

Zeitschrift: Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift = Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse

Herausgeber: Schweizerischer Tonkünstlerverein

Band: - (1996)

Heft: 49

Artikel: Zwei Aufsätze von Nikolaj Roslawez = Deux articles de Nicolaï Roslavets

Autor: Roslawez, Nikolaj / Lobanova, Marina

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-928047>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

Zwei Aufsätze von Nikolaj Roslawez

Nikolaj Roslawez (1880/81–1944) gehörte in der frühen Sowjetunion zu den nicht wenigen Komponisten, für welche politische und musikalische Revolution nicht in einem Gegensatz zueinander standen, sondern sich bedingten. Dass den revolutionären Inhalten neue musikalische Methoden entsprechen müssten, konkretisierte er selbst u.a. als Komponieren mit Zwölftonkomplexen und verteidigte er im ersten der beiden Aufsätze als Prinzip der Einheit von Inhalt und Form gegen borniert proletarische Musikauffassungen. Wie bekannt, setzten sich letztere im Stalinismus auf der ganzen Linie durch; Roslawez' Werke verschwanden aus den Konzertprogrammen und sein Name aus den Lexika. Vor dieser Entwicklung, die die Keime einer neuen Kultur erstickte und zu einer jahrzehntelangen kulturellen Stagnation führte, warnt Roslawez mit polemischem Engagement in den beiden Texten, die hier erstmals im Westen publiziert werden.

Deux articles de Nicolai Roslavets

Au début de l'Union soviétique, Nicolai Roslavets (1880/81–1944) faisait partie des nombreux compositeurs pour qui les révolutions politique et musicale ne s'excluaient pas, mais allaient au contraire de pair. En composant par exemple à partir de complexes de douze tons, il démontre que la nouvelle orientation politique exigeait de nouvelles méthodes musicales, ce qu'il défend dans le premier des deux articles ci-dessous, au nom de l'unité du contenu et de la forme, et contre les conceptions musicales étroites du prolétariat. Comme on le sait, ce sont ces dernières qui, sous le stalinisme, s'imposèrent sur toute la ligne. Les œuvres de Roslavets disparurent des programmes de concert et son nom des dictionnaires. Avec une verve de polémiste, Roslavets, dans les deux textes publiés ici pour la première fois en Occident, met en garde contre cette tendance, qui allait étouffer les germes d'une nouvelle civilisation et aboutir à une stagnation culturelle de plusieurs décennies.

von Nikolaj Roslawez

übersetzt und kommentiert von Marina Lobanova

Von der pseudoproletarischen Musik¹

Wenn man die vielverheissenden Deklarationen mancher zeitgenössischer künstlerischer Gruppierungen in die Hände nimmt, die sich die Zerstörung der bourgeoisen und das Schaffen der klassenproletarischen Kunst zur Aufgabe machen, und ihre theoretischen Voraussetzungen mit ihrer Schaffenspraxis vergleicht, stösst man auf Unmengen himmelschreiender Widersprüche, die nicht nur die prinzipiellen Darlegungen jener Genossen zunichte machen, sondern auch die Idee der proletarischen Kunst als solche diskreditieren. Zu solchen Gruppierungen sollte man auch die sogenannte «Assoziation proletarischer Musiker» zählen, die die Bildung einer *klassenproletarischen Musik* beabsichtigt. Man braucht keine Auszüge aus den Deklarationen dieser Gruppe anzuführen: sie sind weder besser noch

schlimmer als die anderen, die nicht einmal bei ähnlichen Anlässen geäußert wurden und allen genug bekannt sind. Man sollte nur vermerken, dass, obwohl die Gruppe in einem im Vergleich mit anderen Künsten ziemlich spezifischen Bereich zu operieren hatte, die Schaffensprinzipien der Gruppe, ihre Plattform oder die sogenannte «Ideologie» mit den bereits existierenden Schablonen übereinstimmen und gar nichts Neues hinzufügen. Hier werden die kompliziertesten und verschiedensten Kunstbegriffe in einen Topf geworfen, bedeckt von superrevolutionärer Phraseologie und Beurteilungen im Geiste einer zusammengeschusterten «Philosophie», in der sich idealistische Theorien rührend mit den materialistischen sowie die offenen Narodnik-Ideen² mit den marxistischen verflechten. Bei genügender Aufmerksamkeit kann man einige wenige Ideen

aus diesem Wirrwarr herauskriegen, die den Anspruch erheben, als «Prinzipien» betrachtet zu werden. Hier sind sie, die deutlichsten: «Die Kunst ist Ideologie», also: die Kunst agitiert, d.h. ein individuelles Bewusstsein wird bearbeitet in die Richtung der sozialen Strebungen eines Gesellschaftskollektivs, einer Gruppe, Klasse; «Die Kunst spiegelt das Leben und Dasein wider», deshalb «drückt sie Gefühle und Stimmungen des Kollektivs aus», usw. Bei allen Definitionen der Kunst und ihrer sozialen

anspruch angesehen werden, in den man sich verwickelt, falls man das Hauptprinzip der «Kunst-als-Agitation» behauptet und die Existenz des «l'art pour l'art» zugibt (d.h.: Kunst als Ganzes ist nicht «Agitation», wenn wir zugeben, dass es auch nichtagitorische Kunst gibt).

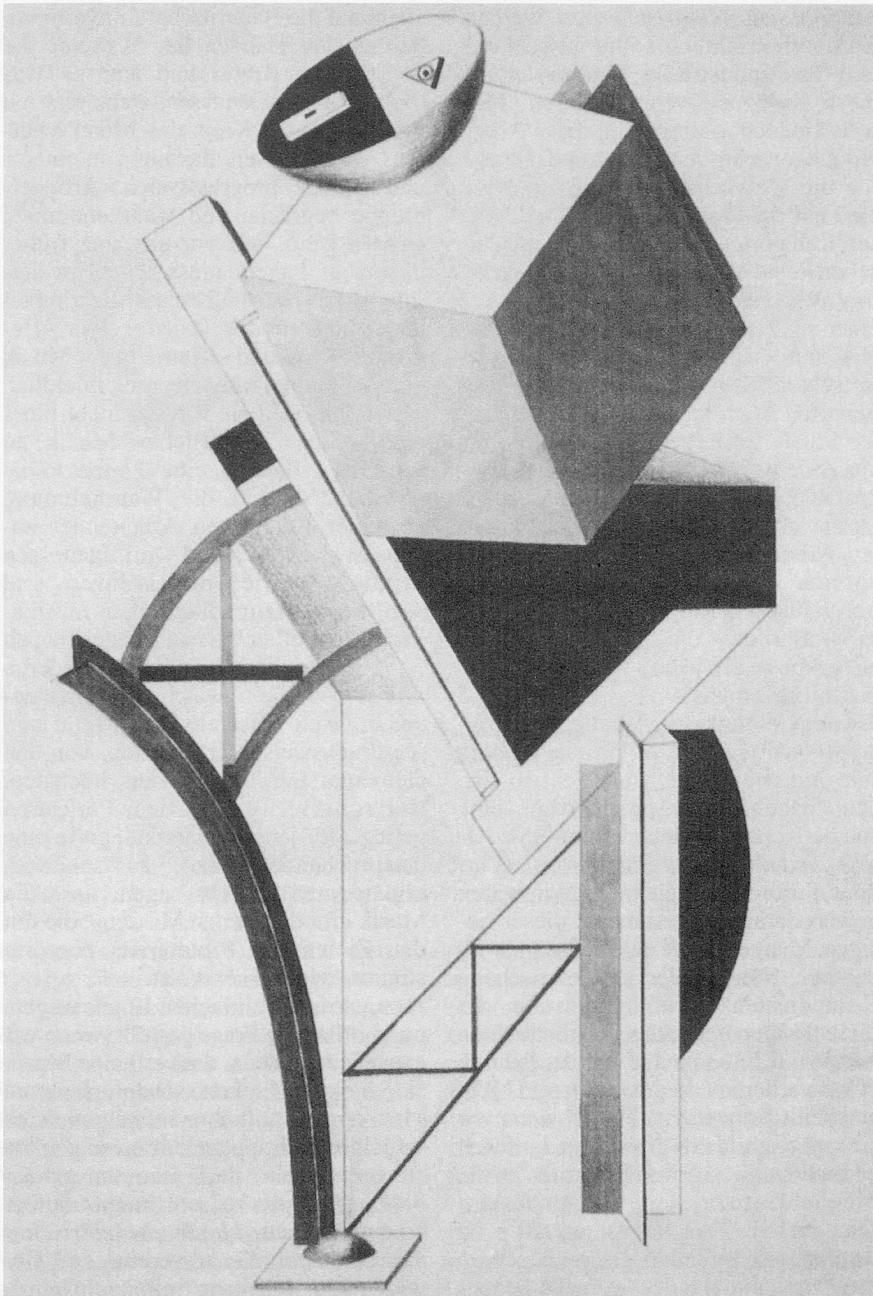
Wir werden aber diese Thesen nicht kritisieren. Interessant für uns ist etwas viel Wichtigeres: nämlich, welche methodischen Voraussetzungen des praktischen Schaffens die Genossen aus ihren

sichtlich fordert diese These, dass die Methoden und Verfahren bei der Organisation der Klangmaterie zum Schaffen irgendwelcher primitiver musikalischer Organismen reduziert werden, deren Formen durch das unvorbereitete Bewusstsein wahrgenommen werden könnten. Darüberhinaus wird klar, dass das Schaffen solcher Formen unvermeidlich in den Grenzen minimaler musikalischer Mittel und folglich eines minimalen kompositorischen Erfindergeistes bleiben müsste. Die Komponisten sollten ihre ganze Anstrengung darauf lenken, dass eine rhythmisch, melodisch und harmonisch höchst einfache, elementare Form entsteht, berechnet auf die Wahrnehmung eines Bewusstseins, das entweder gar nicht oder nur schwach von der Musikkultur berührt wurde. Was die Form an sich betrifft, würde ihr von den «proletarischen» Komponisten jegliche Selbstständigkeit und jeglicher Selbstzweck entzogen. Hier bestätigen sie das monistische Prinzip *Einheit der Form und des Inhaltes*, interpretiert jedoch in dem Sinne, dass der Inhalt primär sei: «Der Inhalt bestimmt die Form». Methodologisch soll dieses Prinzip offensichtlich bedeuten, dass der Komponist verpflichtet sei, beim Musikschaffen alle «abstrakten» Formen wegzuerfunden, die im Gange der Musikgeschichte entstanden sind (wie z.B. Sonaten- und Sinfonieformen); er müsste ausschliesslich den «Inhalt» zum Ausgangspunkt nehmen und in jedem gegebenen Augenblick eine neue Form schaffen, die aus dem «Inhalt» entspringe.

Dies ist in grossen Zügen die «Ideologie» und «Plattform» unserer Pioniere der proletarischen Musik. Ihrer aufrichtigen Überzeugung nach würde gerade die nach allen obenerwähnten Regelungen geschriebene Musik *klassenproletarisch* sein. Vorläufig ohne die praktischen Ergebnisse der «proletarischen» Komponisten zu bewerten, unterziehen wir ihre theoretischen Voraussetzungen der Kritik.

Nehmen wir vor allem das berühmte Prinzip «Klarheit» und «Begreiflichkeit» der Musik für die «breiten Massen». Was bedeutet es?

Wir wissen, dass die Erscheinungswahrnehmung durch die menschliche Psyche ein subjektiver Akt ist. Gewiss, die Subjektivität der Wahrnehmung ist durch den Klassencharakter des wahrnehmenden Bewusstseins begrenzt, so dass das bourgeoise Auditorium z.B. anders als das proletarische auf das Kunstobjekt reagieren wird. Dabei ist sowohl jenes als auch ein anderes Auditorium in seiner Massenwahrnehmungsweise im grossen und ganzen relativ einig. Doch stimmt dies eben nur im grossen und ganzen: im einzelnen wird die Wahrnehmung jedes einzelnen Individuums aus dieser oder jener Gruppe im Rahmen seiner Klassenpsyche ein rein subjektiver Akt sein, denn hier tre-



El Lissitzky: *Der Kraftmensch* (aus *Figurenmappe*, 1920/21)

Rolle wird der Hauptakzent auf die Richtung Kunst-als-Agitation gelegt, Kunst als Mittel, Ideen durch die entsprechenden Emotionen zu vermitteln. Also: die Kunst werde nur dann sozial wertvoll, wenn sie Agitation sei; fehle ihr dieses Merkmal, werde sie «l'art pour l'art», die «lebensfremd», «ziellos», «sinnlos» usw. sei. In allen diesen Thesen gibt es Weizen und Spreu. Als letztere könnte u. a. ein ungeheurer Wi-

Hauptprinzipien ableiten. Gehen wir aus der «ideologischen» in die methodische Sphäre, sehen wir, dass die «proletarischen Komponisten» auch hier keine Americas entdecken, sondern nur die Erfahrungen ihrer Vorläufer wiederholen. *Die proletarische Musik sollte einfach, klar und breiten Massen begreiflich sein*: das ist ein Credo der «proletarischen» Komponisten, das sie strikt bestätigen und verteidigen. Offen-

ten schon Besonderheiten der individuellen Psyche in ihr Recht, die bekanntlich durch mehrere Ursachen, nicht nur sozialer, sondern auch physiologischer Art, bedingt sind (wie organische Besonderheiten: das Erbgut, die Funktionen der Organe innerer Sekretion; dann das Niveau der intellektuellen Entwicklung, der Charakter, der Geschmack usw.). Also: Man kann sagen, dass eine Menge durch das Klassenbewusstsein verbundener Ivans und Pjotrs mehr oder weniger gleich ein ihnen klassen-nahes Kunstwerk wahrnehmen werden, aber nur in grossen Zügen; im Grunde genommen wird jeder Ivan und Pjotr seinem individualpsychischen «Gepäck» gemäss darauf reagieren. Und das, was dem Ivan «gefallen» und von ihm «verstanden» wird, gewiss, kann dem Pjotr gar «nicht gefallen» und bleibt für ihn «unbegreiflich». Logischerweise folgt aus dem oben Dargelegten, dass die Begriffe «klar», «einfach», «begreiflich» äusserst relativ sind und objektiv sehr wenig ausdrücken. Noch mehr gilt dies für die Massenwahrnehmung, die unsere proletarischen Künstler so stark betonen. Vor allem: was ist das, jene «Masse», von der sie sprechen und auf die sie rechnen? Welche soziale Merkmale hat sie überhaupt? *Das Proletariat*. Aber welches? Ist damit das industrielle Proletariat gemeint, ein Kind der industriellen Riesenstadt, das sozusagen im Fabrikessel ausgekocht wurde, das in der Kollektivarbeit und im Kampf sein Klassenbewusstsein geschmiedet und seinen Intellekt auf ein bedeutendes Entwicklungsniveau heraufgehoben hatte? Oder geht es zwar auch um einen industriellen Arbeiter, jedoch um einen «Vorstadtarbeiter», dessen Fabrik oder Werk im Dickicht russischer Flachländer verloren ist: um einen *Arbeiter-Halbbauern*, der auf dem Boden bleibt, individuell wirtschaftet und nur einen Nebenverdienst in der Fabrik hat? Oder geht es um einen *Arbeiter-Handwerker*, ob Artel³- oder Heimarbeiter: um einen Arbeiter, der psychologisch schon sehr nah dem Stadtspiessbürgertum steht? Oder geht es um das «Ladentisch- und Büroproletariat», um *Sowjets- und Handelsangestellte*: Halbintellektuelle, Halbspiessbürger, Spiessbürger... All das ist nach seinem Sozialkriterium *Proletariat*, all das ist «Masse», doch schauen Sie, wie unterschiedlich diese Proletariatskategorien sind! Weiter kommt eine riesige Klasse der *Bauernschaft*: quantitativ ist es unsere «Hauptmasse», einer der Grundsteine unseres Staates. Diese «Masse» ihrerseits wird durch eine Reihe Klassenkategorien differenziert: Kulak, Mittelstandsbauer, Kleinbauer, Feldarbeiter usw. Alle Proletariats- und Bauernschaftskategorien bilden die «breite Arbeitermasse». Es ist nur das Arbeitsprinzip, das sie miteinander verbindet; wirtschaftlich und ideell repräsentieren sie voneinander

getrennte Kollektive, deren jedes sein eigenes Leben lebt.

Wir haben den soziologischen Sinn des Begriffs «Masse» aufgedeckt. Diese «Masse» erwies sich als «mehrsprachige»; sie repräsentiert ein Konglomerat verschiedenartiger und verschiedenwertiger intellektueller und emotionaler Zustände, verschiedenartiger ästhetischer Geschmäcke und Verständnisse. Nun fragen wir sogenannte proletarische Musiker, auf welche von den erwähnten «Massenkategorien» sich ihre Musik eigentlich orientieren sollte, um zur *klassenproletarischen* zu werden. Ganz offensichtlich sollte ausschliesslich das industrielle Stadtproletariat diese Kategorie repräsentieren. Man weiss jedoch, dass gerade diese Arbeiterkategorie im Vergleich mit den anderen die schwächste an Zahl ist. Also: eine auf die Wahrnehmung gerade dieser Kategorie berechnete Musik wäre schon keine Musik für «breite Massen»: ihre Wirkung würde natürlich durch einen engen Klassenkreis begrenzt. Nehmen wir jedoch an, dass die proletarischen Komponisten gerade das Schaffen solch klassenmässig begrenzter Musik anstreben. Was sollte dann aus anderen Proletariatskategorien, insbesondere der Bauernschaft, werden? Offensichtlich sollten dieser echt breiten Arbeitermasse die Güter der von unseren Genossen gebildeten «neuen musikalischen Kultur» entgehen. Denn es ist klar, dass die Sprache einer solchen Musik für jeden Teil dieser Hundertmillionenmasse zu spezifisch und deswegen «unklar», «unbegreiflich», d.h. *ohne jegliche Agitationswirkung* sein müsste. Und wenn es so ist, dann haben diese Massen recht, eine solche Kunst als «lebensfremd», «ziellos», «sinnlos», mit einem Wort: «l'art pour l'art» zu bezeichnen. Wir wären gewiss damit einverstanden, dieser riesigen Menge Leute das Vergnügen zu nehmen, Werken der «proletarischen» Komponisten zuzuhören, wenn wir diese Frage rein ästhetisch betrachten würden: d.h. «niemand würde dadurch etwas verlieren». In ganz anderem Licht erscheint jedoch diese Frage, wenn wir sie politisch-ideologisch und kulturell betrachten. Riesigen Arbeitermassen die Möglichkeit zu nehmen, Errungenschaften des Proletariats teilhaftig zu werden, würde für den Klassenhegemon den Verzicht auf seine Aufgabe bedeuten, die Menschengesellschaft zum Sozialismus zu führen und heranzubringen. Mangel an jener Kunst, welche aktiv dem Proletariat helfen würde, seine Aufgabe zu lösen, d.h.: Mangel an einer Kunst, welche mit der Klassenkampfideologie und dem Aufbau des Sozialismus gesättigt die breitesten Arbeitermassen ergreifen könnte, würde bedeuten, dass sich die Kunst überhaupt vom Leben mit seinem Kampf sozialer Kräfte getrennt hätte, dass sie zu dem von der Politik unabhängigen «l'art

pour l'art» geworden wäre, den nur ein begrenzter – egal ob klassenproletarischer oder nicht – Menschenkreis konsumieren würde.

Hier ist es angebracht, die Worte aus der Resolution der Ersten Allsowjetischen Konferenz Proletarischer Schriftsteller zu zitieren (siehe «Izvestija», Nr. 26 vom 1.2.1925): «Wenn der Proletariat-Hegemon seine Literatur, sein Kino, Theater (und seine Musik, fügen wir ein) nicht geschaffen hat, bleibt die ideologische Wirkung auf nichtproletarische Bevölkerungsschichten, vor allem auf die Bauernschaft, unvermeidlich in den Händen der Vertreter der bürgerlichen Kultur und Kunst.» Das droht unseren Genossen, wenn sie sich in einen engen Kreis des Musikschaffens verschliessen, das nur von einer – und sei es der progressivsten – Arbeitergruppe begriffen und wahrgenommen werden kann. Wie wir uns aber früher überzeugt haben, muss eine Erweiterung dieses engen Kreises die Einheit und Einigkeit des Prinzips von «Begreiflichkeit» und «Klarheit» der Musik «für die breiten Massen» unvermeidlich zerreissen, weil sie fordert, nicht bloss eine «allen begreifliche» Musik zu schaffen, sondern eine *ganze Reihe Musiken*, die an die Wahrnehmung einzelner Kategorien Arbeitender angepasst wären und infolgedessen «einfach» sowie «mittelschwer» und «schwierig» sein sollten, dem musikalisch-kulturellen Niveau der gegebenen Gruppe Menschen gemäss; mit anderen Worten: Musiken, welche die verschiedenartigsten musikalischen Mittel und Ausdrucksweisen erforderten, von den elementarsten bis zu den höchsten. Nur so, d.h. wenn es dem Proletariat gelingt, für jede Arbeiterkategorie eine entsprechende Musik zu schaffen, könnte man zurecht sagen, dass die Musik «für die breiten Massen», die mit den Zielen des Proletariats übereinstimmt, wirklich existiert.

Jetzt wird, der einfachen Logik wegen, unerbittlich die Frage gestellt: wenn wir entschieden haben, dass es keine Musik als objektive Einheit, sondern mehrere Musiken gibt, die dazu neigen, sich subjektiven Gruppenmerkmalen gemäss zu zerstückeln, darf man ihr ganzes mannigfaltiges «Assortiment» unter einem Namen *klassenproletarischer musikalischer Kunst* vereinigen? Gewiss nicht. Ich kann mir kaum einen Menschen vorstellen, der diese Frage bejahen und irgendwelche einigermaßen überzeugenden Beweise dafür beibringen könnte.

Nicht nur in dem von uns geklärten Fall können wir jedoch die Haltlosigkeit unserer Genossen demonstrieren. Es gibt noch einen Punkt, wo ihre Theorien scheitern, wenn sie in Berührung mit der lebendigen Praxis kommen. Es handelt sich um das Problem der Form und des Inhaltes, genauer gesagt um die Art und Weise, wie sogenannte «prole-

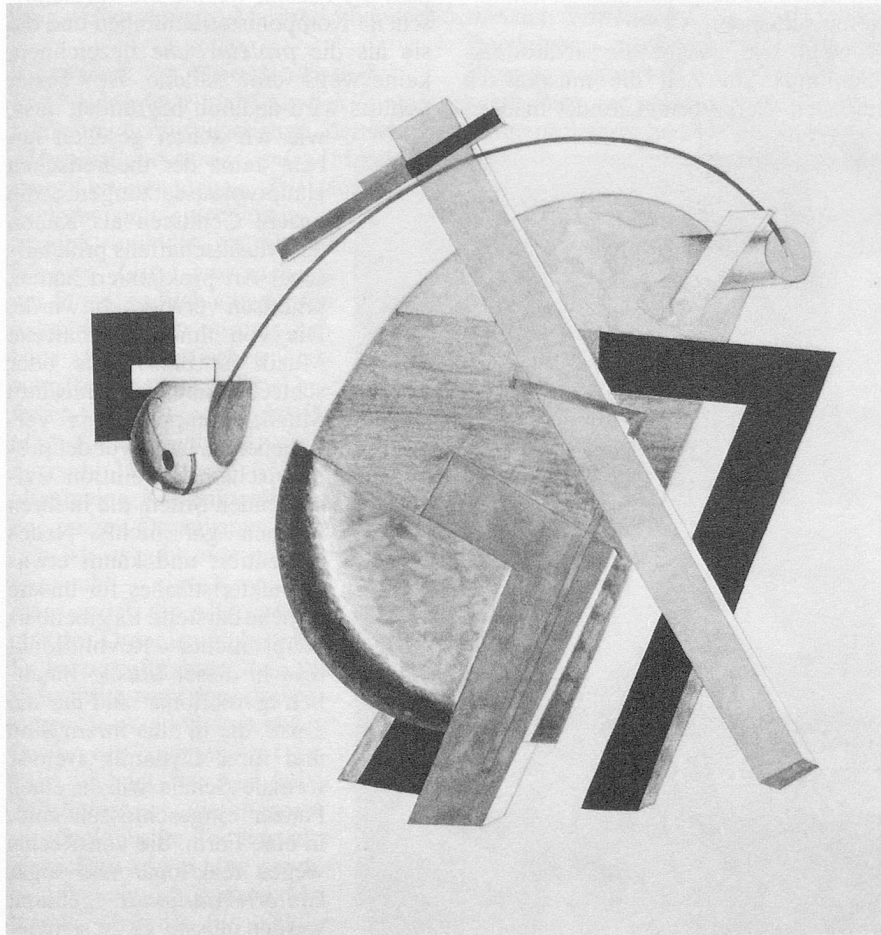
tarische» Komponisten dieses Problem lösen. Zwar teilen wir persönlich mit ihnen das monistische Prinzip: Einheit der Form und des Inhaltes, neigen jedoch dazu, es in einem breiterem Sinne und in breiterer Bedeutung zu interpretieren. Letzten Endes behaupten wir, dass nur ein solches Kunstwerk das Recht auf Leben hat, in dem dieses Prinzip in vollem Masse verwirklicht wird. An Tatsachen aber kann man nicht

Harmonik, die zwischen «Tonika», «Dominante» und «Subdominante» umherirrt. Genauso wie dort handelt es sich hier um musikalische Gewöhnlichkeiten, manchmal um offene Platttheit höheren Grades. Aber sagen Sie, fragt der Leser, aus welchem Grund wurden Kompositionen solcher Art zu «revolutionären» erhoben? Aus ganz einfachem Grund, antworten wir: Ihr ganzes «Revolutionswesen» fusst auf einem häufig

sie von den «proletarischen» Komponisten selbst für die musikalisch «ernsthafteren» gehalten werden. Diese übrigen Kompositionen sind formal tatsächlich etwas komplizierter als die vorher erwähnten: Hier kann man unter grauen und musikalisch uninteressanten Stücken auch künstlerisch echt bedeutende finden. Aber diese Tatsache rettet sie nicht im geringsten vor dem gemeinsamen Schicksal des ganzen Schaffens der Pioniere «proletarischer» Musik: vor dem Mangel an einem markanten, einheitlichen und originellen Stil und – am wichtigsten – dem Fehlen einer markanten, überzeugenden Bestätigung des von uns besprochenen Prinzips.

In diesen Werken ist auch keine Einheit von Form und Inhalt zu beobachten. Im Gegenteil: sehr häufig besteht völlige Disharmonie zwischen dem *Was* und dem *Wie* des Geschriebenen. Die betrachteten Kompositionen sind nur in ihrem «Inhalt» «revolutionär», d.h. in bezug auf den für sich genommenen, von der Musik getrennten Text. Die Musik als solche bleibt ganz gewöhnlich und formal harmlos; sie unterscheidet sich keineswegs von der vor der Revolution geschriebenen Musik. Hier kann man auch einen Konflikt beobachten zwischen dem von heissem Revolutionspathos vollen Inhalt und der Form, die eine anständige oder gute Musik wohlmeinender akademischer Art repräsentiert, die leicht friedlichere Stimmungen bedienen kann, was mit der Revolution und dem Klassenkampf gar nichts zu tun hat.

Wenn man die Formen der betrachteten Kompositionen als solche analysiert, kann man klar verstehen, aus welchen Quellen sie entspringen. Es sind deren drei: *gottesdienstlich-kirchliche* Musik, *Impressionismus* französischer Art und «style russe»: das *russische Volkslied*. Besonders dominiert im Schaffen der «proletarischen» Komponisten... der Kirchenstil. In den untersuchten Werken ist er äusserst markant ausgeprägt: vielleicht weil die besten von ihnen von Komponisten geschrieben wurden, die früher «Specy» [Spezialisten] in der Sphäre der Kirchenmusik waren (Kastal'skij, Nikol'skij, Vasil'ev-Buglaj⁶ u. a.). Die Merkmale dieses Stils sind in der Rhythmik, Melodik und Harmonik der untersuchten Werke mühelos zu erkennen. Der Rhythmus ist fließend und feierlich-«herrlich» in langsamen und mässigen Tempi, zurückhaltend-expressiv in belebten Tempi, im Geiste der Rhythmik «wie zum Allherrscher erhebend» in den «Cherubinischen» Liedern Bortnjanskijs, Turčaninovs, wiederum Kastal'skijs u. a.⁷ Die melodische Linie ist gleichfalls fließend, modal, ohne «leichtsinnige» Stimmsprünge auf die Septimen, übermässigen und verminderten Quarten, Quinten sowie Oktaven, die im Kirchenstil überhaupt nicht zugelassen wurden. Die Melodie ist



El Lissitzky: *Der Selbständige* (aus *Figurenmappe*, 1920/21)

rütteln. Wenn sich die Identität dieses Prinzips ohne Mühe im Schaffen des bourgeois Beethoven und des superbourgeois Skrjabin äussert, dann gibt es nichts dergleichen – leider! – in den Werken der «proletarischen» Komponisten zu beobachten, die in dieser Sache anscheinend eine Autorität sein sollten. Wenn man ihre Kompositionen betrachtet, stösst man meist auf ein Phänomen, das den Sinn des Prinzips «Einheit der Form und des Inhaltes» völlig entstellt: d.h. auf eine offen hervortretende Schablone, der ein Inhalt entweder mechanisch oder zwangsweise angepasst wird. Drei Viertel von dem, was unsere Pioniere der «proletarischen Musik» geschrieben haben, besteht aus Primitivem⁴ in der Art von Militärmärschen, wie sie seinerzeit von Kapellmeistern aller Fuss- und Pferdetruppen auf Anordnung der Vorgesetzten komponiert wurden. Wie dort ist hier ein elementarer marschartiger Rhythmus vorhanden, sowie eine traditionelle «kriegerische» Melodik, eine miserabel klingende

echt revolutionären Text, der entweder mechanisch oder zwangsweise jener verkrusteten und wie Sucharevsker Lumpen⁵ alten marschartigen Konstruktion angepasst wird, die in elementaren Kompositionslehrbüchern als zwei- oder dreiteilige Liedform bezeichnet wird. Unter diesen Bedingungen ist es ganz klar, dass jeder alte Jägermarsch, versehen mit einem Text «revolutionären» Inhaltes, sich augenblicklich aus einem «konterrevolutionären» in einen «revolutionären» verwandeln kann, ohne dabei formal im geringsten geändert zu werden. Auf diese Weise ist das «monistische» Prinzip der «Einheit der Form und des Inhaltes» bei unseren «proletarischen» Komponisten schiefgelaufen. Klar, dass es hier so gut wie keine Spur davon gibt.

Wir haben schon erwähnt, dass drei Viertel von den als «proletarisch» bezeichneten Werken zu dieser Sorte Musik zählen. Weiter sollten wir sagen, dass es mit dem Viertel der übrigen Werke noch schlimmer steht, obwohl

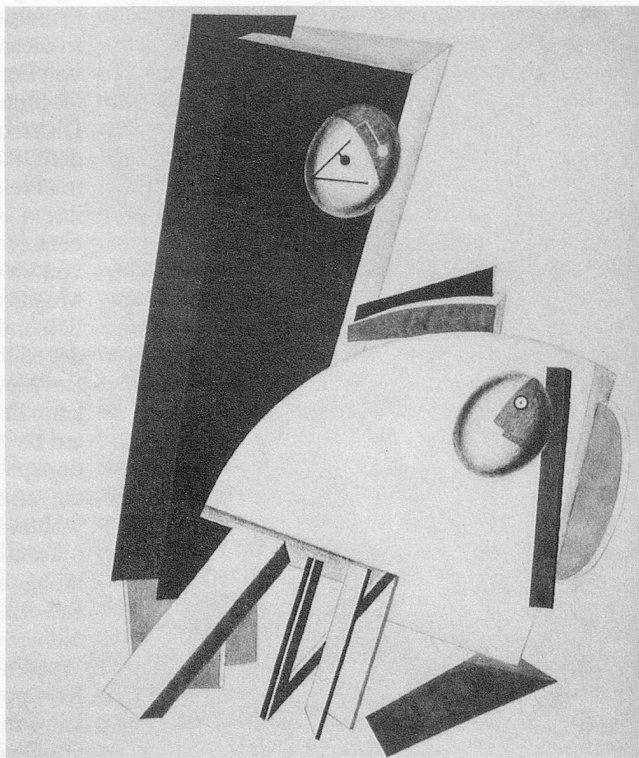
meistens diatonisch, überwiegend mit Akkorden harmonisiert; die Harmoniefolgen sind typisch für die Kirchenmusik, ebenso wie die deutlich plagal gefärbten «Kadenzen» (in der Musiktheorie spricht man von der harmonischen Formel «kirchliche» oder «Plagalkadenz»); wenn ein Kontrapunkt verwendet wird, dann meistens im sogenannten «strengen» (kirchlichen) Stil; dem fragmentarisch erscheinenden «freien» Stil bleibt sogar die Freiheit des Bachschen Kontrapunkts kaum erreichbar.

Die «impressionistische» Linie ist in den betrachteten Kompositionen auch leicht zu erkennen, weil die Verfahren des musikalischen Impressionismus («Debussyismus») schon seit langem zu einer stilistisch sehr charakteristischen Schablone geworden sind. Hier treffen wir in der Rhythmik, Melodik und Harmonik das, was man bei Debussy und seinen Nachfolgern beobachtete: charakteristisches Raffinement und Auserlesenheit des Klanges mit Nachgeschmack des bourgeois Salons. Der «Debussyismus» bei den «proletarischen» Komponisten ist zwar nicht so fein und grazil wie bei seinem Urvater, dies ist jedoch nicht im freien Willen unserer «Impressionisten» begründet, sondern bloss darin, dass ihnen die technische Meisterschaft fehlt.

Was den «style russe» betrifft, d. h. die Verwendung von Formen der Volksliedkunst durch die «proletarischen» Komponisten, so festigt sich in letzter Zeit diese Richtung mehr und mehr und strebt anscheinend danach, alle strategischen Punkte in der «proletarischen» Musik zu ergreifen. Es existiert sogar (jedoch maskiert) eine Theorie, derzufolge «proletarische» Musik nur dann entstehen könne, wenn sie auf der Volksmusik beruhe. An diesen volkstümlichen Noten mit nationalistischer Färbung, die ab und zu bei den theoretischen Schriften der «proletarischen» Musiker durchschlüpfen, finden anscheinend nicht alle Mitglieder der «Assoziation proletarischer Musiker» Geschmack und sie werden aus diesem Grund nicht offiziell deklariert: eher bilden sie eine der «Fraktionsrichtungen» der Assoziation. In der Praxis jedoch, ich wiederhole, äussert sich die Narodnik-Richtung extrem deutlich. Man sollte das, glaube ich, dadurch erklären, dass die stärksten und musikalisch markantesten Werke der «proletarischen» Komponisten gerade den Autoren gehören, die überzeugte Anhänger und Propagandisten dieser Richtung sind. Möglicherweise sehen manche «proletarischen» Musiker in der

Wendung zu volksliedartigen Formen einen Ausweg aus dem Dickicht des europäischen musikalischen Klassizismus, der zu sehr die bourgeoise Epoche charakterisiere, um zum Ausgangspunkt für das musikalische Schaffen der proletarischen Epoche werden zu können. So oder so tauchen die «proletarischen» Kompositionen im «style russe» öfter und öfter auf dem musikalischen Markt auf und verdrängen allmählich andere, mit denen sie ausgezeichnet zu konkurrieren schienen.

Obwohl wie gesagt die «Narodnik-Richtung» zur Zeit die musikalisch stärksten Werke bringt, findet man je-



El Lissitzky: Der Angsthase (aus Figurenmappe, 1920/21)

doch auch in diesem Teil der durch die «proletarischen» Komponisten geschaffenen Literatur wohl kaum das konsequent durchgeführte monistische Prinzip: Einheit der Form und des Inhaltes. Denn wie in ersten beiden Fällen bleiben auch hier sowohl der «Inhalt» wie die Form an und für sich. Auch hier wird der neue Wein in alte Schläuche gegossen: die Grundidee des Dichters, der durch die Dynamik unserer stürmisch-kämpferischen Tage angeregt wurde, sowie die Gestalten, die durch das Bewusstsein erzeugt wurden, das in der Esse einer neuen, der Vergangenheit fremden Ideologie geschmiedet wurde: dieser ganze «Inhalt» wird mechanisch oder «nach langer Überlegung» in die Formen hineingetrieben, die ihm überhaupt nicht entsprechen und sogar innerlich zutiefst feindlich sind. Wie können – in der Tat – die primitiven Formen des im Grunde tief individualistischen bäuerlichen Liedes, verfasst vom Pflüger in der Stille breiter Steppen, beim langsamen Knarren des Hakenpfluges und der Egge, wie kön-

nen sie, diese Formen, in sich das mächtige Streben des Proletariats, dieses Kindes unseres Jahrhunderts und der Industrie, aufnehmen, das durch den Kollektivwillen zur Arbeit und zum Klassenkrieg geschmiedet wurde und der Menschheit die Horizonte eines neuen Lebens offenbart...

Nun können wir die Bilanz der in diesem Aufsatz gebrachten Gedanken ziehen. Wir glauben bewiesen zu haben, dass die Musik, welche die «proletarischen» Komponisten schreiben und die sie als die *proletarische* bezeichnen, keineswegs eine solche ist. Unser Schluss wird dadurch begründet, dass,

wie wir schon gesehen haben, keine der theoretischen Hauptvoraussetzungen, die unsere Genossen als Kanon des Musikschaffens proletarischer Art proklamiert hatten, praktisch verwirklicht wurde. Die von ihnen geschaffene Musik ist bloss gute oder schlechte (häufiger schlechte) Musik, komponiert in verschiedenen, lange vor der proletarischen Revolution existierenden Stilen, die in ihren Formen gar nichts Neues präsentiert und kaum etwas Charakteristisches für unsere Epoche darstellt. Es gibt überhaupt nichts «Revolutionäres» in dieser Musik. Inhaltlich revolutionär sind nur die Texte, die in eine ihrem Sinn und ihrer Dynamik fremde formale Schale wie in einen Panzer eingeschlossen sind: in eine Form, die von Rechts wegen reaktionär und sogar *konterrevolutionär* genannt werden müsste. Es ist schwierig, sich die Formen alter

Militärmärsche sowie die der Kirchenmusik oder schliesslich die des superbourgeois «Impressionismus» als Hauptbasis des Schaffens der klassenproletarischen Musik vorzustellen. Was die Formen in der Art von Volksliedern betrifft, sollte der Gedanke, die proletarische Musik möge von diesen Formen abstammen, schon an sich als ungeheuer und absurd für jedes einigermaßen marxistisch entwickelte Bewusstsein erscheinen. In der Tat ist es undenkbar, dass das Weltproletariat, das unter der Fahne des *Internationalismus* sich organisiert und kämpft und deshalb nach der Sprach-, Gedanken- und Gefühlseinheit sucht, seine Klassenmusik auf den Formen bauen werde, die aus national-alltäglichen Bedingungen der Bauernschaft verschiedener Nationalitäten erwachsen. Wäre dies der Fall, so könnte nie eine Kunst entstehen, die inhaltlich, formal und generell stilistisch für das Proletariat und seine Epoche charakteristisch wäre (genauso wie die Kunst der Vergangenheit für die Bourgeoisie charakteristisch ist), sondern es

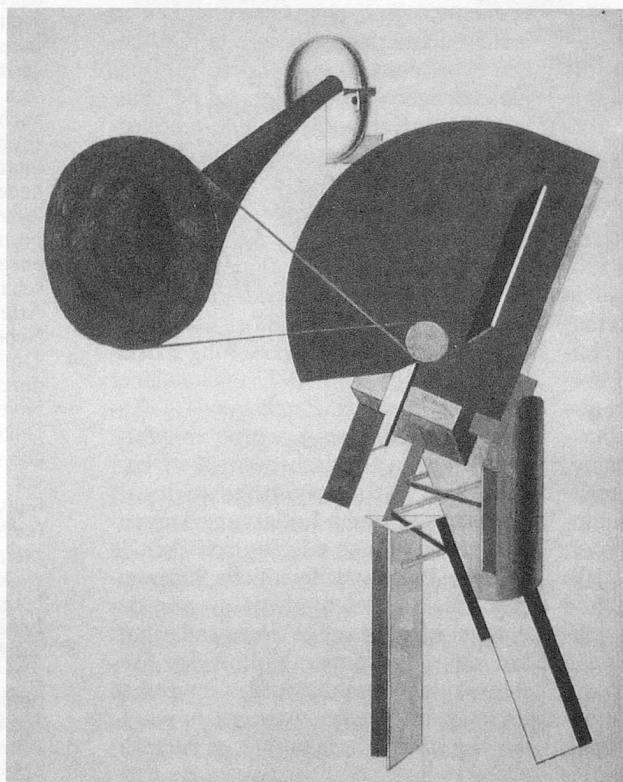
würde eine unzählige Menge «proletarischer Musiken» nationaler Art geschaffen: russische, französische, deutsche, tatarische, schwarze Musik usw. Mit einem Wort: Das Proletariat – Internationalist und Kollektivist – würde statt einer einigen Klassensprache irgendeinen Babylonischen Turm aufbauen, wo die vermischten «zwölf Sprachen» blöd aufeinander schauen würden, ohne einander zu verstehen...

Nikolaj Roslawez
(Übersetzung: Marina Lobanova)

«Zurück zu Beethoven»⁸

Die Nr. 1/2 der vom Moskauer Konservatorium herausgegebenen Zeitschrift «*Muzykal'noe obrazovanie*» [Musikbildung] ist erschienen. Die Zeitschrift bestrebt sich entschieden, «dick» zu werden, und das ist gut, denn es ist höchste Zeit, sich auch in der Musik endlich von der für bekannte Zeiten unseres Lebens charakteristischen Zeitschriftenmagersucht zu befreien. Doch eine Dicke ist nicht wie eine andere: es gibt normale Dicke, die für die allgemeine Kraftentwicklung des jungen Organismus nützlich ist; es gibt eine andere: Fettsucht – eine Krankheit, die deutlich die Altersschwäche des Organismus bezeugt. Es ist zu befürchten, dass die Zeitschrift, trotz ihres dreijährigen Alters, durch krankhafte Dicke der zweiten Art gekennzeichnet ist. Auf jeden Fall liefern uns die allgemeine ideologische Tendenz der Zeitschrift sowie eine gewisse Planung des ganzen Materials Gründe für solche Zweifel. Direkt gesagt: Die Zeitschrift ist nicht nur auffallend konservativ (das wäre noch halb so schlimm), sondern für heutige Verhältnisse musikalisch reaktionär, obwohl sie dies nicht besonders geschickt versteckt (wozu eigentlich?). Fangen wir damit an, dass die Zeitschrift, anlässlich des hundertsten Geburtstages von Beethoven, ihre Seiten nicht nur mit den entsprechenden Materialien füllt, von denen einige historisch wertvoll und interessant sind (wie z.B. das Faksimile eines Skizzenheftes Beethovens, oder ein bemerkenswerter kleiner Beitrag von A. Chochlovkina «Aus der Beethoveniana in Russland» oder ein ausgezeichnete Artikel von K. Kuznecov «Junger Beethoven in modernen Forschungen»), sondern auch das ideologische Problem der Wege und Strömungen in der zeitgenössischen Musik stellt, womit sie die Pionierrolle beim Schaffen einer neuer Musikästhetik übernimmt. Wohin ruft die Zeitschrift unsere zeitgenössische Musik? Zurück... zu Beethoven. Genau das

behauptet der Leitartikel: «Für uns ist er [Beethoven] Verkünder jenes Schaffensweges, der allein der Weg des neuen revolutionären Schaffensbewusstseins sein kann.» Noch «revolutionärer» wird dieser Gedanke in einer anonymen Notiz «Im Vorbereitungs Komitee für Beethoven-Feierlichkeiten» geäußert: Nach allerlei «pathetischen» Phrasen vom Schaffen der «zweiten Heimat Beethovens» in der Sowjetunion sowie von der «Verknüpfung» des revolutionären Proletariats mit dem «Genie Beethovens» wird hier ein geflügeltes Wort ausgesprochen: «Über Beethoven – ein Weg zur proletarischen Musik». Arme proletarische Musik: «von wem» und «über wen» ihr noch nicht zur Empfängnis empfohlen wurde... Also: Ein weiteres «Zurück» wurde proklamiert, diesmal für Musik, und –



El Lissitzky: *Der Ausrufer* (aus *Figurenmappe*, 1920/21)

was charakteristisch ist – in der Zeitschrift der Staatlichen Musikhochschule. Dieser «Rückwärtsgang» von der musikalischen Gegenwart wird von der Zeitschrift auf der ganzen Linie streng durchgehalten. Z.B. im Artikel «Sergej Prokofjev» (von einem zweiten anonymen Autoren) wird dieser Komponist, der zu den prominentesten Vertretern moderner Musik gehört, total heruntergemacht wegen seiner «blutleeren», «verblicheneren», «abgequälten» usw. Kunst. Beiläufig schlägt der Kritiker mit seiner Stange auch «andere russische Komponisten von «Prokofjews Generation», die in allem Prokofjev gleich sind, ausgenommen vielleicht darin, dass sie nichts zu sagen haben und können». Ferner, im Überblick «Russische Musikpresse», wird alles geniesserisch ausgekostet, was auf die

eine oder andere Weise sogenannte «linke» zeitgenössische Musik zertrümmert. Nachdem sie mit der linken russischen Musik abgerechnet hat, erwischt die Zeitschrift auch die ausländische Musik. Im Überblick «Ausländische Musikpresse» liest ein geheimnisvoller Autor und reiht mit liebevoller Sorgfalt nur jene Artikel der ausländischen Presse aneinander, in denen so oder so die «linke» Musik zertrümmert wird. Hier werden solche Meister wie Schönberg, Stravinskij, Honegger, Alban Berg mit seinem berühmten «Wozzeck» diskreditiert, u.a.

Also: Eine planmässige Offensive der musikalischen Reaktion hat begonnen. Gewiss begreifen wir den ideologischen Hintergrund dieser Erscheinung, die nicht nur in der musikalischen Sphäre zu beobachten ist. Der Einfluss, den die durch die NEP⁹ aufgelösten sozialen Kräfte auf bestimmte Klassenzwischenschichten ausüben (in diesem Fall auf einige Gruppen von alten «Spezialisten» aus der Professorenintelligenzija, die die Musikausbildung leiten), ist hier ganz offensichtlich. Nach der Warnung vor der Gefahr, der die sowjetische linke musikalische Front ausgesetzt ist – diese Front ist allgemein bekannt als die aktivste und der Revolutionswirklichkeit am nächsten –, rufen wir deshalb ihre Arbeiter zu grösserer Wachsamkeit und zum Zusammenschluss auf, sowie zur Organisation eines notwendigen Widerstandes gegen alle Kräfte, die das Rad der Musikkunstentwicklung zurückdrehen und das Schmieden neuer musikalischer Formen bei uns zu behindern versuchen – musikalische Formen, die nicht nur den Inhalt und das Pathos unserer Epoche umfassend äussern, sondern auch zur aktiven Teilnahme

beim grossen Aufbau neuer Lebensformen verhelfen könnten.

Nikolaj Roslawez
(Übersetzung: Marina Lobanova)

Zu diesen beiden Aufsätzen

Diese zwei erstmals im Westen veröffentlichten Artikel von Nikolaj Roslawez (1880/81–1944) gehören zu den wichtigsten publizistischen Äusserungen des Komponisten; sie charakterisieren sowohl seine Überzeugungen als auch seine Tätigkeit im Kontext der 20er Jahre. Das musikalische Drama jener Zeit wurde bestimmt durch den heftigen Konflikt zwischen der ASM [Assoziation zeitgenössischer Musik], die Roslawez repräsentierte, und den Organisationen der «proletarischen Musiker»: der RAPM [Russische Assoziation proletarischer Musiker], der

ORKIMD [Vereinigung revolutionärer Komponisten und Musikschafter] und dem PROKOLL [Produktionskollektiv der Studenten am Moskauer Konservatorium]. In diesem Konflikt war die ASM zum Scheitern verurteilt: Hinter den «proletarischen Musikern» standen die KP, die Geheimpolizei VTschK/OGPU/NKVD usw. (siehe von der Verfasserin: *Die Tragödie der russischen Avantgarde: Nikolaj Roslawez*, in: *Russische Avantgarde. Musikavantgarde im Osten Europas*, Internationale Musik-Festivals Heidelberg 1991/92, Dokumentation, Kongressbericht, Heidelberg 1992; *Nikolaj Roslawez. Biographie eines Künstlers – Legende, Lüge, Wahrheit*, in: *Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908–1933*, Kassel 1994).

Für die ASM, die in enger Verbindung zu zahlreichen ausländischen Musikern stand, waren Innovation und professionelle Kompetenz die wichtigsten Kriterien; ihre Theoretiker vertraten die Meinung, dass Kunst und Ideologie unvereinbar seien (siehe z.B.: L. Sabaneev, *Sovremennaja muzyka* [Zeitgenössische Musik], in: *Sovremennaja muzyka* 1924, Nr. 1). Die RAPM, die Kunst mit Ideologie identifizierte, verstand sich als die einzige Vertreterin des Proletariats in der Musik; in ihre Reihen wurden «nur Kommunisten oder Personen von eindeutiger proletarischer Neigung aufgenommen». Die RAPM forderte u.a. dazu auf, die «verfaulenden Reste des alten Professionalismus auszurotten», die «apolitische Umgebung, ideologische Unbeständigkeit und reaktionäre Professorenenschaft» zu bekämpfen (siehe: *Muzykal'naja Nov'*, Nr. 1, Moskau-Leningrad 1923, S. 27–28, 50). Schon 1923–1924 verwendeten die «proletarischen Musiker» solche politisch-ideologischen Anschuldigungen gegen die ASM wie «Formalismus», «Bürgerlichkeit», «ideologische Fremdheit», «antivölkisch», «Nachahmung des Westens», die später die berühmtesten Dokumente aus den Jahren 1936 und 1948 kennzeichneten.

Roslawez' Artikel *O psewdo-proletarskoj muzyke* [Über die pseudo-proletarische Musik], der 1926 neben Beiträgen Aleksej Krucjonychs (*Psewdo-krest'janskaja poezija* [Pseudo-bäuerliche Poesie]) und Dziga Vertovs (*Kino-Glaz* [Kino-Auge]) 1926 in der Sammlung *Na putjach iskusstva* [Auf Wegen der Kunst] erschien, war höchst aktuell: Zu jener Zeit begannen die RAPM, die ORKIMD und das PROKOLL eine systematische Kampagne sowohl für das Schaffen «echt proletarischer Musik» als auch für die Ausrottung «bourgeoiser Kultur», die – ihrer Ansicht nach – die ASM verkörperte. Die witzige und höhnische Kritik Roslawez', die die aufgeblasene ideologische Spekulation entlarvte, konnte nicht unbestraft bleiben: Der Gegenschlag folgte von Seiten Lev Kaltats, der Roslawez

als «echten Apologeten und <Theoretiker> bourgeoiser Dekadenz in Musik» und sein Werk als «futuristischen Galimathias» betrachtete. Roslawez' «erfundene, hart klingende Kompositionen, denen jegliche Emotionalität fehlt», wurden von Kaltat als «fremde» betrachtet. Ausserdem wurde der Komponist beschuldigt, den Begriff des Internationalismus durch den Kosmopolitismus zu ersetzen; er verstecke unter der Maske des Kampfes gegen «pseudo-proletarische» Musik Prinzipien des bourgeoisen Individualismus, um damit das Existenzrecht seiner eigenen, tief dekadenten «musikalischen Organismen» wahrzunehmen. Das Pamphlet endet mit einem direkten Aufruf zur Bestrafung: «Unsere Aufgabe besteht darin, das bourgeoise Wesen N. Roslawez' und ihm Ähnlicher zu entlarven, sie ideologisch in der sowjetischen musikalischen Öffentlichkeit zu isolieren und dadurch diese Öffentlichkeit vor dem verwesenden Einfluss gleichartiger <Theoretiker> zu beschützen.» (Lev Kaltat, *O podlinno-burzuaznoj ideologii gr. Roslavca* [Von der echt bourgeoisen Ideologie des Bürgers Roslawez], *Muzykal'noe obrazovanie*, 1927, Nr. 3–4, S. 33f., 37, 42f., deutsche Übersetzung in: Detlef Gojowy, *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber 1980, S. 377–388).

Die andere kritische Äusserung Roslawez', sein im Jahre 1927 entstandener Artikel «*Nazad k Betchovenu*» [«Zurück zu Beethoven»], wurde ebenfalls durch die «proletarischen Musiker» hart attackiert. Viktor Belyj benutzte ihn als Vorwand zu einer Entlarvungskampagne gegen «linke ideologisch fremde und dem Proletariat feindliche Strömungen». Belyj bezichtigte Roslawez der «tiefen ideologischen Verwandtschaft mit der dekadenten Kultur des Westens», der Zugehörigkeit zur «linken Front in der Musik». Ausserdem wurde der Komponist beschuldigt, er verteidige Strawinsky und Schönberg und unterstütze «bourgeoise Dekadenz». Die ASM wurde durch Belyj «ausserhalb der echten sowjetischen Musikfront» gestellt. Zum Schwerpunkt dieses Angriffs wurden die vorrevolutionären Kompositionen Roslawez', mit ihren «kreisenden futuristischen Umschlägen: ein Ausdruck einer spiessbürgerlichen reaktionären Strömung in Musik», sowie seine Agitationswerke (V. Belyj, «*Levaja* fraza o muzykal'noj reakcii (po povodu stat'i N. Roslavca «*Nazad k Betchovenu*»)» [«Linke» Phrase der musikalischen Reaktion (aus Anlass des Artikels «Zurück zu Beethoven» von N. Roslawez)], *Muzykal'noe obrazovanie*, 1928, Nr. 1, S. 43, 45f., deutsche Übersetzung in: D. Gojowy, Op. cit., S. 371–376). Der Grund für diese Anklagen war ganz offensichtlich: Im Lande begannen Entlarvungen von «Massenfeinden» und Säuberungen. Für seine «Kritiker» war Roslawez

schon verurteilt: sie vermieden, den Komponisten *Genosse* zu nennen; das Wort *Bürger*, das sie benutzten, wurde gebraucht, wenn es um einen politischen Feind ging.

Marina Lobanova

Im Originaldruck der Texte von Roslawez beginnt fast jeder Satz auf einer neuen Zeile. Aus Platzgründen und um der besseren Übersichtlichkeit willen wurden hier jeweils mehrere Sätze zu Abschnitten zusammengefasst.

- 1 *O psewdo-proletarskoj muzyke* in: *Na putjach iskusstva* [Auf den Wegen der Kunst], *Proletkul't*, Moskau 1926, S. 180–192
- 2 *Narodnik-Ideen*: Die *Narodniki* (von «Narod» = Volk, also etwa *Volkstümmler*) waren Vertreter der demokratischen Bewegung im Russland des 19. Jahrhunderts, die den zaristischen Staat ablehnten und die einzige Möglichkeit für die Weiterentwicklung Russlands im Volke sahen. Dieser Ideologie entsprach einermassen die Tätigkeit der Komponisten des «Mächtigen Häufleins», die nach einer neuen russischen Musik strebten und als Voraussetzung dafür ein intensives Studium russischer Volkslieder postulierten.
- 3 *Artelarbeiter* bezieht sich auf die Artel-Form der Kollektivwirtschaft: Produktionsgenossenschaften, die auf Teilzeitarbeit und Saisonarbeit beruhten. Artelarbeit wurde normalerweise als Nebentätigkeit betrieben.
- 4 Die RAPM-Vertreter zeichneten sich durch solch ein niedriges kulturelles Niveau aus, dass sogar in den offiziellen Dokumenten aus dem Jahre 1948, welche die RAPM hochpriesen, von «einer Begrenztheit und theoretischer Schwäche der RAPM» die Rede war (siehe: *Puti razvitiya sovetskoy muzyki*, Pod redakciej A.I. Šaverdjana [Entwicklungswege der sowjetischen Musik, hrsg. von A.I. Šaverdjan], Moskau-Leningrad 1948, S. 41).
- 5 *Sucharevsker Lumpen*: der Sucharevsker Markt in Moskau gehörte zu den berühmtesten Treffpunkten für Diebe, Räuber, Hehler, Schieber, Bettler usw.
- 6 *Kastal'skij*, Aleksandr Dmitrievič (1856–1926): Komponist, Chordirigent, Lehrer, Ethnomusikologe.
Nikol'skij, Aleksandr Vasil'evič (1874–1943): Chordirigent, Komponist, Musikschriftsteller, Lehrer.
Vasil'ev-Buglaj, Dmitrij Stepanovič (1888–1956): Liederkomponist, Chordirigent.
- 7 *Bortnjanskij*, Dmitrij Stepanovič (1751–1825): Komponist (unter den wichtigsten Werken: geistliche Chorwerke, Opern, Instrumentalkompositionen).
Turčaninov, Pjotr Ivanovič (1779–1856): Komponist, Chorregent.
- 8 «*Nazad k Betchovenu*» in *Rabis* [Bote der Gewerkschaft Kunstschaffender] Nr. 49/91, 20. Dezember 1927, S. 3/4
- 9 *NEP*: Abkürzung für *Novaja ekonomičeskaja politika* [Neue Wirtschaftspolitik]. Die NEP wurde nach dem Bürgerkrieg eingeführt: Die Bolschewiken verzichteten kurzfristig auf die vollständige Wirtschaftsdiktatur, erlaubten eine gewisse Privatinitiative. «Neu» nannte man diese Wirtschaftspolitik im Vergleich mit der Politik des Militärkommunismus, die während des Bürgerkrieges herrschte.