

Wolf-Dieter Stempel

Valimir Chlebnikov oder die Grenzen der Entgrenzung

G.I. Vor nunmehr bald 25 Jahren schrieb Hugo Friedrich im Vorwort zu seiner Struktur der modernen Lyrik (1956):

Was ist moderne Lyrik? Ich will mich auf keine Definition einlassen. Die Antwort mag sich aus dem Buche selber ergeben. Das Buch soll auch darauf antworten, warum ich so große Lyriker wie George und Hoffmannsthal übergangen habe, aber auch Garcasa, R.A. Schröder, Loerke. Sie sind Erben und Spätklassiker eines viel-jährhundertährigen lyrischen Stils, - eben desjenigen, von dem sich Frankreich vor 80 Jahren gelöst hat. Ich denke, niemand wird daraus den Schluß ziehen, ich hätte sie für überholt. Ich selbst bin auch kein Avantgardist. Mir ist bei Goethe wohler als bei T.S. Eliot. Aber darauf kommt es nicht an. Mich interessiert es, die Symptome der wagemutigen, harten Modernität zu erkennen, und ich bin der Meinung, unsere philologischen Wissenschaften müssen noch sehr viel mehr für eine solche Erkenntnis tun als das bisher geschah.

Wieviel wäre darüber zu sagen, über dieses Erkenntnis, sich ohne Ansehung persönlicher Neigungen oder besser Präferenzen vernachlässigten Aufgaben der Forschung zuzuwenden... Schwer vorstellbar, das Friedrichs Beschäftigung mit Claudelair, Rimbaud und Mallarmé so ganz der Ausfluß eines 'uneigennütigen' wissenschaftlichen Interesses gewesen ist; das nicht auch so etwas wie Faszination als wie immer gefühltes oder bewußtes Moment dabei im Spiele war, ein Moment jedenfalls, das sich dann bei den nur noch pauschal behandelten 'modernen' Dichtern des 20. JH. nicht (mehr) eingestellt zu haben scheint.

Wolf-Dieter Stempel

Wolf-Dieter Stempel

Velimir Chlebnikov oder die Grenzen der Entgrenzung

O.1 Vor nunmehr bald 25 Jahren schrieb Hugo Friedrich im Vorwort zu seiner Struktur der modernen Lyrik (1956):

Was ist moderne Lyrik? Ich will mich auf keine Definition einlassen. Die Antwort mag sich aus dem Buche selber ergeben. Das Buch soll auch darauf antworten, warum ich so große Lyriker wie George und Hoffmannsthal übergegangen habe, aber auch Carossa, R.A. Schröder, Loerke. Sie sind Erben und Spätklassiker eines viel-jahrhundertjährigen lyrischen Stils, - eben desjenigen, von dem sich Frankreich vor 80 Jahren gelöst hat. Ich denke, niemand wird daraus den Schluß ziehen, ich hielte sie für überholt. Ich selbst bin auch kein Avantgardist. Mir ist bei Goethe wohler als bei T.S. Eliot. Aber darauf kommt es nicht an. Mich interessiert es, die Symptome der wagemutigen, harten Modernität zu erkennen, und ich bin der Meinung, unsere philologischen Wissenschaften müssen noch sehr viel mehr für eine solche Erkenntnis tun als das bisher geschah.

Wieviel wäre darüber zu sagen, über dieses Bekenntnis, sich ohne Ansehung persönlicher Neigungen oder besser Präferenzen vernachlässigten Aufgaben der Forschung zuzuwenden... Schwer vorstellbar, daß Friedrichs Beschäftigung mit Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé so ganz der Ausfluß eines 'uneigennütigen' wissenschaftlichen Interesses gewesen ist; daß nicht auch so etwas wie Faszination als wie immer gefühltes oder bewußtes Movens dabei im Spiele war, ein Moment jedenfalls, das sich dann bei den nur noch pauschal behandelten 'modernen' Dichtern des 20. Jh. nicht (mehr) eingestellt zu haben scheint.

Da mag nun doch persönliche Präferenz der wissenschaftlichen Aufgabenstellung in die Quere gekommen sein (erkenntlich nicht nur an der Auswahl der im Textanhang repräsentierten Dichter - aus dem deutschen Bereich Benn, Kaschnitz, Krolow -, sondern z.B. auch in der Charakterisierung des Surrealismus¹).

Aber so einfach ist die vorgenommene Perspektivierung, in der sich die moderne Dichtung des 20. Jh. gewissermaßen als Nachhut der Avantgarde des 19. Jh. präsentiert, nicht beiseite zu tun. Die Legitimationsfiguren Rimbaud und Mallarmé vom Sockel zu stoßen, wird sich niemand so leicht entschließen wollen; die Frage ist nur, inwieweit ihre Schatten reichen oder besser, salopp ausgedrückt, wie weit man mit ihnen auskommt, wenn man sich bestimmten Richtungen, die die Literatur des 20. Jh. in seinen Anfängen bewegt haben, nähert, d.h. Bewegungen zu erfassen und verstehen sich anschickt, die, objektiv ja feststellbar, nachhaltig gewesen sind, die aber auch, subjektiv gesehen, der Faszination auf den literaturgeschichtlich halbwegs versierten Betrachter nicht entbehren. Dabei ist zu bedenken, daß es gar nicht allein um 'Lyrik' mehr geht, vielmehr auch so etwas wie 'künstlerische Existenz' und 'ästhetische Aktion' in einem neuen Sinn bedeutsam werden. Unter entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten heißt das allerdings dann, daß eine umfassendere Würdigung des weitgehend noch unausgeschöpften, meist nur einseitig behandelten Werks von Alfred Jarry dringlich wird, der im Laufe seines kurzen Lebens

vielleicht am sichtbarsten den 'Übergang' vom 19. zum 20. Jh. vollzogen hat².

0.2 Natürlich ist es längst üblich und in gewisser Weise ja wohl auch problemlos geworden, die fraglichen Bewegungen des 20. Jh. als etwas Neues zu verstehen, als Manifestation von Avantgarden also (die nun zum Teil wieder - ob mit Recht oder Unrecht, soll hier nicht direkt erörtert werden - den Fluchtpunkt für die Beurteilung späterer Entwicklungen abgeben, so z.B. wenn man bestimmte Richtungen der 60er Jahre als "Neo-Avantgarde" bezeichnet³). Aber die Grundsatzfrage nach dem Avantgarde-Charakter jener frühen Veränderungen ist damit, so scheint es, noch nicht vollkommen hinfällig geworden. Gewiß hat der Hinweis auf die Entwicklungen in der Bildenden Kunst einigen Beweiswert, bedenkt man die grundlegende Bedeutung, die sie für das literarische Schaffen eben gerade dort hatte, wo dieses in heutiger Sicht avantgardistisch genannt zu werden pflegt. Dies gilt im besonderen Maße für Rußland, wo die unter dem Sammelbegriff 'Futuristen' zusammengefaßten Dichter fast durchweg auch als Maler hervortraten und eine Gruppe sich direkt als "Kubo-Futuristen" bezeichnete. Aber auch unabhängig von der Frage, wie sich dieser Einfluß konkret ausgewirkt bzw. umgesetzt hat, verlohnt es, sich die Aspekte, unter denen der Avantgarde-Begriff zu sehen ist, zu vergegenwärtigen. Der mit einem gewissen Recht privilegierte Ansatz ist produktionsästhetischer Art und untersucht die historische Veränderung der Herstellung und der Verfahren, wobei die Frage anliegt, wie nationale Entwicklung zu der übergrei-

fenden, in der sich der Prozeß des allgemeinen Fortschritts der Literatur hypostatisch abbilden läßt, in Beziehung zu setzen ist. Nicht, daß bei dieser Perspektive die Ergebnisse der Analyse schon gleich mit aller Deutlichkeit den Avantgarde-Status der betreffenden Werke erwiesen oder bestätigen, ist doch, ganz allgemein gesprochen, nicht immer leicht und verläßlich Maß und Gewicht des 'déjà vu' gegen das revolutionär Neuernde abzuwägen. Der gegebenenfalls in Programmschriften und Manifesten plakatierte Anspruch ist dabei grundsätzlich nur von geringer Hilfe, gilt es doch erst zu prüfen, inwieweit solche Programme in der poetischen Praxis auch verwirklicht werden.

Das geschichtliche oder, besser gesagt, historische Interesse verlangt nun aber nach Ergänzung, die im Ansatz freilich in manchen Verfahrensanalysen stillschweigend enthalten ist. Es ist heute vielfach von den verschiedenen "Bedürfnissituationen" die Rede, auf die die Literatur mit der Entwicklung entsprechender Formen antwortet, ein Begriff, der nun allerdings, nimmt man ihn recht konkret, auf die Avantgarde des beginnenden 20. Jh. nicht recht passen will. Die Rezeption durch das zeitgenössische Publikum war, global gesprochen, so ablehnend, daß man die poetischen Aktionen auch nicht so ohne weiteres im Sinne einer Bedarferweckung deuten mag. Nun liegt es nahe, ja gerade aus einem solchen negativen Befund ein Indiz für den Avantgarde-Charakter der entsprechenden Werke zu gewinnen. Aber es wäre dies doch ein mehr äußerlicher Befund, der im übrigen nur dann überhaupt verschlägt, wenn

der Ablehnung später die Aufnahme folgt; denn wo kein Terrain gewonnen wird, da wird aus dem Avantgardist, wofern er nicht gleich die Flinte ins Korn wirft, bestenfalls so etwas wie ein Reservist, der, u.U. über das Grab hinaus, späterem Einsatz entgegenharrt. Nun ist von Bedürfnissituation ja wenigstens dort zu reden, wo sich ganze Schulen bilden und durch die Solidarität ihrer ästhetischen Aktionen gegenüber Frustrationen vonseiten des Publikums zeitweise Resistenz entwickeln. Es kommt dabei zu verselbständigten Entwicklungsprozessen der ästhetischen Produktion, die sich natürlich literarhistorisch rekonstruieren lassen; nur: wenn tatsächlich gilt, daß Produkte, die keinen Absatz finden, tote Materie, Texte also in solchem Fall "Sachen" oder "Artefakte" bleiben, dann steht auch eine solche Rekonstruktion in ihrer Sinnhaftigkeit letztlich unter der Prämisse einer schließlich vollzogenen Aufnahme der Neuentwürfe. Majakovskij hat in seinem Nachruf auf Chlebnikov (gestorben 1922) erklärt: "Chlebnikov ist kein Dichter für den Verbrauch. Ihn kann man nicht lesen. Chlebnikov ist ein Dichter für Produzenten"⁴. Wäre dem so gewesen und müßte man dieses Wort ernster nehmen als es gemeint sein konnte, würde Chlebnikov ganz in den Hintergrund der Avantgarde-Szene treten, und das Interesse an ihm wäre dann allenfalls rein philologischer Natur⁵. Nur die Tatsache, daß Chlebnikov ein Dichter auch für Leser geworden ist, wie begrenzt auch sein Publikum war und ist, rechtfertigt letztlich, ihn in seiner historischen Position zu würdigen. Avantgarde, so läßt sich wenigstens in Bezug auf diesen Fall sagen, erweist sich

oder wird als solche begreifbar erst aus der in der Rezeption gründenden Rückschau, und das heißt zugleich, daß so erst überhaupt die Frage hinreichend in den Blick genommen werden kann, worin ihr historischer Gewinn liegt. Dieser bleibt leer, wo, wie kenntnisreich und scharfsinnig immer, nur die neuen Verfahren entschlüsselt werden, ohne daß dabei deren ästhetischer Ertrag mit bedacht wird. Vielleicht ist es überspitzt oder vorschnell, diese scheinbar paradoxe Bestimmung des post-festum-Charakters der Avantgarde ganz allgemein zu postulieren (sie gäbe immerhin die Möglichkeit an die Hand, den Ausdruck Neo-Avantgarde für die Kunst der 60er Jahre, die ihr Publikum hatte, zu rechtfertigen). So oder so darf gelten, daß auch im besonderen Fall der Avantgarde die Notwendigkeit nicht entkräftet wird, literarische Werke unter 'kommunikativen' Gesichtspunkten zu würdigen. Sie wird hier sogar pointiert durch den Umstand, daß der avantgardistische Text nicht nur (wie viele Werke von Rang, die nicht schon deswegen revolutionär sind) Lesegewohnheiten modifiziert, vielmehr ein 'Grundkonsens' über seine Rezipierbarkeit überhaupt erst erreicht werden muß. Inwieweit diesem Gesichtspunkt Rechnung getragen werden kann, ist ein schwieriges methodisches Problem, zu dem hier nur wenige Bemerkungen gemacht werden können.

0.3 "Simultaneous the continuer of tradition, and the starting point of all types of futurist poetry", hat man Chlebnikov genannt⁶, eine allzu salomonische und im Grunde wenig besagende Charakterisierung, aus der allenfalls abzu-

lesen ist, daß die Forschung zu dem Dichter, den Boris Ejchenbaum einmal den "Meister aller modernen Dichtung" genannt hat⁷, beide Richtungen verfolgt hat. Tradition, das bedeutet hier zum einen den Anschluß an die französischen Wegbereiter des 19. Jh., insbesondere an Mallarmé, hinsichtlich einer Reihe von Grundanschauungen (Selbstmächtigkeit des Wortes in der Dichtung und seine Befreiung von Alltagsbezügen und metaphysischer Befrachtung, Verabsolutierung der Ausdrucksebene, Steuerung der signifiants-Kombination vom Laut bzw. Klang her, usw., bis hin zu symptomatischen Einzelheiten wie der Wertung des Alphabets als größtes Dichtwerk⁸). Tradition meint aber vor allem auch innerhalb Rußlands den engen Zusammenhang von Chlebnikovs Poetik mit der späteren symbolistischen Dichtung und Dichtungstheorie, insbesondere mit den Anschauungen A. Belyjs (etwa im Hinblick auf die Rolle von Synästhetik und Lautmetaphorik, die Gleichsetzung von Sprachschaffen und Mythenschaffen, den vitalistischen Einschlag, usw.⁹). Die Übergänge zwischen Symbolismus und Futurismus seien in einzelnen Bereichen "fließend" oder schwierig zu markieren, wird des öfteren versichert¹⁰. Kein Zweifel: Chlebnikov wäre ein dankbarer Fall für die Untersuchung der einleitend angedeuteten Frage, inwieweit Tradition nur als Voraussetzung in Anspruch genommen, wo sie als Grundmuster weitergeführt wird, welches Gewicht man ihr im Hinblick auf das Innovatorische zuzumessen hat, bzw. welche Überschreitungen als konstitutiv für die Avantgarde anzusehen sind (Häufung bestimmter Verfahren, die einen qualitativen Sprung erzeugt, Verabsolutierungen,

etwa im Zusammenhang mit der 'Bloßlegung des Verfahrens', usw.).

0.4 Von alledem wird im Folgenden nicht viel die Rede sein, und zwar nicht nur im Hinblick auf die Komplexität der skizzierten Fragen, auf die trotz vieler gewonnener Einsichten hinreichend präzise zu antworten noch nicht möglich ist, sondern weil das hier verfolgte Interesse so allgemein gehalten ist, daß das Problem der Traditionsgebundenheit an unmittelbarer Bedeutung verliert. Es geht bei dieser Skizze in erster Linie um den Versuch, den Beitrag Chlebnikovs anhand kurzer Textanalysen unter der in 0.2 herausgestellten Prämisse näher zu bestimmen. Dabei sollen praktischerweise Texte zugrunde gelegt werden, die so beschaffen sind, daß ihre Qualität als Avantgardezeugnisse nicht vorgängig erst geklärt werden muß. Aufgrund der generellen Problematik, die am ausgezeichneten Fall des russischen Dichters erörtert werden soll, erübrigt sich jeder Anspruch, zu einer Gesamtcharakteristik von dessen Werk vorzudringen, ein Unterfangen, das in jedem Fall zum gegenwärtigen Zeitpunkt aussichtslos erscheinen müßte. Dies besagt zugleich, daß die vorgestellten Texte nicht als insgesamt repräsentativ für Chlebnikovs Schaffen angesehen werden dürfen. Sie sind jedoch charakteristisch für bestimmte Konzeptionen und Verfahren, die auch im Hinblick auf den fachlichen Schwerpunkt des Kolloquiums Interesse beanspruchen können.

*

1.1 Gleich der erste Text, der hier besprochen werden soll, ist den Kennern der modernen russischen Literatur, aber auch vielen Avantgarde-Fans so bekannt, daß man instinktiv zögert, ihn nach vielen Vorstellungen, auch im deutschsprachigen Raum, erneut zu präsentieren (Übersetzungen der Werke Chlebnikovs wie überhaupt die Beschäftigung mit ihm haben in Westeuropa allerdings praktisch erst mit den 60er Jahren begonnen). Es handelt sich um die berühmte "Beschwörung durch Lachen" (Zakl-jatie smechom), für deren Berücksichtigung, rein äußerlich gesehen, mehrere Gründe sprechen.

a) Der Text gehört zu den frühesten Werken Chlebnikovs. Er erschien im Almanach Studio der Impressionisten¹¹, einer Sammlung, die im Februar 1910 von dem Maler und Kunstkritiker N. Kul'bin herausgegeben wurde, der selbst einen Essay über "Freie Kunst als Grundlage des Lebens" beisteuerte. Zwei Monate später folgte mit Sadok sudej (je nachdem "Eine Falle für Richter" oder auch "Behälter [genauer: 'Aufbewahrungsort für Kleintiere, auch Fische'] der Richter"; der Titel stammt von Chlebnikov) die erste selbständige Sammlung futuristischer Texte. Die "Beschwörung" ist mit Sicherheit vor 1910 entstanden. Eine "Variante" oder - wahrscheinlicher - Vorstufe dazu (abgedruckt in den 1914 von D. Burljuk herausgegebenen Tvo-renija 1906-1908 ['Schöpfungen'] Chlebnikovs) enthält sämtliche Verse der "Beschwörung" (geringfügige Abweichung in V.3, sowie in V.5 u. 6), jedoch über den wesentlich umfangreicheren Text verstreut, vgl. die Gesamtausgabe Bd. 2, Sobranie socinenij I, Nachdruck München 1968, S. 302. Die Titel der dt. Übertragungen dieses Textes von O. Pastior ("Allerleilach") und P. Urban ("Lach-Alle") in Werke I, S. 24f. beruhen auf einer mir nicht verständlichen Lesart des Originaltitels bei P. Urban (I, 395): "vsemiri" (russ. vse = 'all-') statt "vremiri (sme juščies-ja)", das als Bildung zu vremja 'Zeit' ja durchaus für Chlebnikov charakteristisch ist. A. M. Ripellino (Poesie di Chlébnikov, Torino 1968, S. 179) datiert die "Beschwörung" ohne Kommentar auf 1908.

b) Die "Beschwörung durch Lachen" ist das erste Beispiel für den futuristischen Slogan "Das Wort als solches". So ist auch in dem von A. Kručenyč und Chlebnikov unterzeichneten Manifest von 1913, das diesen Slogan später als Titel enthielt, die Aussage: "Von nun an konnte ein

Werk aus einem einzigen Wort bestehen" (Hervorhebung im Text; vgl. II,115) auf dieses Frühwerk Chlebnikovs zu beziehen. Der Essayist Čukovskij sieht in ihm den Beginn des Futurismus¹².

c) Das Werk hat den besonderen Beifall der futuristischen Mitstreiter gefunden. Majakovskij hat es regelmäßig auf seinen Rezitationstourneen vorgetragen. Auch Chlebnikov selbst scheint ihm besondere Bedeutung zugemessen zu haben; jedenfalls führt er es in zwei biographischen Notizen (von ca. 1914) zusammen mit nur ganz wenigen anderen Texten auf (vgl. II,415,416). In dem Vorwort von 1919 zur (nicht zustande gekommenen) ersten Chlebnikov-Ausgabe sagt der Autor, daß in der "Beschwörung durch Lachen" (wie auch in den Gedichten "Das Heupferdchen" und "Bobobi") "Knoten der Zukunft (waren)" (II,10).

Es gibt mehrere deutsche Übersetzungen, die mit zwei Ausnahmen (H.M. Enzensberger und R. Fieguth) alle auf die Initiative von P. Urban zurückgehen, der für seine deutsche Edition mehrere deutsche Schriftsteller, die seiner Einschätzung nach "ein Verhältnis zu Chlebnikov hätten haben müssen", bat, aufgrund von zur Verfügung gestellten Materialien (Transkription, Rohübersetzung, sprachliche Erläuterung) eine Version anzufertigen (vgl. dazu II, 603ff sowie I,394f). Es ist klar, daß in Anbetracht der Besonderheiten der Sprachgestaltung eine deutsche Wiedergabe mit erheblichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Gleichwohl vermag wenigstens in unserem Zusammenhang auch die Übertragung eine ungefähre Vorstellung von der Eigenart des Textes zu vermitteln. Anmerkungen zum sprachlichen Verständnis des Originals gibt im übrigen P. Urban (I,394f).

Die folgend wiedergegebene Übersetzung ist eine Bearbeitung der Version, die R. Fieguth für die Texte der russischen Formalisten II im Zusammenhang mit der Übertragung des Chlebnikov-Essays von R. Jakobson von 1919/21 angefertigt hat¹³. Sie macht auch im deutschen Text sichtbar, wo die Wortneuschöpfungen des Originals auftreten.

Zakljatie smečom¹⁴

- 0, rassméjtes', smečač'i!
2 0, zasméjtes', smečač'i!

Čto smejútsja sméchami, čto smejánstvujut smejár'no,
 4 O, zasméjtes' usmejár'no!
 O rassméšišč nadsmejár'nych - smeč usméjnych

6 O, issméjsja rassmejár'no smeč nadsméjnych
 smečačéj!
 smejačéj!

Sméjevo, sméjevo,
 8 Usméj, osméj, sméšiki, sméšiki,
 Smejúnčiki, smejúňčiki.
 10 O, rassméjtes', smečačí!
 O, zasméjtes', smečačí!

Beschwörung durch Lachen

Oh, lacht auf, ihr Lacherer!
 2 O, lacht los, ihr Lacherer!
 Die mit Gelächter lachen, die lachal lachantern,
 4 Oh, lacht los lächeral!
 Oh, Entlacher überlachaler, Lachen lächiger Lacherer!
 6 Oh, vorauslach dich auflachal, Lachen überlächiger
 Lacherer!

Lacherei, Lacherei,
 8 Lächerle, verlächle, Lächeleien, Lächeleien,
 Lachelanten, Lachelanten.
 10 Oh, lacht auf, ihr Lacherer!
 Oh, lacht los, ihr Lacherer

1.1.1 Das Verfahren, das diesem Text seine Grundstruktur gibt, ist charakteristisch für Chlebnikovs Sprachschaffen. Es besteht darin, daß eine einheitliche "Wurzel" in verschiedenen lexikalischen und morphologischen Möglichkeiten entfaltet wird, wobei es im vorliegenden Fall um die Wurzel smech- ('lach-') geht. Der 'paradigmatische Durchlauf' benützt dabei nicht nur gebräuchliche Wörter des Russischen, sondern verwendet auch Wortneubildungen, die bei Chlebnikov keineswegs bloße Spielerei, sondern, wie das gesamte Verfahren, Ausdruck eines spezifischen Sprachdenkens sind, wie es zwar auch manchen anderen

Futuristen, in besonders ausgeprägter Form jedoch Chlebnikov zu eigen ist. Es kann hier nur andeutungsweise umrissen werden. Die in unserem und in vielen anderen Texten Chlebnikovs zu beobachtende Hypothese der Ausdrucksform des Sprachzeichens, d.h. seiner sinnlichen Komponente in Gestalt des Klangs oder auch der Schrift, entspringt dem generellen Bestreben, nicht nur die semantischen Korrelate und damit auch ihre syntagmatische Organisation aus den Verschleifungen des 'automatisierten' Alltagsgebrauchs zu befreien, sondern zugleich die feste Zuordnung zwischen Ausdrucks- und Inhaltsform in der Weise zu lockern oder zu lösen, daß der Klang für die Artikulation neuer, aber freilich kaum klar bestimmbarer, nur im sinnlichen Anreiz erfahrbare Inhalte verfügbar wird. Es spiegelt sich in diesem Bestreben der von Chlebnikov auf vielerlei Weise betriebene Versuch, eine "Ursprache" zu konstruieren, deren kategoriales Potential nicht auf Kommunikationslogik abgerichtet ist, sondern kosmische Gesetzmäßigkeiten abbildet, die in entsprechender Sprachgestaltung fühlbar gemacht werden können¹⁵. Wortschöpfung ist für Chlebnikov "das Aufreißen des sprachlichen Schweigens, der taubstummen Sprachschichten" (II, 327), und das heißt nicht nur, daß die Lautform der Wörter auf die unterschiedlichste Weise verformt, sondern bisweilen auch gänzlich neu entworfen wird unter der Prämisse, daß in den einzelnen Buchstaben "Weisheiten" oder "Wahrheiten" enthalten sind ("wir verstehen sie einstweilen noch nicht" II, 316, 321). Aber auch da, wo die Gestalt des Einzelwortes respektiert wird, unterliegt dieses der schöpferischen Verfügung, die es entweder in ein neues

Paradigma einführt, das nach Ähnlichkeit und Gleichheit von repräsentativen Ausdruckelementen eingerichtet ist, oder es in neue und seltsame syntagmatische Beziehungen versetzt. Im Gegensatz zur symbolistischen Korrespondenztheorie geht es hier nicht eigentlich um 'metaphysische' Metaphorik, sondern um die erst in der Zukunft zu vollendende Konstruktion einer Sprache des "neuen Sehens", d.h. der sprachlich nicht mehr abstrakt vermittelten, sondern in ihr sich darstellenden Lebensunmittelbarkeit.

Muster solcher Sprachgestaltung und -verwendung liefern die verschiedenen historischen Formen der zaum'- (d.h. 'Übersinn'-) Sprache, die nicht im Dienste kognitiver Verständlichkeit steht, sondern in dieser Hinsicht unverständliche, jenseits des Verstandes liegende und nur erfühlbare Inhalte vermittelt, wie z.B. Gebets- und Beschwörungsformeln, besondere Kultsprachen, Glossolalie, aber auch bestimmte Kinderverse u.ä.¹⁶.

1.1.2 Ich will hier zunächst abbrechen, denn die Frage, die wir uns vorlegen müssen, läßt sich schon jetzt klar formulieren. Es geht schlicht darum, welche Bedeutung diesem Programm für ein Verständnis der entsprechenden Texte zuzumessen ist, wenn mit "Verständnis" nicht die über den Text vermittelte Einsicht in dieses Programm gemeint sein kann, die nur dem 'Beobachter' zuteil wird, sondern die ästhetische Rezeption auf der Objektebene, die von der besonderen Gestaltung des gegebenen Textes ausgeht und sich nur dann vollziehen wird, wenn diese

Gestaltung selbst aufgrund der in ihr angelegten Qualitäten dazu Anreiz gibt. Bloße Unverständlichkeit, das hat auch Chlebnikov gesehen, bedeutet noch nicht poetische Qualität; deswegen gilt für "unverständliche Gedichte" die Bedingung: "Sie müssen gut sein, sie müssen echt sein" (II, 317). Aber (Chlebnikov macht dazu keine weiteren Ausführungen): was ist "gut", was ist "echt"? Was ist "gut" an der "Beschwörung durch Lachen"? Daß der Rezipient durch die "Bloßlegung des Verfahrens", d.h. also hier die Entfaltung der thematischen Wurzel 'lach-' gleichsam am Schaffensprozeß selbst als Erlebender beteiligt würde¹⁷? Aber diese Beteiligung ist nicht für sich selbst schon eine hinreichende ästhetische Kategorie, zumal die Einsicht in das Machen ja keineswegs restlos gewährt, vielmehr im vorliegenden Fall in einer eher trivialen Weise nur vermittelt wird: erkenntlich ist lediglich das paradigmatische Verfahren der "Wurzel"-Entfaltung als solches, während in die syntagmatische Organisation sowohl wie in die jeweilige Art der Neubildung nicht ohne weiteres Einsicht zu gelangen ist. Wenn aber eine solche Einsicht nicht gewährt wird, erscheint die Anordnung willkürlich, und diese Willkürlichkeit läßt dann auch kaum noch eine harmlose Freude am bloßen Spiel, am Jonglieren mit dem Wortmaterial aufkommen, da der Prozedur sozusagen kein Risiko anhaftet und sie als 'Kunst'-Fertigkeit nicht durchschaubar wird.

1.1.3 Nun hat die "Beschwörung", wie schon erwähnt, tatsächlich Gefallen gefunden. Wir wollen deshalb versu-

chen, den Text daraufhin zu befragen, welche Voraussetzungen für eine erfolgreiche Rezeption in ihm enthalten sind. Es ist dies ein nicht ganz leichtes Unterfangen, denn wenn gewiß die heutige Betrachtung von der Erfahrung und der Vertrautheit mit neueren Formen experimenteller Dichtung profitieren kann, so bleibt auch heute noch etwas von der charakteristischen Befremdlichkeit erhalten, die der avantgardistische Text seinerzeit erzeugen mußte. Gedichte mit nur einem Lexem, das mehrfach abgewandelt wird, sind, hier ist das Manifest von 1913 "Das Wort als solches" sicherlich im Recht (vgl. oben), vor Chlebnikov nicht verfaßt worden (und zumal nicht unter Einschluß von Wortneubildungen). Das, was man in der Rhetorik Paregmenon (Ableitung) nennt, ist eben eine jener Ausdrucksfiguren des rhetorischen Ornats, die zur absoluten Konstituente eines literarischen Gesamttextes zu erheben nur im Gefolge epatistischer Sprachgebärde unternommen werden konnte. Man kann es ja ruhig sagen: eine solch potenzierte Wiederholung, die einem Auf-der-Stelle-Treten gleichzukommen scheint, ist auch heute noch so eingängig nicht, kann auch heute noch Überdruß erzeugen, und dabei ist die "Beschwörung durch Lachen" noch das weitaus kürzeste in der Serie der "Wurzel"-Gedichte Chlebnikovs. Hinzu kommt, daß der Text zwar die lexematische Wiederholung z.T. syntaktisch organisiert, diese Organisation jedoch nicht immer mit letzter Sicherheit zu bestimmen ist. So läßt sich in V.3 Что als Relativpronomen 'die', als Fragepronomen 'was' und eventuell auch als Konjunktion 'daß' verstehen, und je nachdem ist die Aussage direkt an die "La-

cherer" gerichtet oder sie nimmt diese nur als Referenz (die hier gewählte Wiedergabe "Die... lachen" soll den umgangssprachlichen Charakter des relativ verwendeten čto zum Ausdruck bringen, der im übrigen auch für die Bildung smechač (V.1 und 2) gilt). Unklar ist des Weiteren in V.7 smejevo (auch wenn man ganz außer Betracht läßt, daß die Originalausgabe zweimal smejvo bietet, was jedoch ein Druckfehler sein kann¹⁸): Ist es als Neubildung Substantiv (so Majakovskij) oder Adverb? Und wie verhalten sich die Imperative in V.8 in der 2. Person Singular zu den nachfolgenden Substantiven im Plural, sind dies Ableitungen von smeški 'Lächeln' oder Nomina agentis?

Nun sind solche Ambivalenzen der Zuordnung zum damaligen Zeitpunkt keine absolute Neuheit mehr und zumindest bei Mallarmé des öfteren anzutreffen. Aber ein charakteristischer Unterschied ist doch zu erkennen: Wo bei Mallarmé die Eindeutigkeit der syntaktischen Beziehung preisgegeben wurde, trat an ihre Stelle ein Potential von Beziehbarkeiten, das aus der Unterschiedlichkeit der zahlreich gebotenen semantischen Einheiten seine Möglichkeiten gewann. Aber gerade diese Voraussetzung entfällt nun bei einem Wurzelgedicht weitgehend, und es scheint, als ob die Organisation der Bedeutungseinheiten vielfach durch die Leere der lexematischen Gesamttautologie blockiert oder im Ansatz gleichsam in ihr zersetzt würde.

1.1.4 Es kann auch hier freilich nur skizziert und mit der gebotenen Vorsicht angedeutet werden, welche Wir-

kungsqualitäten in unserem Text angelegt scheinen. Ausgangspunkt ist das allgemeine Wahrnehmungsprinzip, demzufolge die Wiederholung des Gleichen die Aufmerksamkeit auf die Variablen konzentriert und diese dadurch aktualisiert¹⁹. Aber es ist dieses Prinzip nicht allein auf die Opposition gleichbleibende Wurzel smech-('lach-') vs. wechselnde Affixbildungen zu beziehen, sondern in einem allgemeineren und umfassenderen Sinn geltend zu machen, insofern die organisatorische Gestaltung des Textes insgesamt in ein dialektisches Verhältnis zur Wiederholung des Themaworts gesetzt ist. Zunächst ist global festzustellen, daß sich Anfang und Ende (V.1-2, 10-11) gleichlautend entsprechen, während sich ein Mittelteil, allerdings in unterschiedlicher Ausdehnung, davon abhebt. Dieser Kontrast stellt sich auf verschiedenen Ebenen dar:

a) Der Adressat der Aufforderung ist in je drei Versen zu Anfang (V.1,2,4) und am Ende (V.9,10,11) eine Gemeinschaft von 'Lachbolden', während im Mittelteil das Lachen selbst im Sinne einer metonymischen Konzentration apostrophiert wird (V.5,6,8). Mehrzahl und Einzahl bzw. Menge und Einzelelement, menschliches Wesen und belebte materielle Entäußerung stehen sich hier gegenüber bzw. lösen sich ab.

b) Die Sprechhandlung des aussagenden Subjekts ist im wesentlichen in zweifacher Ausprägung gegeben: in der Aufforderung (V.1-2 bzw. 10-11, sowie in V.4,6,8) und im bloßen Anruf (V.5,9 und wohl auch 7)²⁰, so daß sich

hier, innerhalb der semiotischen Kategorie des 'Appells', (propositionaler) Sprechakt und reiner Äußerungsakt bzw. Einwirkung und bloße Einstellung gegenüberstehen und im Mittelteil abwechseln. Dabei wird quer zu diesem Gegensatz, aber innerhalb der gleichen Kategorie des Appells eine Opposition von Emphase und Verhaltenheit sichtbar (An-/Abwesenheit der Interjektion o), durch welche sich die erste Hälfte des Mittelteils von der zweiten unterscheidet (V.4,5,6 vs. V.7,8,9). Das Aussagesubjekt präsentiert sich somit in unterschiedlichen Einstellungsmodi: Interjektion und Imperativ indizieren zu Anfang und zu Ende eine affektische Grundeinstellung, die jedoch im Mittelteil durch den Wechsel von selbständiger Apostrophe und Imperativ einerseits und Emphase und Verhaltenheit andererseits dynamisiert wird.

c) Die besondere Bewegung, die den Mittelteil des Gedichts charakterisiert, kommt auch im Zusammenhang mit der Verteilung der 'Basiskonstituenten' auf der Ebene der Vergestaltung zum Ausdruck. Während in V.1-2 Imperativ und Vokativ ohne Zusätze vereint sind, zeigt V. 3 ansatzweise (in syntaktisch unselbständiger Form) eine erste Expansion durch die nähere Bestimmung von Lachhandlung und Lacher. In V.4 tritt sodann der Imperativ in einfacher (adverbieller), in V.5 der Vokativ in durch Genetivattribut und Apposition gesteigerter Erweiterung auf, während V.6 eine Synthese aus V.4 und V.5 darstellt. Das Versvolumen ist dementsprechend (von V.3 abgesehen) zur Mitte des Textes hin angewachsen; es verringert sich nun

wieder gegen Ende zu, wobei die Expansion der zwei Basis-konstituenten auf die Stufe der einfachen Wiederholung zurückgenommen erscheint (V.7,8,9).

d) Auch der Einsatz der Neologismen entspricht dieser übergreifenden Disposition. Zwar gehört smechači in V.1-2 dazu, wenngleich nichts allzu Befremdliches an dieser, vornehmlich in der Umgangssprache produktiven Suffixbildung ist. Aber erst mit V.4 beginnend und dann in größerem Umfang in V.5 und 6 werden die Neubildungen qualitativ gewichtiger, weil ungewöhnlicher, und, in V.5 und 6, dann auch quantitativ bedeutsamer, um schließlich gegen Ende zuerst quantitativ (V.7) dann qualitativ abzunehmen.

Im Anschluß an die vorherigen Ermittlungen läßt sich das Auftreten der Neologismen somit funktional bestimmen, und zwar als eine im dynamischen Höhepunkt des expressiven Hervortretens des Subjekts erzeugte sprachliche Überentäußerung, die nun durchaus in dem Chlebnikov-Šklovskijschen Sinne als Faszinosum der zaum' begriffen werden kann und zwar allein deshalb, weil es der Organisation des Textes selbst entspringt. Die zaum' ist hier gewiß, um den formalistischen Ausdruck zu gebrauchen, als Konstruktion "entblößt", weil nicht durch einen äußeren Zusammenhang motiviert, in dem sie auch in der traditionellen Literatur auftreten konnte; aber sie ist immanent motiviert durch eine Inszenierung, die, gewiß, in der Wurzelparadigmatik eine Bedingung ihrer Möglichkeit hat, aber sich gleichsam aus sich selbst heraus entwickelt.

Und so wird man vielleicht plausibel machen können, warum dieser Text Chancen hat, Rezeption anzureizen und zu binden. Er läßt sich lesen als eine mythische Modellsituation. Diese wird faßbar einmal am thematischen Gegenstand, dem Lachen, das hier, worauf der Titel ja schon hinweist, nicht als spontane Alltagsreaktion erscheint, sondern in seiner Potenzierung und Übersteigerung die Lenkung durch eine nicht mehr kontrollierbare Instanz anzeigt und dadurch eine schwer auslotbare Tiefendimension erhält. In diesem Zusammenhang ist auf die Besonderheit der Aufforderung zum Lachen hinzuweisen; "sei spontan!", sagen die Sprechakttheoretiker, ist kein konsistenter, ist ein unsinniger Sprechakt, und wenn man auch gelegentlich sagt "lach doch mal", so ist doch sofort klar, daß diese Redeweise nicht das Geringste mit dem Imperativ des Gedichts zu tun hat, der das Lachen ja nicht nur beschwörend gebietet, sondern auch auf dem Höhepunkt (V.6) das Lachen selbst beschwört. Das implizierte Subjekt dieses Redeaktes wird somit der Erfahrungswelt enthoben, gibt aber durch die "symptomatischen" Sprachzeichen (im Bühlerschen Sinne) immerhin soviel von sich preis, daß dem Rezipienten Anreiz zu wechselndem Konkretisationsspiel gegeben wird. Dieses wird sich vergebens um reale Verdinglichungen bemühen, sich vielmehr von der sinnlich erfahrbaren Intensität und Dynamik dieses Sprachgestus anregen lassen, dessen Parallelismen ebenso die Beklemmung ritueller Insistenz vermitteln, wie die einschneidende Veränderung des Versrhythmus nach dem 'Höhepunkt' (d.h. ab V.7 sméjevo sméjevo)²¹ einen 'Ge-

fühlseinbruch', ein Moment der Verunsicherung oder Resignation aufscheinen läßt, das im Abgang (V.10-11) genannt ist.

1.1.5 Versuchen wir, ein vorläufiges Fazit zu ziehen. Der für Avantgarde-Dichtung charakteristische Sprung gegenüber der Tradition läßt sich in der hier im Vordergrund stehenden Perspektive der 'poetischen Kommunikation' unter Bezug auf unser Textbeispiel in mehrfacher Weise bestimmen. Es gilt im vorliegenden Zusammenhang sicherlich auch der generelle, auch aus anderen Gattungen bekannte Umstand, daß die zur Schau gestellte Produktion einen tiefen Einschnitt in die ästhetische Erwartungshaltung bedeutete. Die Künstlichkeit in ihrem ästhetischen Ertrag zu fassen, setzt eine neue Sensibilität voraus, die (wenn ich mich nicht täusche) auch bei Mallarmé nicht in dieser Weise gefordert war. Sagen wir lieber: die Entwicklung einer neuen Sensibilität, denn sie muß in irgendeiner Weise, wenn auch nur im Ansatz, vermittelt werden. Dies kann dadurch geschehen, daß Qualitäten der Gestaltung zum Anreiz geboten werden, die die Künstlichkeit nach der Seite hin abstützen, von der aus sie nicht als Simulierung noch als bloße Fertigkeit erscheint und jeglicher Unverbindlichkeit enthoben wird. Die "Beschwörung" trägt ihre Künstlichkeit zu Gesicht, aber diese verliert, versucht man nur, das äußere Erscheinungsbild zu durchdringen, ihre Willkürlichkeit, indem sie sich motiviert (inwiefern dies auch für die spezifische Form der Neubildungen gilt, die hier nur in ihrem generellen Aspekt gewür-

dig) wurden, wäre zu prüfen). Gewiß ist die Motivierung, ist die Dialektik der Bewegungen, die in den Versen aufgebaut wird, zu einem guten Teil hinter der Fassade der lexematischen Monotonie verborgen; nur in der Expressivität der Sprechakte und der Insistenz des Anrufs wird etwas von ihr unmittelbar faßbar. Aber auch dies, so scheint der Text zu bedeuten, ist eine neue Modalität der lyrischen Aussage: Der Urheber des Gedichts, hier nun verstanden als vom Rezipienten aus vielfältigen Aussageindizien gewonnenes semiotisches Konstrukt, unterstellt sich gleichsam der Sprache, die er als rätselhaft selbstmächtig erfährt. Nur in Umrissen vermag er daher unter diesem Vorgebot zu veranschaulichen, worin eine der tiefgreifenden Dimensionen dieser Selbstmächtigkeit wirksam wird. Es ist, wenn unsere Beobachtungen einige Plausibilität beanspruchen können, die mythische, die als solche frei von jeder raunenden Metaphysik gedacht werden muß, nur lediglich Bezug hat zu den Bereichen menschlicher Existenz, die sich ganz oder weitgehend der Verfügung im Handeln entziehen. Es scheint jedenfalls kein Zufall zu sein, daß in den vergleichbaren Gedichten Chlebnikovs vorzugsweise "Wurzeln" thematisiert werden, die deutlich in diese Richtung tendieren: "lieb-" (wie "lach-" mehrmals dargestellt), "vermög-/macht-". Welche konkreten Bezüge speziell zum Lachgedicht mitzudenken sind, ist noch kaum erforscht. A.M. Ripellino hat auf die Allegorie des Lachens im letzten größeren Werk Chlebnikovs Zangezi aufmerksam gemacht und im übrigen (ohne nähere Erläuterung) auf eine Zarathustra-Stelle als Ausgangspunkt hin-

gewiesen²². Die Frage kann hier nicht weiter verfolgt werden.

*

2.1 Die Zurückstufung der inhaltlichen Aussage, so war bei der Besprechung des ersten Textes angedeutet worden, verlangt nach Kompensation, soll die Vollzugsmöglichkeit 'poetischer Kommunikation' nicht im Bestand gefährdet werden. Es ist dies gewiß keine extravagante Grundannahme. Schon die Formalisten, von denen einige in der Anfangsphase die bei den Futuristen beobachtete Hypostase der Ausdrucksebene des Klangs und die damit postulierte zaum' zum Kennzeichen poetischer Sprache machen wollten, haben bald eingesehen, daß in solchen Fällen die Sprachlichkeit des Gedichts u.U. beeinträchtigt wird²³. Aber sehen wir uns zunächst einen weiteren Text von Chlebnikov an:

Gewitter im Monat AU

- Pupupopo! Das ist der Donner.
 2 Gam gra gra rapp rapp.
 Pi-pipisi. Das ist er.
 4 Baj gsogsisisi. Blitzezucken.
 Wejgsogsiwa. Das bist du.
 6 Goga, gago - das erhabne Donnergrollen.
 Gago, goga!
 8 Ssch. Ssch.
 Mn! Mn! Mn!
 10 Me - momomuna. Alles blaut.
 Moa, moa,
 12 mia sswu.
 Wej waj ewu! Das ist der Sturm.
 14 Wsi sozern. We-zerzi,
 wrawra, wrawra!

- 16 Wrapp! Wrapp! Wrapp!
 Gull gulgota. Das ist das Rollen des Rollens.
 18 Gugoga, Gak. Gakri.
 Wuwa wewo. Kreise der Ringe.
 20 Zirzizi!

Der Text ist 1919-21 geschrieben, aber seiner Anlage nach auch für die frühe Schaffensperiode charakteristisch; nach dem Zeugnis Raoul Hausmanns jedenfalls ließ Kandinsky im Cabaret Voltaire in Zürich 1916 "Phoneme von Chlebnikov in Gegenwart von Hugo Ball vortragen" - welche, ist unbekannt und nicht mehr zu klären²⁴. - Die Übersetzung (von Rosemarie Ziegler; I, 64) ist hier verhältnismäßig problemlos, denn es waren lediglich die angefügten Prädikationen bzw. Benennungsakte zu übertragen, während sie sich bei den Lautkomplexen mit der bloßen Transkription des Originaltextes (die hier nicht ganz exakt erfolgt ist²⁵) begnügen konnte.

2.1.1 Die Analyse des Gedichts hat sich in erster Linie mit der Lautschrift zu beschäftigen, die hier das zaum'-Konzept von einer anderen Seite verdeutlicht, von der oben bei dem kurzen Aufriß von Chlebnikovs Sprachschaffen die Rede war. Die fraglichen Lautformen sind hier ohne Bezug zu den russischen Wörtern, mit denen Donner, Blitz usw. bezeichnet werden und auch an andere Lautformen russischer Lexeme nicht anschließbar. Sie sind andererseits auch nicht vollkommen ad hoc gebildet, denn Chlebnikov hat in einer ganzen Reihe von Texten eine Semantik des Alphabets zu begründen versucht, die sich bald am Inhalt ihm prägnant erscheinender Vokabeln mit gleichem Anfangsbuchstaben orientiert, bald in nicht einsehbarer Weise entworfen wird und das generative Muster für Neubildungen abgeben sollte. So ist z.B. m- des öfteren im Zusammenhang mit 'blau' anzutreffen, wofür nicht nur der

obige Text Beispiele liefert (vgl. V.10 und vielleicht noch 11 und 12), sondern etwa eine (nicht datierbare) "Lautschrift" ("m = blaue Farbe", I,59) und zwei weitere von 1922, wo MAM EAMI oder Miwea-a 'Himmel' bedeutet, Mimomaja 'Blau der Husaren', (I,73), usw. Allerdings gilt diese Einheitlichkeit keineswegs durchgehend. Doch auch eine eventuell systematische Verwendung einer solchen Laut- oder Buchstabensemantik ändert nichts an der Tatsache, daß diese Namensschöpfung ebenso willkürlich bleibt, wie es das zugrunde gelegte Muster selbst ist. Willkürlichkeit, die nicht lediglich ein Oberflächenphänomen ist, überschreitet aber theoretisch bei ästhetischer Sprachgestaltung eine kritische Grenze, hinter der sie in doppelter Weise sinnlos zu werden droht: einmal als ästhetisches, sodann aber auch als sprachliches Faktum: wenn der sinnlichen Komponente der Ausdrucksebene kein zumindest im Kern konventionalisiertes inhaltliches Korrelat mehr zugeordnet werden kann, tendiert sie in Richtung anderer Künste, als Laut zur Musik, als Schrift zur Malerei, ohne diese Künste jedoch zu erreichen, denn im ersten Fall ist sie "defekte Musik"²⁶, im anderen bestenfalls Ornament.

Da erzeugt auch die explizite Zuweisung von Inhalten, wie sie im "Gewitter" erfolgt, nicht viel Interesse. Lediglich dort, wo referentielle Schatten auftauchen (wo z.B. Lautnachahmung im Spiele ist), gewinnt dieses Verfahren einige Eindringlichkeit, allerdings, so mag auch hier gelten, unter der Voraussetzung entsprechender kontextueller Einbettung²⁷.

2.2 Es ist nun kein Zufall, daß Chlebnikov so gut wie keinen einzigen Text verfaßt hat, der nur Klangkombinationen enthielte, im Gegensatz z.B. zu A. Kručenyč (der ebenfalls im Cabaret Voltaire bekannt war). Aber auch die bloßen Benennungen, die im obigen Text hinzugefügt werden, sind nicht rein serieller Natur. Sie tragen bei zur Entfaltung des im Titel genannten Themas, ohne gänzlich darin aufzugehen, wie an V.5, der durch die Ähnlichkeit der Lautform mit V.4 verbunden erscheint, ("Das bist Du") oder auch in V.19 ("Kreise der Ringe") ersichtlich wird. Freilich wird hier die Grenze der Sprachlichkeit zumindest in den Blick gerückt; die Gestaltungsqualitäten sind jedenfalls, auch ohne daß wir hier in eine eingehendere Analyse eintreten, mit denen, die in der "Beschwörung durch Lachen" zu erkennen waren, nicht gleichzusetzen. Dort war die Entgrenzung der sprachlichen Möglichkeiten, bei scheinbar paradoxer Begrenzung der Wurzel-Thematik, durch die Aussage, der sie unterstellt blieb, diesseits der kritischen Grenze gehalten worden. In dem Maße aber, wie eine solche Aussage, eine fundierende Illokution preisgegeben wird, gerät, so scheint es fürs erste, das Produkt ins ästhetische Niemandsland. Das Vorfeld dieser Zone hat Chlebnikov weidlich beackert, und es wäre an verschiedenen Beispielen zu zeigen, welche eindrucksvollen Ergebnisse er bisweilen dabei erzielte (vgl. aus der Lautschrift "Feiertag der Arbeit" von 1922 ausschnittsweise: "Leli lili - der Faulbeerschnee über einem Gewehr (...), Si-e-egsoj - Handschrift des Schwurs (...), Miopioppi - Glanz der Augen

grauer Heere", I,73). Dem reinen Lautgedicht jedoch bleibt grundsätzlich die ästhetische Qualität eines je besonderen Laut-Textes versagt. Wenn Kručenyčs Komposition dyr bul ščyl / ubeščur / skum / vy sobu / r l ez vor ähnlichen Erzeugnissen einige Berühmtheit erlangte, dann nicht wegen ihres besonderen ästhetischen Werts, sondern aus äußeren Gründen: Kručenyč hatte später auf dieses Gedicht mit der Bemerkung hingewiesen, daß es russischer sei als die gesamte Dichtung Puškins, worauf es von Kritikern immer wieder zitiert wurde²⁸. Daß, wie K. Malevič an M. Matjušin 1913 schrieb, auch die zaum' "Gesetz, Konstruktion und Sinn besitzt"²⁹ - dies war am bloßen Lautgedicht gerade nicht mehr zu erweisen.

2.3 Es ist dennoch damit nicht alles zu dieser Grenzfrage gesagt, und sie wird noch einmal aufzugreifen sein. Vorher ist es erforderlich, wenigstens pauschal von einem weiteren Schaffensbereich Chlebnikovs zu sprechen, auf den schon kurz hingewiesen wurde. Die Beschäftigung mit einer Ursprache, die stetige Bemühung, eine "Sternensprache" zu entwerfen, verlaufen nicht immer im Rahmen herkömmlicher poetischer Aussage, wie immer diese im Verlauf des 19. Jh. erweitert wurde. Es geht hier auch weder um die Gattung des poème en prose, noch auch (obwohl hier in einzelnen Fällen Vergleichsmöglichkeiten zu bestehen scheinen) um die in ihrem ästhetischen Status immer wieder neu zu befragende Prosa von der Art etwa von Heines Reisebildern, sondern um die in vielen Schriften in Form von Abhandlungen, theoretischen Ent-

würfen usw. niedergelegte 'Forschungstätigkeit' auf verschiedenen Sachgebieten. So hat Chlebnikov (der ein Mathematik- und Biologie-Studium begonnen hatte) etwa chronologische Gesetzmäßigkeiten der Geschichte ermittelt; in der "Neuen Lehre vom Krieg" soll z.B. aufgezeigt werden, "daß sich Seeschlachten in 317 Jahren oder deren Vielfachen: in $317 \times 1, 2, 3, 4, 5, 6$ wiederholen" bzw. "wie sich verschiedene Völker im Zeitraum von 317 Jahren und deren Vielfachen in der Seeherrschaft ablösen" (II, 187); über die theoretische Beschäftigung mit der Zeit geben viele und ganz unterschiedliche Texte Auskunft (berühmt wurde Chlebnikovs 1912 angestellte Berechnung des Untergangs eines mächtigen Staates für 1917). Diese Beschäftigung ist nicht ironisch, als Persiflage etwa auf die nichtwissende Wissenschaft, zu verstehen, sondern sie ist in einem noch näher zu bestimmenden Sinne ernstgemeint, genauso ernst jedenfalls wie die Betrachtungen über "Das Radio der Zukunft" (in denen sich richtig Vorausgeschautes mit Phantastischem mischt, II, 270) oder wie der utopische Entwurf "Wir sind die Häuser, wir sind die Straßenbauer" (der auf der Ebene des futuristischen 'Urbanismus' liegt), in dem "Häuser-Pappeln", "Häuser-Häute", "Häuser-Haare", "Haus-Trompeten" als Bauwerke der Zukunft beschrieben werden (II, 240); genauso ernst, fügen wir hinzu, wie das öffentliche Auftreten Chlebnikovs, der den Zuhörern seines Vortrags an der Universität Roter Stern in Charkov (1920) erklärte ("Es ist wahr, ich habe sie auf verfeinerte Weise gefoltert"), er sei "Marx im Quadrat",

Überschreitungen, Chlebnikovs Biographie zeugt davon, ein hoher Preis zu zahlen ist. Es ist ein Avantgardismus auch im Chlebnikov'schen Sinne: die Antizipation einer utopischen Zukunft.

3. Vergegenwärtigt man sich diesen Aspekt, so wird man der allzu kategorischen Grenzziehung im Zusammenhang mit den poetischen Sprachexperimenten eine Nuance hinzufügen müssen. Auch wenn, das kann nach wie vor gesagt werden, Chlebnikov gerade dadurch aus der Reihe seiner futuristischen Mitstreiter hervorragt, daß er die Grenze zum Lautgedicht nie eigentlich überschritten hat, wie andererseits auch in seinen Kalkulationen und Traktaten stets ein poetischer Zug zu bemerken ist, so wird man doch grundsätzlich das Wissen um eine solche Form künstlerischer Existenz in das Verständnis ihrer Manifestationen einzubringen haben. Diese werden insgesamt zum Zeichen der neuen Form ästhetischen Handelns, und das heißt, daß auch die Zurücknahme der inhaltlichen Aussage nunmehr nicht als barer Verlust zu verbuchen ist. Der ästhetische Blick des Rezipienten ist durch sie hindurch auf ein neues Subjekt gerichtet, das sich, sagen wir es in Anlehnung an Mukařovkys Begriff der "semantischen Geste"³², durch eine "Lautgeste" kundtut (dieser Terminus hat im frühen Formalismus tatsächlich im Zusammenhang mit der Definition der poetischen Sprache eine Rolle gespielt, jedoch nicht in dem hier gemeinten Sinn³³). Freilich, ein Ausgleich für das, was die inhaltliche Aussage entbehrt, wird auch in dieser Perspektive nicht völlig gewährt. Aber der Rückbezug

auf das Subjekt bietet der ästhetischen Erfahrung die Möglichkeit, die Willkürlichkeit der Manifestation in eine Dimension zu erheben, in der sie in einer freilich mehr allgemeinen Weise, als ikonisches Gesamtzeichen des Urhebers, sinnhaft werden kann.

Biographische Kenntnisse sind dabei nicht vonnöten. Es genügt das, was sich aus den in den Werken enthaltenen Indizien zusammentragen läßt. Werk - das heißt, haben wir gesehen, bei Chlebnikov auch "öffentliches Auftreten". Und so ist in den "Thesen für öffentliches Auftreten" (April 1917) zu lesen (II, 263f; Hervorh. im Text):

"Es treten auf - Chlebnikov und Petnikov
1. Wir sind braungebrannte Jäger, die sich eine Mausefalle an den Gürtel gehängt haben, in der erschrocken mit schwarzen Augen das Schicksal zittert (...)"

und zu Ende:

"12. Über das Helium. Strahl der Welt. Die Welt als Gedicht.

13. Hymne auf die aufgehende Sonne. Wir flicken das verlotterte Gestirn der Sonne und klopfen mit Hämmern. Fürchtet euch, glaubt uns nicht. Wir sind zu euch aus der Zukunft gekommen, aus der Ferne der Jahrhunderte. Wir schauen auf eure Zeit vom Felsen der Zukunft. Wir lesen Gedichte. Aussprache."

Prof. Dieter Knaus

Anmerkungen

- 1 Vgl. S. 141, in der erweiterten Neuausgabe von 1967 (der betr. Text blieb unverändert) S. 192f.
- 2 Vgl. den Beitrag von Ch. Grivel in diesem Band.
- 3 So P. Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt a.M. 1974, S. 76ff.
- 4 Vgl. Velimir Chlebnikov, Werke 1: Poesie, hg. von P. Urban, Reinbek 1972, S. 9. Wo im Folgenden nicht anders vermerkt, wird diese Ausgabe (nur Band- und Seitenzahl) zugrunde gelegt. Band 2 enthält Prosa, Schriften und Briefe.
- 5 Von hundert, die Chlebnikov gelesen haben, sagt Majakovskij in diesem Zusammenhang, seien neunzig frustriert worden; "nur zehn (die Futuristen-Dichter, die Philologen des "Opojaz") kannten und liebten diesen Kolumbus neuer poetischer Kontinente, die jetzt von uns besiedelt und urbar gemacht werden" (ib.).
- 6 K. Pomorska, Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance, The Hague-Paris 1968, S. 95.
- 7 zit. bei V. Markov, The Longer Poems of Velimir Chlebnikov, Berkeley 1962, S. 12. Ähnliche Charakterisierungen bei R. Jakobson u.a.
- 8 "Das Alphabet ist bereits ein Welt-Netz von Laut-Bildern" (II, 315).

- 9 Vgl. zuletzt A. Hansen-Löve, Der russische Formalismus, Wien 1978, S. 66, 116, 118f., 128.
- 10 Vgl. Hansen-Löve, Der russ. Formalismus, S. 116 Anm. 252; D. Tschizewskij, Die Anfänge des russischen Futurismus, Wiesbaden 1963, S. 8f.
- 11 Die genaue Bedeutung von "Impressionismus" im Sprachgebrauch dieser Zeit ist schwer zu bestimmen. Gemeint ist im obigen Sinne letztlich 'freie' oder 'neue' Kunst. Vgl. dazu V. Markov (Hg.), Die Manifeste und Programmschriften des russischen Futurismus, München 1967, S. 6f.; ders., Russian Futurism, Berkeley 1968, S. 3ff.; Hansen-Löve, Der russische Formalismus S. 61ff.
- 12 Vgl. V. Markov, Russian Futurism S. 8.
- 13 Sowohl in Texte der russischen Formalisten II, wie in der Werke-Ausgabe von P. Urban fehlt Vers 6 des Originaltextes (wie auch in dem Essay von Jakobson in seiner ursprünglichen Form, von dem die Übersetzung ausgegangen war; nach späterer Berichtigung des Originaltextes war eine entsprechende Vervollständigung der Übersetzung unterblieben). Die Ergänzung stammt von R. Fieguth, die Änderungen von mir.
- 14 Text nach der Gesamtausgabe Bd. 2 (Sobranie sočinenij I), Nachdruck München 1968, S. 35. (Zur Korrektur von V. 7 vgl. unten Anm. 18).
- 15 Vgl. Hansen-Löve, Der russ. Formalismus, S. 115ff.

- 16 Vgl. dazu etwa II, 316ff., 327ff., sowie V. Šklovskij, "Die Auferstehung des Wortes", in Texte der russ. Formalisten II, S. 15ff.
- 17 Vgl. Hansen-Löve, Der russ. Formalismus S.121.
- 18 Die oben erwähnte frühere Fassung der "Beschwörung" hat in der Tat smejevo (bzw. smeevo).
- 19 Vgl. dazu Hansen-Löve, Der russ. Formalismus S. 126.
- 20 Der Anruf tritt zwar auch in Kombination mit der Aufforderung auf (V.1-2 bzw. 10-11, 6), ist dort jedoch funktional untergeordnet. Dies gilt sicherlich nicht für smejevo (V.7), wenn man dieses, substantivisch, als Adressat der nachfolgenden Imperative osmej, usmej deutet. Die Apostrophe hat hier eigenständigen Wert; oder man sieht in der ganzen Konstruktion (V.7-8) eine Verschränkung der beiden Akte.
- 21 Der Umbruch des Versrhythmus ist sowohl metrisch wie (durch die Paarbildungen in V.7,8,9) semantisch wie (durch die Anwesenheit jeglicher syntagmatischen Beziehung) syntaktisch bestimmt.
- 22 Poesie di Chlěbnikov S. 179. In der dt. Übersetzung von Zangesi ist der fragliche Abschnitt ("Ebene XX") ausgelassen (vgl. dazu I,426). Die Nietzsche-Stelle im 4. Teil des Zarathustra, "Vom höheren Menschen", Nr. 18-20.
- 23 Vgl. J. Tynjanov, Das Problem der Verssprache, hg.

von I. Paulmann, München 1977, S. 105f.; O. Brik, "Rhythmus und Syntax", in Texte der russ. Formalisten II, S. 185, 213.

24 Vgl. Nachwort von P. Urban, II567.

25 Alle s sind stimmhaft zu lesen. Ebenso die Kombination Ssch.Ssch.

26 Vgl. R. Jakobson, "Die neueste russische Poesie", in Texte der russ. Formalisten II, S. 95.

27 Ein Beispiel bietet der im Sammelband von 1912 Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack enthaltene (vielleicht 1908 verfaßte) Text, in dem in V.1 die Labiale, in V.5 die Konsonantenverbindungen eine entsprechende Funktion ausüben:

Bobeobi sangen die Lippen
Weeomi sangen die Blicke
Pieeo sangen die Brauen
Lieeej sang das Gesicht.
Gsigsigseo sang die Kette,
so lebte auf der Leinwand irgendwelcher Entsprechungen
außerhalb der Umriss - das Gesicht

Die Lautverbindungen sind in der Übersetzung (von P. Urban, I,57) hervorgehoben, nicht jedoch im Original.

28 Vgl. V. Markov, Russian Futurism S.44.

29 zit. bei E. Kowtun, "Die Entstehung des Suprematismus", in Kasimir Malevitsch zum 100. Geburtstag, Galerie Gmurzynska, Köln 1978, S.216.

- 30 Vgl. den "Aufruf des Vorsitzenden des Erdballs" II,256,264 u.ä. Zur historischen Würdigung dieser Rolle (u.a. mit Hinweis auf den "Oberdada" Johannes Baader) vgl. A.M. Ripellino, Poesie di Chlébnikov S.XIVff.
- 31 Vgl. die Aktionen, die er in "Oktober an der Neva" berichtet (II,285ff.). Zum Aktionismus der Futuristen vgl. Hansen-Löve, Der russ. Formalismus S.73f.
- 32 Vgl. dazu M. Červenka, Der Bedeutungsaufbau des lit. Werks, München 1978, S.180ff.
- 33 Vgl. dazu Hansen-Löve, Der russ. Formalismus S.104, 106,109f.