

Regine Nohejl (Freiburg)

Die „Auferstehung des Wortes“.

Die Suche nach einer universellen Sprache in der russischen Avantgarde

Die sogenannten Historischen Avantgarden um 1900 sind ein „übernationales, gesamteuropäisches Phänomen“<sup>1</sup>. Auch zwischen den russischen und den westeuropäischen Vertretern der Avantgarde entwickelt sich in dieser Zeit ein reger persönlicher Austausch – man denke etwa an Filippo Marinettis Besuch in Russland 1914 oder an das Wirken Vasilij Kandinskij und des Blauen Reiters in Deutschland. Diese internationale Vernetzung ließe erwarten, dass das ‚Polyglotte‘ in der Kunst der russischen Avantgarde, von dem hier die Rede soll, seinen Ausdruck auch in einer Art Austausch und Vermischung der Nationalsprachen findet. Das trifft jedoch nur sehr eingeschränkt zu, und es wird gleich deutlich werden, warum.

1. Frontalangriff auf das konventionelle Verständnis von Sprache:

Weltrevolution als Sprachrevolution

Ziel der Avantgarden ist der große Sturm auf die im Panzer der Konvention und der einseitigen Vernunftgläubigkeit erstarrte moderne Zivilisation. Verantwortlich gemacht für die Erstarrung, für das Gespinnst aus Trägheit, Abstraktheit, Entfremdung, Lügen und Illusionen, in das sich die bürgerlichen Fortschrittsgesellschaften zunehmend verstrickt haben, wird – im Gefolge der von Nietzsche inszenierten Sprachskepsis<sup>2</sup> – gerade die Sprache, genauer: die konventionelle Alltagssprache. Nach Ansicht der Avantgarde-Künstler ist diese Sprache zur bloßen Handlangerin, zum Werkzeug gesellschaftlicher und ideologischer Interessen verkommen. In Russland, wo seit den 1890er Jahren der Symbolismus und seit den 1910er Jahren die frühe Avantgarde gegen die Vereinnahmung der Kunst für gesellschaftliche Zwecke opponieren, bildet sich mit dem OPOJAZ<sup>3</sup> am Beginn des Ersten Weltkriegs erstmals eine Gruppierung, die sich auch theoretisch resp. sprachphilosophisch mit dem Problem befasst. Der Gruppe gehören v. a. Literaturtheoretiker (Viktor Šklovskij, Boris Ėjchenbaum, Jurij Tynjanov) und Sprachwissenschaftler (Roman Jakobson) an. In einem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel *Voskrešenie slova* (Die Auferstehung des Wortes, 1914) stellt Šklovskij fest, dass die Alltagssprache „tot“ sei, ein „Friedhof“ von Worten, die nurmehr unbewusst und mechanisch gebraucht würden.<sup>4</sup> Mit dem

---

<sup>1</sup> Keith, Thomas: Poetische Experimente der deutschen und russischen Avantgarde 1912-1922. Ein Vergleich. Berlin: Weidler 2005, S. 11.

<sup>2</sup> „Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik glauben.“ Nietzsche, Friedrich: Götzen-Dämmerung (Kapitel: Die „Vernunft“ in der Philosophie, § 5). Stuttgart: Kröner 1990, S. 98.

<sup>3</sup> OPOJAZ = Obščestvo po izučeniju poëtičeskogo jazyka (Gesellschaft zur Untersuchung der poetischen Sprache).

<sup>4</sup> Šklovskij, Viktor: Voskrešenie slova (<<http://philolog.petsu.ru/filolog/shklov.htm>>).

Gefühl für die Sprache aber verschwinde auch das Gefühl für das Leben, denn Welt-erleben ist zutiefst mit Spracherleben verbunden: „Так пропадает, в ничто вменяясь, жизнь. Автоматизация съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны“<sup>5</sup> (So verschwindet, sich in nichts auflösend, das Leben. Die Automatisierung frisst die Dinge auf, die Kleider, die Möbel, die Ehefrau und die Angst vor dem Krieg<sup>6</sup>), so schreibt Šklovskij gegen Ende des Ersten Weltkriegs in dem Aufsatz *Iskusstvo kak priem* (Kunst als Verfahren, 1917).

Der – selbstverständlich völlig bewusst gesetzte – gedankliche Sprung am Ende der Aufzählung („und die Angst vor dem Krieg“) zeigt, dass es hier nicht nur um abstrakte Sprachphilosophie oder ästhetischen Eskapismus geht. Mit der Sprachvergessenheit ‚sterben‘ zugleich die ethischen Normen, das Gewissen und das Verantwortungsbewusstsein des Menschen. Die Avantgarden sind keine esoterischen Splittergruppierungen, sondern eminent sozialkritische Bewegungen, aber da ihr Protest sich nicht direkt inhaltlich äußert, sondern durch das Medium einer radikalen Sprachkritik resp. -erneuerung, ist er oft nur schwer nachvollziehbar.

Gegenüber der Entfremdung und Automatisierung der Alltagssprache fordern die Avantgardisten das, was Šklovskij – je nach Sichtweise metaphorisch oder auch mit explizitem Anspruch auf die Nachfolge christlich-religiöser Sinnangebote – als „Auferstehung des Wortes“ bezeichnet. Mit Hilfe der Kunst, die am weitesten von der Alltagssprache entfernt ist, soll eine *ganz neue, andere* Sprache geschaffen bzw. ‚wiedererweckt‘ werden, eine Sprache, die selbstzweckhaft und universell ist und die all die Zersplitterungen, unter denen der moderne Mensch leidet, aufhebt: die zwischen einzelnen Sprachen, die zwischen Sprache und Gegenstand/Welt und schließlich auch die zwischen verschiedenen Medien und Ausdrucksformen der Kommunikation (Wort, Bild, Ton etc). Auf diese Weise wird auch ohne Weiteres verständlich, warum die Avantgardisten Polyglossie nicht als bloße Vermischung von National- resp. Einzelsprachen verstanden: ihre Utopie ging weit über solche Anliegen hinaus. „Языки на современном человечестве – это коготь на крыле птиц: ненужный остаток древности, коготь старины“<sup>7</sup> (Die Sprachen, die an der gegenwärtigen Menschheit hängen – das ist wie eine Krallen am Flügel von Vögeln: ein unnötiges Überbleibsel der Vergangenheit, ein Relikt des Altertums), schreibt Velimir Chlebnikov in seinen Notizbüchern.

## 2. Die Affinität der russischen Kultur zum Semiotischen als Nährboden für die sprachlichen Experimente der Avantgarde

Warum die russische Kultur für solche kühnen Projekte der Sprach- und Welterneuerung besonders prädestiniert schien, kann ein kurzer Blick zurück in die Geschichte verdeutlichen. Russland hat im 15. und 16. Jahrhundert keine Renaissance erlebt. Es fand keine nachhaltige Ablösung der platonischen durch die aristotelische Denk-

<sup>5</sup> Šklovskij, Viktor: *Iskusstvo kak priem*. In: Ders.: *O teorii prozy*. Moskva: Federacija 1929, S. 7-23, hier S. 13 (Nachdruck Leipzig: Zentralantiquariat der Dt. Demokrat. Republik 1977).

<sup>6</sup> Deutsche Übersetzungen stammen, falls nicht anders angegeben, von der Verfasserin.

<sup>7</sup> Chlebnikov, Velimir: *Zadači predsedatelej zemnogo šara*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. III. München: Fink 1972, S. 265-272, hier S. 265 (Nachdruck der Ausgabe Moskau 1928-33).

tradition statt. Die empirische Wirklichkeit und das in ihr wirkende Individuum wurden nie zum Selbstzweck bzw. zum Hauptzweck des Seins erhoben. Auch der Übergang vom realistischen zum nominalistischen Sprachverständnis wurde nicht konsequent vollzogen. Sprache, zu dieser Zeit natürlich v. a. die religiös-theologische Sprache, das Altkirchenslavische, ist in dieser Sicht nichts Zufälliges, Willkürliches, Menschengemachtes; jedes Wort hat eine absolute, essenzielle Bedeutung, es verweist im anagogischen Sinn auf eine höhere göttliche Welt, und so wie die Sprache und ihre Worte erhält in der irdischen Welt *alles* seinen Zweck und seine Bedeutung nur im Rückbezug auf einen höheren, jenseits der Empirie liegenden Zusammenhang. Die russische Kultur ist, so könnte man verkürzt sagen, eine durch und durch *semiotische* Kultur, ein ‚Reich der Zeichen‘, in dem alles nur durch seine symbolische Aufladung an Bedeutung gewinnt. Vladimir Toporov hat dafür den Begriff der *svernasyščennaja real'nost'*, der symbolisch übersättigten Wirklichkeit, gebildet. Das bewirkt z. T. eine ausgesprochene Gleichgültigkeit oder auch ein Misstrauen gegenüber der empirischen Dingwelt; der Hang zu den Dingen wird später verächtlich als *veščizm* (russ. *vešč'*, ‚die Sache‘, ‚das Ding‘) bezeichnet, also als eine Art Dingfetischismus.

Umgekehrt gewinnen in einem solchen Umfeld die Worte und Dinge, sofern sie als *Zeichen* und nicht bloß als empirische Fakten verstanden werden, einen fast ‚körperlichen‘, ikonischen Charakter; sie stehen wie die Ikone unmittelbar für das Göttliche selbst, sie sind wie klare Fenster, durch die man ungehindert auf das Absolute schaut, keine bloßen Mittel zum Zweck, keine abstrakten, beliebigen Repräsentationen, die den absoluten Weltbezug mittelbar machen und verstellen. Die Auffassung der Sprache als selbstzweckhafte, eigenständige Sphäre, die wie eine quasi-göttliche Weltordnung verehrt wird, hat sich in der russischen Kultur als sehr beharrlich erwiesen. Man musste dieses Sprach-Welt-Modell eigentlich nur noch säkularisieren, es nicht mehr auf eine höhere göttliche Ordnung beziehen, sondern als in sich geschlossenes, selbstreferenzielles Zeichensystem begreifen, das seine Bedeutung aus sich selbst gebiert, und man erhielt den Ansatz des Strukturalismus, der bis heute ein zentrales Paradigma der Kulturwissenschaften geblieben ist. Es ist wohl kein Zufall, dass wichtige Impulse für diese semiotische Revolution des Weltverständnisses nach 1900 von Russland, von der ostslavischen Welt ausgingen, und zwar in der einmaligen Kombination von theoretisch-methodischer Schule (Formalismus/Strukturalismus) und künstlerischer Praxis (Avantgarde). Durch sein längeres Verhaftetsein in der ‚heiligen Semiotik‘ der Vormoderne hat Russland den ‚fortschrittlichen‘ Westen, der allzu sehr dem positivistischen Kramen in der empirischen Welt der Einzeldinge verfallen war und dadurch das Gespür für die großen, ‚zeichenhaften‘ Zusammenhänge der Kultur verloren hatte, quasi wieder überholt. Und als sich der Westen gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf die Suche nach dem verlorenen Blick fürs Ganze machte, konnte gerade das scheinbar zurückgebliebene Russland ihm wie der Igel dem Hasen sagen: „Ich bin schon da“. Diese Zusammenhänge sind bislang nur unzureichend erforscht. Zu hartnäckig hält sich bis heute das Klischee, dass der kulturelle Austausch zwischen West und Ost stets eine Einbahnstraße gewesen sei, und

erst in jüngerer Zeit hat die Kulturtransferforschung begonnen, den Blick für die Wechselseitigkeit des Verhältnisses zu schärfen.

Die Literatur wird – u. a. auch als Folge der besonderen Bedeutung, die der Sprache beigemessen wird – im 19. Jahrhundert in Russland zum zentralen Medium gesellschaftspolitischer und geistesgeschichtlicher Auseinandersetzungen; sie gewinnt dadurch eine sehr große Macht, das Wort besitzt eine geradezu gegenständliche Präsenz und Gewalt, es wird zur gefürchteten, wohlgehüteten Waffe.<sup>8</sup> Durch die starke gesellschaftspolitische Inanspruchnahme droht das Verhältnis freilich stets auch zu kippen, die Literatur droht zunehmend zweckentfremdet, instrumentalisiert zu werden und schließlich als Dienerin eben jener banalen Alltags- und Dingwelt zu enden, die sie eigentlich transzendieren soll. Am Ende des 19. Jahrhunderts beginnt mit dem russischen Symbolismus der Aufstand gegen die gesellschaftliche Vereinnahmung der Literatur, aber dieser erste Versuch, Sprache und Ästhetik zu emanzipieren bzw. mit ihrer Hilfe die Welt und das Leben neu zu gestalten, gerät zunehmend in Aporien und endet um 1910 (nach dem Russisch-Japanischen Krieg und der Revolution von 1905) in der sogenannten Symbolismuskrise – einem grassierenden Gefühl der Ohnmacht, des Gescheitertseins.

### 3. Ein „zusammengewürfelter Haufen von Provinzlern“: Die russische Avantgarde und ihr Aufstand gegen die konventionelle Auffassung von Sprache

Mit der politischen und geistigen Krise in der Zeit nach 1905 wird die Bühne frei für das, was wir heute als „russische Avantgarde“ bezeichnen, obwohl die Betroffenen selbst in Russland (wie übrigens auch in anderen Ländern) diesen Begriff kaum verwendet haben.<sup>9</sup> Er charakterisiert lediglich aus rückblickender Sicht den forschenden, militanten Gestus der Bewegung. Die Symbolisten waren ungeachtet ihrer poetischen Neuerungen und dichterischen Experimente noch elitäre, verwöhnte, wohl-erzogene Kinder der Großstadt und des verwestlichten russischen Establishments. Die Künstler, die mit der Avantgarde hervortreten, kamen hingegen, und das ist sehr bezeichnend, häufig aus den „frontier“-Bereichen, den Grenzgebieten des riesigen Russischen Reiches, dem „Wilden Osten“ bzw. Süden: ein „zusammengewürfelter Haufen von Provinzlern“,<sup>10</sup> die sich um 1910 anschickten, die Metropolen Moskau und Petersburg zu erobern, und deren Dichtung und Habitus von Anfang an wesentlich provokativer und radikaler war als die der Symbolisten.

1911 wurde in Černjanka im Bezirk Cherson die Gruppe *Gileja* (Hyläa) gegründet, der Schriftsteller und Maler angehörten, u. a. Viktor (später: Velimir) Chlebnikov, Lehrersohn und studierter Mathematiker aus dem Gouvernement Astrachan', an der Mündung der Wolga ins Kaspische Meer; Aleksej Kručenyč aus dem Gouvernement Cherson an der Mündung des Dnepr ins Schwarze Meer; und Vladimir

---

<sup>8</sup> Vgl. dazu Parthé, Kathleen F.: *Russia's Dangerous Texts. Politics Between the Lines*. New Haven/CT u. a.: Yale UP 2004.

<sup>9</sup> Berg, Hubert van den/Fähnders, Walter (Hg.): *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009, S. 1.

<sup>10</sup> Goldt, Rainer: *Sprache und Mythos bei Velimir Chlebnikov*. Mainz: Liber 1987, S. 54.

Majakovskij aus dem Gouvernement Kutaisi, östlich des Schwarzen Meers in Georgien. Der Name Hyläa stammt von Herodot und bezeichnet die alten Kulturgebiete nördlich und östlich des Schwarzen Meeres, das Siedlungsgebiet der Skythen und Sarmaten, über die sowohl die Nähe Russlands zu den asiatischen Reiter- und Nomadenvölkern wie auch die Vorstellung einer slavischen Antike betont wurde. Die Mitglieder von *Gileja* sind auch als „(Kubo-)futuristen“ bekannt geworden. Das verweist zum einen auf die Nähe zur Malerei (Picasso/Kubismus), zum anderen auf die Nähe zum Westen (Marinetti/Futurismus); doch schon der selbstgewählte Name *Gileja* zeigt, dass die weltanschauliche Orientierung der Gruppe keineswegs eindeutig gen Westen ging.

Die Mitglieder von *Gileja* begannen alsbald, in für die Avantgarde typischen vollmundigen Manifesten, die oft im Selbstverlag erstellt wurden, ihr Programm zu verkünden. Sie waren arm, sie waren wenige, aber sie waren laut und wild entschlossen, mit einem ausgesprochenen Hang zum Performativen, zur Selbstdarstellung. Und ihr Programm war derart provokant formuliert, dass es in der Öffentlichkeit kaum ignoriert werden konnte. Besondere Berühmtheit erlangt hat das Manifest *Poščečina obščestvennomu vkusu* (Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack) von 1912, in dem *Gileja* dazu auffordert, die Klassiker „vom Dampfer der Gegenwart“ (с парохода Современности) zu stoßen, einen „unüberwindlichen Hass“ (непреодолимую ненависть) gegen jede bisher existierende Sprache zum Ausdruck bringt und es genießt, in einem „Meer von Pfiffen und Entrüstung“ (среди моря свиста и негодования) stehend „das Wetterleuchten der Neuen Vorwärtsschreitenden Schönheit des Selbstzweck-(selbsthaften) Wortes“ zu verkünden (впервые зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова).<sup>11</sup> Worum ging es bei diesem Programm, das die konventionelle Sprache so vehement verteufelt und sich dabei doch ungeniert ihrer abgedroschenen Metaphern („Dampfer der Gegenwart“, „Meer von Pfiffen“) bedient?

Die Symbolisten hatten zwar die Autonomie des Ästhetischen verteidigt, sie hatten inhaltlich provoziert und auch das formale Repertoire der Dichtkunst erweitert, aber sie hatten nicht am Grundverständnis von Sprache überhaupt gerüttelt und waren so hinterrücks wieder in die Falle der Tradition geraten. Ihr Schaffen ist daher für die Avantgarde nur „parfümierte Unzucht“, „schmutziger Schleim“ (парфюмерн[ый] блуд[, грязн[ая] слиз[ь]<sup>12</sup>), bloßes Kokettieren mit der Utopie des Neuen, ganz Anderen. Was die Repräsentanten der Avantgarde fordern, ist nicht nur eine autonome Ästhetik, sondern ein kompletter, *prinzipieller* Bruch mit dem bisherigen Sprach- und Kunstverständnis – eine tabula rasa, ein Neubeginn, ein ‚Nullpunkt‘. Der (Sprach-)Künstler muss nicht nur von allen inhaltlichen Vorgaben befreit werden, sondern auch von allen formalen Regeln des Sprachgebrauchs, sowohl auf dem Gebiet der Lexik wie auch der Grammatik und der Syntax:

[...] Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам [...]. Мы расшатали синтаксис.

<sup>11</sup> <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/slap.htm>; dt.: Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack. Russische Futuristen. Zürich: Edition Nautilus 1988, S. 23f.

<sup>12</sup> Ebd.

[...] Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и *фонической характеристике*.

[...]

[...] Во имя свободы личного случая мы отрицаем правописание.<sup>13</sup>

(Hervorhebung im Original.)

[...] Wir haben aufgehört, Wortbau und Wortaussprache nach grammatischen Regeln zu betrachten [...]. Wir haben die Syntax erschüttert.

[...] Wir haben begonnen, den Wörtern Inhalt nach ihrer graphischen und PHONETISCHEN CHARAKTERISTIK zu geben.

[...]

[...] Im Namen der Freiheit des persönlichen Falls negieren wir die Rechtschreibung. (Hervorhebung im Original.)<sup>14</sup>

Im Grunde ist das eine sehr radikale Umsetzung des oben erwähnten Nietzsche-Diktums, dass wir Gott, sprich die alte Ordnung, nicht loswerden, solange wir noch an die Grammatik glauben (vgl. Anm. 2). Die Kunst soll sich nicht vom Alltag distanzieren, indem sie die Sprache besonders kunstvoll verschnörkelt und ‚schön‘ gestaltet, sondern indem sie sie im wörtlichen Sinne zerlegt, zerfetzt, zerhackt, vergröbert, bis zur Hässlichkeit und Unkenntlichkeit verunstaltet und verfremdet, um dann aus den gewonnenen Bruch- und Versatzstücken eine ganz neue (Sprach-) Weltordnung zu erschaffen.

Чтоб писалось туго и читалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостиной [...].

До нас предъявлялись следующие требования языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный) для слуха, выразительный [...].

[...] мы заметим, что все их требования (о, ужас!) больше приложимы к женщине как таковой, чем к языку как таковому. [...]

Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего языком, и если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря.<sup>15</sup>

Auf dass prall geschrieben und prall gelesen werde, unangenehmer als geschmierte Stiefel oder ein Lastwagen im Salon [...].

Bis jetzt wurden an die Sprache folgende Forderungen erhoben: klar, rein, anständig, wohlklingend, angenehm (zärtlich) für das Ohr, ausdrucksvoll [...].

[...] wir bemerken, dass all ihre Forderungen (oh, Schreck!) mehr auf die Frau als solche zutreffen denn auf die Sprache als solche. [...]

Wir aber denken, dass die Sprache vor allem Sprache sein soll, und wenn sie schon an irgendetwas erinnern muss, dann am ehesten an eine Säge oder an den vergifteten Pfeil eines Wilden.

So schreiben Kručnych und Chlebnikov in *Slovo kak takovoe* (Das Wort als solches) von 1913. Noch besser aber ist es, wenn das Wort möglichst gar nicht mehr an die

---

<sup>13</sup> Manifest aus dem Sammelband „Sadok sudej II“ (Der Richterteich II), 1913, unterzeichnet von Elena Guro, David Burljuk, Nikolaj Burljuk, Vladimir Majakovskij, Ekaterina Nizen, Viktor Chlebnikov, Aleksej Kručnych (<http://feb-web.ru/feb/mayakovsky/texts/mp0/mp1/mp1-400-.htm>).

<sup>14</sup> Dt. Übersetzung: Eine Ohrfeige, S. 25.

<sup>15</sup> <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/slovo.htm>.

konventionelle Sprache erinnert, so dass der Leser nicht in Gefahr gerät, nach Altvertrautem zu suchen und wieder in die Falle der traditionellen Grammatik zu geraten. Zu diesem Zweck werden die Worte zunächst in ihre Morpheme zerlegt. Ein schönes Beispiel ist Chlebnikovs berühmte *Beschwörung durch Lachen* (Zakljatie smechem, 1908/09):

О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!  
Что смеются смехами, что смеяются смеяльно,  
О, засмейтесь усмеяльно!  
О, рассмешищ надсмеяльных – смех усмейных смехачий!  
О, иссмеяся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!  
Смейево, смейево!  
Усмей, осмей, смешики, смешики!  
Смеюнчики, смеюнчики.  
О, рассмейтесь, смехачи!  
О, засмейтесь, смехачи!<sup>16</sup>

Ihr Lacherer, schlagt die Lache an! / Ihr Lacherer, schlagt an die Lacherei! / Die ihr vor Lachen lacht und lachhaftig lachen macht, / schlagt lacherlich eure Lache auf! / Lachen verlachender Lachmacher! Ungeschlachtet Gelachter! / Lachen lacherlicher Lachler, lach und zerlach dich! / Gelach und Gelacher, / lach aus, lach ein, Lachelei, Lachelau, / Lacherich, Lacherach. / Ihr Lacherer, schlagt die Lache an! / Ihr Lacherer, schlagt an die Lacherei!<sup>17</sup>

Die Wurzel des zentralen Begriffs *smech* (-lach-) ist auf dieser Stufe noch zu erkennen, ebenso wie die im Russischen gängigen Präfixe und Suffixe; aber diese Elemente werden in völlig freier Weise neu gestaltet und kombiniert. In der Malerei entspricht dem der Kubismus, das Zerlegen der Wirklichkeit in einzelne Mosaikteile, die dann beliebig rekombiniert, umgeschichtet, verschoben werden können (sog. *sdvig*, ‚Verschiebung‘) und sich dabei immer weiter von der mimetischen Nachahmung der Wirklichkeit entfernen.

Eine Botschaft im konventionellen Sinn haben solche Kunstwerke natürlich nicht mehr, die Bezeichnung „Beschwörung“ in Chlebnikovs Lachgedicht signalisiert ja bereits, dass der Text nicht auf einer rational-logischen Ebene rezipiert, nicht auf seine konventionelle ‚Bedeutung‘ hinterfragt werden soll und kann:

Говорят, что стихи должны быть понятны. Так (понятна вывеска на) улице, на которой ясным и простым языком написано: Здесь продаются... – (Но вывеска) еще не есть стихи. А она понятна. С другой стороны, почему заговоры, заклинания так называемой волшебной речи [...] эти – шагадам, магадам, выгадам, пиц, пац, пацу – суть вереницы набора слогов, в котором рас-судок не может дать себе отчета, и являются как бы заумным языком в народном слове? Между тем этим непонятым словам приписывается наибольшая власть над человеком [...]. [...] Им предписывается власть руководить добром и злом и управлять сердцем нежных. Молитвы многих народов написаны на языке, непонятном для молящихся. Разве индус понимает Веды? Старославянский язык непонятен русскому. Латинский – поля-

<sup>16</sup> Chlebnikov, Velimir: Zakljatie smechem. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. I/2, S. 35.

<sup>17</sup> Dt. Übersetzung von Hans Magnus Enzensberger. In: Chlebnikov, Velimir: Werke. Hg. v. Peter Urban. Bd. 1: Poesie. Reinbek: Rowohlt 1972, S. 19.

ку и чеху. Но написанная на латинском языке молитва действует не менее сильно, чем вывеска. Таким образом, волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничным рассудок.<sup>18</sup>

Man sagt, dass Gedichte verständlich sein sollen. So (ist verständlich ein Ladenschild auf) der Straße, auf dem in klarer und einfacher Sprache geschrieben steht: Hier wird verkauft... – (Aber ein Aushängeschild) ist noch kein Gedicht. Dafür ist es verständlich. Andererseits, warum sind da diese Zauberformeln und Beschwörungen der so genannten magischen Sprache [...] diese šagadam, magadam, vygamad, pic, pac, pacu – Aneinanderreihungen von Silben, mit denen der Verstand nichts anfangen kann und die wie eine *zaum*’ der Volkssprache wirken? Unterdessen wird diesen unverständlichen Worten eine gewaltige Macht über den Menschen zugeschrieben [...]. [...] Ihnen wird die Macht zugeschrieben, über Gut und Böse zu gebieten und das Herz der Zarten zu leiten. Die Gebete vieler Völker sind in einer Sprache geschrieben, die die Betenden nicht verstehen. Versteht der Hindu die Veden? Die kirchenslavische Sprache ist dem Russen nicht verständlich. Die lateinische – dem Polen und Tschechen. Aber das in lateinischer Sprache geschriebene Gebet wirkt nicht weniger stark als das Ladenschild. Deshalb will die magische Sprache der Zauberformeln und Beschwörungen nicht den Alltagsverstand zum Richter haben.

Die Übersetzung solcher Texte – falls man eine solche überhaupt als möglich und adäquat ansehen will – ist je nachdem eine Qual oder ein unbeschreibliches Vergnügen. Die oben gewählte, bekannte Übersetzung der „Beschwörung durch Lachen“ von Hans Magnus Enzensberger ist nur einer von zahlreichen Versuchen, Chlebnikovs Gedicht nachzuempfinden.<sup>19</sup>

Die nächste Stufe der Zerlegung der Sprache ist die phonetische, die Lautebene. Chlebnikov und Kručenyč sind durch ihre transrationale resp. transmentale Lautsprache, die *zaum*’ (*za* = hinter, jenseits; *um* = Geist, Verstand), berühmt geworden. In den *zaum*’-Gedichten werden meist nur noch Laute kombiniert, eine Ähnlichkeit mit existierenden Sprachen kann zwar subjektiv empfunden werden (z. B. erinnern Zischlaute an die slavischen Sprachen), aber nicht objektiv konstatiert. Zwei berühmte *zaum*’-Texte von Kručenyč sollen dies belegen:

Дыр бул щыл	Dyr bul ščyl
убеш шур	ubeš ščur
сум	skum
вы со бу	vy so bu
р л эз	r l éz
Та са мае	Ta sa mae
ха ра бау	cha ra bau
Саем сию дуб	Saem siju dub
Радуб мола	Radub mola
аль <sup>20</sup>	al’

<sup>18</sup> Chlebnikov, Velimir: O stichach. In: Ders.: Sobranie sočinenij. Bd. III, S. 225-227, hier S. 225.

<sup>19</sup> Vgl. Chlebnikov: Werke, S. 19-25.

<sup>20</sup> Kručenyč, Aleksej: Stichotvorenija. Poëmy. Romany. Opera. S.-Peterburg: Akad. proekt 2001, S. 55f.

Die semantische, die konventionelle Bedeutungsebene der Sprache ist hier vollständig gelöscht, das Wort wird zum Selbstzweck. Zugleich wird der Übergang vom Wort/Buchstaben zum Bild (geschriebene Form) und zum Klang (gesprochene Form) fließend. Das Bemühen um die visuelle Gestaltung der Texte und die Vorliebe für die Deklamationskunst, die für die Futuristen charakteristisch sind, demonstriert die Abkehr von der Semantik und betont den Eigenwert der Buchstaben/Laute. Auffällig ist in der visuellen Darstellung auch die Abkehr vom Prinzip der seriellen Reproduzierbarkeit, die den Buchstaben zum bloßen ‚Medium‘ erniedrigt. Die Avantgardedichter haben eine ausgesprochene Vorliebe fürs Manuelle, für das Buch als Faktur: sie ‚malen‘ ihre Buchstaben, gestalten sie wie ein individuelles Handwerksstück: groß, klein, krumm, ‚dazwischengequetscht‘, darübergeschrieben, farbig, erhaben, zum Anfassen; kein Buchstabe gleicht auf diese Weise dem anderen.<sup>21</sup> In der Malerei entspricht dem fehlenden mimetischen Weltbezug der phonetischen Gedichte die völlige Gegenstandslosigkeit, wie sie z. B. in Malevičs Suprematismus – mit dem „Schwarzen Quadrat“ als berühmtestem Beispiel – erreicht wird.

#### 4. Die Suche nach einer universellen Ursprache – Privileg der russischen Avantgarde?

An dieser Stelle scheint es angebracht, die Begriffe „Futurismus“ und „Avantgarde“ noch einmal genauer zu hinterfragen. Vor allem für die russischen Avantgardisten – aber nicht nur für sie – ist die Befreiung der Sprache von den Konventionen des Alltags keineswegs gleichbedeutend mit der Entfesselung schrankenloser künstlerischer Kreativität und Individualität. Die in ihre Grundelemente zerlegte, am Nullpunkt angekommene Sprache hat *ikonischen* Charakter, d. h. es handelt sich *nicht* um etwas nach Belieben Neugeschaffenes, sondern viel eher um etwas Freigelegtes, Wiedergefundenes. Das „Schwarze Quadrat“ ist für Malevič kein bloßes minimalistisches Formenspiel, mit dem der mimetische Kunstgeschmack des Bildungsbürgertums verhöhnt und provoziert werden soll; es gilt, wie auch die Wortschöpfungen der Schriftsteller der Avantgarde, als Urzeichen, als Urikone schlechthin, als das auf seinen elementarsten Kern reduzierte Sein. Nicht zufällig hing das „Schwarze Quadrat“ bei seiner ersten öffentlichen Präsentation auf der Ausstellung „0.10“ in Petrograd 1915 in der oberen Ecke des Raums, an der Stelle der ‚klassischen‘ Ikone. Die Begriffe Avantgarde und Futurismus sind also insofern irreführend, als es ihren Vertretern nicht um die Schaffung von schlechthin Neuem ging, nicht um das willkürliche, mutwillige Spiel mit neuen Möglichkeiten und Formen, sondern um die Rekonstruktion einer Art „Ursemiotik“, der sogenannten „adamitischen“ Sprache, die irgendwann allen Menschen gemeinsam war und später verschüttet wurde.<sup>22</sup> Vor allem Chlebnikov war überzeugt davon, dass die Laute/Buchstaben des Alphabets, v. a. die Konsonanten, eine universelle, essenzielle Bedeutung, eine Art a priori-Semantik haben. Der erste Konsonant eines Wortes bestimmt auf diese Weise seinen Charakter, seine Grundbedeutung; alle Wörter mit demselben konsonantischen Anlaut

---

<sup>21</sup> Vgl. Keith: Poetische Experimente, S. 249ff.

<sup>22</sup> Vgl. Ebd., S. 93f.

gehören zusammen; Änderungen des konsonantischen Anlautes verändern fundamental die Bedeutung:

Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы ‚азбучных истин‘, и тогда для звуко-веществ может быть построено что-то в роде закона Менделеева [...].<sup>23</sup>

Die gesamte Fülle der Sprache muss in die grundlegenden Einheiten der ‚Wahrheit des Alphabets‘ zerlegt werden, und dann kann für die Lautwesenheiten etwas in der Art des Mendeleevschen Gesetzes erstellt werden [...].

„Мы хотим девы слова“<sup>24</sup> (Wir wollen die Jungfrau des Wortes), so umschreibt Chlebnikov diese Sehnsucht nach dem Ursprünglichen in einem gleichnamigen Text aus dem Jahr 1912. In diesem Sinne könnte man den russischen Futurismus unter das paradoxe Motto ‚Zurück in die Zukunft‘ stellen. In der Zukunft erhofft man einen verloren gegangenen Urzustand (wieder-)zuerschaffen, das paradoxe Projekt einer Mythogenese<sup>25</sup>, der „Schaffung des Ungeschaffenen, Ursprünglichen“, wie wir es schon seit der Romantik kennen und wie es z. B. in der folgenden Äußerung Kručenyčs aus *Deklaracija slova, kak takovogo* (Deklaration des Wortes als solchem, 1913) zum Ausdruck kommt:

Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по новому и, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захвачанное и ‚изнасилованное‘. Поэтому я называю лилию **еуы** – первоначальная чистота восстановлена.<sup>26</sup> (Hervorhebung R. N.)

Worte sterben, die Welt ist ewig jung. Der Künstler erblickte die Welt neu, und wie Adam gibt er allem seinen Namen. Die Lilie ist schön, aber hässlich ist das abgegriffene und ‚vergewaltigte‘ Wort Lilie. Deswegen nenne ich die Lilie **еуу** – *die ursprüngliche Reinheit ist wiederhergestellt*. (Hervorhebung R. N.)

Ein schöner bildhaft-verbaler Ausdruck der paradoxen Einheit, des Ineinanderfallens von Ursprung und Ende, von Vergangenheit und Zukunft ist das Palindrom, das sich ebensogut von vorn nach hinten wie von hinten nach vorn lesen lässt, und das sich in der Avantgarde ob seiner hohen sprachkünstlerischen Anforderungen großer Beliebtheit erfreut. Als Extremfall kann hier sicherlich ein Poem Chlebnikovs über Sten’ka Razin, den legendären Anführer eines Kosakenaufstands aus dem 17. Jahrhundert, gelten, das 1920 erschien und *komplett* in Palindromen geschrieben ist. Im Folgenden der Beginn des Poems:

Сетуй, утес!  
Утро чорту!  
Мы, низари, летели Разиным.  
Течет и нежен, нежен и течет.  
Волгу див несет, тесен вид углов.  
Олени. Синело.

<sup>23</sup> Chlebnikov, Velimir: *Naša osnova* (1920). In: Ders: *Sobranie sočinenij*. Bd. III, S. 228-243, hier S. 228.

<sup>24</sup> Chlebnikov, Velimir: *My chotim devy slova...* In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. III, S. 334.

<sup>25</sup> Vgl. Goldt: *Sprache und Mythos*, S. 35.

<sup>26</sup> [http://www.e-reading.co.uk/chapter.php/98726/97/Kruchenyh\\_\\_Kukish\\_proshlyakam.html](http://www.e-reading.co.uk/chapter.php/98726/97/Kruchenyh__Kukish_proshlyakam.html).

Оно.  
Ива пук. Купавы.  
Лепет и тепел  
Ветел, летев,  
Топот.<sup>27</sup>

Chlebnikov war übrigens – traumatisiert durch das elementare Entsetzen angesichts der Gewaltexzesse von Krieg und Revolution – überzeugt davon, dass die Geschichte selbst, das gesamte Weltgeschehen wie ein Palindrom funktioniert: wie eine Schaukel schlägt es immer von einem Ende zum anderen hin und her (das „Gesetz der Schaukel“ – *zakon kačelej*<sup>28</sup>), es kennt keinen Fortschritt, kein ‚Fortschreiten‘ hin zu ‚Höherem‘, zu mehr Zivilisation.

Die Sehnsucht nach dem ursprünglichen, ungeteilten Urzustand der Welt ist auch in der westlichen Kunst der Moderne stark ausgeprägt – in der Malerei und Bildenden Kunst (Primitivismus) wie auch in der Wortkunst, z. B. im Dada. Man denke etwa an Kurt Schwitters berühmte *Ursonate* aus den 1920er Jahren.<sup>29</sup> Doch ob berechtigt oder nicht, bestand in Russland ein erheblicher Zweifel an den Fähigkeiten des Westens zur ‚Ursprünglichkeit‘. Zu sehr war Westeuropa in russischer Sicht seit langem mit der Vorstellung von Zivilisation verbunden, mit all ihren Vorzügen, aber auch mit all ihren unumkehrbaren Verlusten. Das Potenzial zur Resurrektion des Ursprünglichen wurde viel eher in Russland gesehen mit seinen riesigen unentwickelten, vormodernen ländlichen Räumen und seinem gewaltigen „wildem Osten“. Was in Europa mühselig künstlich erzeugt werden musste, das schien in Russland einfach so vorhanden zu sein. Musste ein Gauguin in die Karibik oder in die Südsee fahren, um das Ursprüngliche zu finden, so hatte der Russe es gewissermaßen vor der eigenen Haustür.<sup>30</sup> Auf diese Weise scheint die Suche nach der Ursprache einerseits eine universelle, andererseits aber auch eine zutiefst ‚russische‘ Angelegenheit zu sein. Die russische Avantgarde beruft sich zum einen durchaus auf polyglott-universelle Ansätze und Quellen, etwa auf die sogenannte Glossolalie, das unverständliche Sprechen in Beschwörungsformeln, magischen Ritualen, in der Sprache von Kindern oder Geisteskranken.<sup>31</sup> Zum anderen beschränkt sich die Suche nach der Ursprache in auffälliger Weise auf slavische und östliche resp. archaische Sprachen.<sup>32</sup> Chlebnikov betrieb hierzu umfangreiche ethnologische und folkloristische Studien – von den russischen religiösen Sektierern bis hin zum sibirischen Schamanismus; er war, wie gleich noch konkreter zu zeigen sein wird, einem regelrechten „*furor etymologicus*“ im Stile der mittelalterlichen Kabbalisten verfallen<sup>33</sup>, d. h. der Neigung, in allem, was ähnlich klingt, eine Verwandtschaft zu vermuten, auch wenn das vom sprachwissenschaftlichen Standpunkt aus nicht haltbar ist.

---

<sup>27</sup> Chlebnikov, Velimir: Razin. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. I/1, S. 202-215, hier S. 202.

<sup>28</sup> Vgl. Goldt: *Sprache und Mythos*, S. 121.

<sup>29</sup> Vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=6X7E2i0KMqM>.

<sup>30</sup> Vgl. Keith: *Poetische Experimente*, S. 97.

<sup>31</sup> Vgl. ebd.

<sup>32</sup> Vgl. Goldt: *Sprache und Mythos*, S. 76.

<sup>33</sup> Grygar, Mojmír: *Znakotvorčesto. Semiotika ruskogo avantgarda*. S.-Peterburg: Akad. proekt 2007, S. 233.

Chlebnikov ist mit Recht als Slavophiler oder Panslavist der Avantgarde bezeichnet worden:

Найти, не разрывая круга корней, волшебный камень превращения всех славянских слов, одно в другое – свободно плавить славянские слова, вот мое первое отношение к слову.<sup>34</sup>

Ohne den Kreis der Wurzeln zu zerreißen, das Geheimnis der Verwandlung der slavischen Worte ineinander zu finden – die slavischen Worte frei zu verschmelzen, das ist meine Hauptbeziehung zum Wort.

Für die selektive, ‚slavophile‘ Polyglossie gibt es zweifellos pragmatische Gründe, etwa mangelnde Kenntnis der westlichen Sprachen oder auch die Tatsache, dass der Austausch innerhalb der miteinander verwandten und doch unterschiedlichen slavischen Sprachen eben jenes verfremdende kubistische Verschieben von sprachlichen Versatzstücken, das die Avantgarde betrieb, besonders begünstigte. Doch die Bevorzugung des Russischen und vor allem die Skepsis gegenüber dem Westen haben wie gesagt auch prinzipiell-weltanschauliche Ursachen. Von den beiden möglichen Stoßrichtungen – *zurück* zur Ursprünglichkeit vs. *vorwärts* in eine utopische, hochtechnisierte Zukunftsgesellschaft – wurde in der russischen Avantgarde anfangs durchaus die erste Möglichkeit präferiert, schien sie doch Russland die Chance zu geben, gerade aufgrund seiner viel geschmähten ‚Zurückgebliebenheit‘ zum Vorreiter einer neuen Bewegung zu werden und nicht wieder als bloßer Appendix westlicher Strömungen zu enden. Bei Chlebnikov war die Abneigung gegenüber dem Westen so stark ausgeprägt, dass er kompromisslos mit allen russischen Kollegen brach, die Marinetti, der 1914 Russland besuchte, die Treue hielten (vgl. Anm. 57). Chlebnikov war es auch, der im Zuge der avantgardistischen Wortschöpfung „unermüdliche Vorstöße für eine Lehnübersetzung aller im Russischen enthaltenen Fremdwörter“<sup>35</sup> unternahm; so slavisiert er zuerst seinen eigenen Namen – aus dem schon nicht sonderlich bescheidenen lateinischen *Viktor* wird der slavische *Velimir* (= Beherrsche die Welt!) – und ersetzt in einem weiteren Schritt auch den Begriff „Futuristen“ durch den slavischen Neologismus „*budetljane*“ (*buduščee* = die Zukunft, *budet* = er, sie, es wird, *-ane* = archaisches Pluralsuffix).

## 5. Chlebnikovs Orientalismus

Endziel der avantgardistischen Bestrebungen Chlebnikovs ist zweifellos die Restituierung einer *universellen* Ursprache. Das oben angeführte Zitat aus *Svojasi* (1919), das häufig als Beleg für die ‚Slavophilie‘ Chlebnikovs angeführt wird (*Svojasi* leitet sich her vom Possessivpronomen *svoj*, ‚das Eigene‘), hat eine Fortsetzung, in der die Ebene der (slavischen) Wurzeln/Silben nur als Übergang zur universellen Sprache des Alphabets, der Buchstaben/Laute erscheint:

---

<sup>34</sup> Chlebnikov, Velimir: *Svojasi* (1919). In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. I/2, S. 7-11, hier S. 9.

<sup>35</sup> Vgl. Goldt: *Sprache und Mythos*, S. 104.

Увидя, что корни лишь призрак[и], за которыми стоят струны азбуки, найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки, – мое второе отношение к слову. Путь к мировому заумному языку.<sup>36</sup>

Durch die Erkenntnis, dass die Wurzeln nur Erscheinungsformen sind, hinter denen die Saiten des Alphabets stehen, die Einheit aller Sprachen der Welt insgesamt zu finden, die aus den Einheiten des Alphabets gebildet ist, – das ist meine zweite Beziehung zum Wort. Der Weg zur universellen transmental Sprache.

Wo Chlebnikovs Sprachexperimente über den Kreis der slavischen Sprachen hinausreichen, da richtet sich der Blick eindeutig gen Osten, nicht gen Westen. Die Hinwendung zu „Asien“ ist für ihn nicht einfach die Modelaune eines „enttäuschten Europäers“<sup>37</sup>, sie entspringt einer tiefen Affinität zum Asiatischen, die ihre Wurzeln in den Erfahrungen der an der südöstlichen Peripherie des Russischen Reiches verbrachten Kindheit hat. Gleichwohl hat dabei auch der im 19. Jahrhundert entstandene imperiale Diskurs, demzufolge Russland selbst eine universelle, ‚allmenschliche‘ Kultur, eine Art ‚Superethnos‘ darstellt, in dem beliebig viele Sprachen und Ethnien Platz finden bzw. immer schon ‚aufgehoben‘ sind, seine Spuren hinterlassen.<sup>38</sup> In der Utopie der großen eurasischen Verschmelzung rangieren die russische und die asiatischen Kulturen bei Chlebnikov nicht auf ein und derselben Ebene. ‚Azija‘, Asien, erscheint häufig in der doppelten Gestalt eines Kontinents und einer Frau, die mit Russland zu einem androgynen Ganzen schwimmt, wobei die hierarchischen Verhältnisse klar gewahrt bleiben: Asien befindet sich in der Position des weiblich Unterlegenen, das erst durch die Verbindung mit dem Russischen in ‚Rang und Würden‘ erhoben wird. In dem Gedicht *Azija* aus *Azy iz uzy* (1919-22) erscheint Asien als schöne Sklavin:

„Всегда рабыня, но с родиной царей на смуглой груди [...]. / И с государственной печатью / Взамен серьги у уха, / То девушка с мечом – Противишься зачатью, / То повитуха мятежей – старуха.“<sup>39</sup>

Immer eine Sklavin, aber mit der Heimat der Zaren auf der braungebrannten Brust [...]. / Und mit dem staatlichen Stempel statt einem Ohring im Ohr, / Mal eine/als Jungfer mit dem Schwert – Widersetzt du dich der Empfängnis, / Mal eine/als Geburtshelferin der Stürme – ein altes Weib.

Zwar wird in dem 1913 entstandenen Poem *Chadži-Tarchan* (das ist der Name von Chlebnikovs Heimatstadt Astrachan’ in der Zeit der Goldenen Horde) im Umkehrzug der russische Kosake aus der Zeit des anarchischen Aufrührers Pugačev mit dem ‚weiblichen‘ Merkmal des Ohrings ausgestattet („Мила, мила нам пугачевщина, / Казак с серьгой и темным ухом [...].“<sup>40</sup> – Teuer, teuer ist uns die Pugaščevščina, /

<sup>36</sup> Chlebnikov: *Svojasi*, S. 9.

<sup>37</sup> Mirsky, Salomon: *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*. München: Sagner 1975, S. 4.

<sup>38</sup> Die Spuren dieses Diskurses lassen sich nachverfolgen von Fedor Dostoevskijs Theorie vom russischen „Allmenschentum“ (*vsečelovečestvo*) bis hin zur Utopie vom sowjetischen Vielvölkerstaat.

<sup>39</sup> Chlebnikov, Velimir: *Azy i uzy. Azija*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. III, S. 26-29, hier S. 26.

<sup>40</sup> Chlebnikov, Velimir: *Chadži-Tarchan*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. I/1, S. 115-121, hier S. 117.

Der Kosak mit dem Ohrring und dem braungebrannten Ohr [...]). Der unterschwellige imperiale Diskurs, der bei aller Begeisterung und Liebe für Asien doch die Vormachtstellung Russlands und des Russischen betont, spiegelt sich aber auch in *Chadži-Tarchan* wider, z. B. in folgendem Chiasmus, der eine raffinierte Täuschung darstellt:

Ах, мусульмане те же русские,  
И русским может быть ислам.<sup>41</sup>

Ach, die Moslems sind doch auch Russen,  
Und russisch kann der Islam sein.

Die Form des Chiasmus suggeriert auf den ersten Blick eine Wechselseitigkeit, eine gegenseitige Austauschbarkeit. Wäre dies jedoch der Fall, so müsste die zweite Zeile des zitierten Textes lauten: „И русские могут быть мусульманами“ (Und die Russen können moslemisch sein). In der vorliegenden Form wird lediglich die erste Aussage verdoppelt, dass nämlich der Islam zugleich russisch ist/sein kann, was keineswegs automatisch impliziert, dass auch das Russische im Islamischen aufgehen könnte.

Dass in der Verbindung mit Asien und den damit verbundenen Weiblichkeitsprojektionen Russland sich gewissermaßen selbst zu vollenden, zu einem autarken Ganzen abzurunden sucht, dass es also letztendlich auch um eine Affirmation kolonialer Begehrlichkeiten geht, die das Asiatische lediglich als Projektionsfläche nutzt, wird auch im Spiel mit der Silbe *Az-* in dem Zyklus *Azy iz uzy* deutlich. *Uzy* bedeutet im Russischen ‚Fesseln‘, *Az-* ist sowohl die erste Silbe von *Azija* wie auch die archaische kirchenslavische Bezeichnung für ‚ich‘ (Азь). Nimmt man die kirchenslavische Wortbedeutung hinzu, dann bedeutet der in Silben zerlegte Name *Azija* (Аз – и – я) ins moderne Russisch übertragen ‚я и я‘ (ich und ich), es ergibt sich eines der bei Chlebnikov so beliebten Palindrome: In der Projektion des Asiatischen versöhnt sich Russland gewissermaßen in narzisstischer Manier mit seinem eigenen Anderen, seinem alter ego und wird dadurch frei.<sup>42</sup> *Az* steht nach Chlebnikovs eigenen Aussagen für „die befreite Persönlichkeit, das befreite Ich“ (освобожденная личность, освобожденн[ое] Я<sup>43</sup>).

Vor allem in seinen späteren Werken versucht Chlebnikov, eine universelle Sprache, einen universellen Mythos zu (re-)konstruieren, in den westliche Mythologeme (z. B. Prometheus, Aphrodite/Venus) zwar Eingang finden, in dem aber alles Richtung Osten verschoben, „orientalisiert“ scheint.<sup>44</sup> Die Achse der Kulturen, auf die dabei Bezug genommen wird, erstreckt sich von Ägypten über Persien und Indien bis nach Japan. Inwieweit dabei Ansätze zu einer Polyglossie, d. h. sprachliche Anklänge an die genannten Kulturen und Sprachen im Sinne bewusster Entlehnungen erkennbar werden, und inwieweit es sich um ein Labyrinth von Projektionen,

<sup>41</sup> Ebd., S. 120.

<sup>42</sup> Vgl. Mirsky: Der Orient, S. 20f.

<sup>43</sup> <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/001stihi/139.htm#t2>. *Azy iz uzy* bedeutet demnach ungefähr ‚Das aus den Fesseln hervorgegangene/befreite Ich‘.

<sup>44</sup> Vgl. Mirsky: Der Orient, S. 7f.

ein narzisstisches Spiel mit eigenwilligen Assoziationen handelt, muss zum Teil der Spekulation überlassen bleiben. Zu beachten ist, wie gesagt, dass bestimmte Laute und Silben nach Ansicht Chlebnikovs Bestandteile einer universalen Ursprache sind und somit universale Bedeutung besitzen. Die assoziative Suche nach solchen Lauten und Silben in anderen Sprachen dient in diesem Sinne immer auch der Enthüllung des universalen Substrats, das allen Einzelsprachen zugrunde liegt.

In *Ka* (1915) wird auf die altägyptische Mythologie Bezug genommen. Über den Namen des Sonnengottes Ra lässt sich ein Bogen schlagen zum Fluss Wolga, der in der Antike, z. B. bei Ptolemäus, den Namen R(h)a trägt und traditionell als eng verbunden mit dem Nil gilt<sup>45</sup>: „лотос из устья Волги, или Ра“<sup>46</sup> (Lotus aus dem Mund/der Mündung der Wolga, oder Ra). *Ra* ist zugleich die erste Silbe des Namens Razin, so dass „die geographische Gegend (die Wolga), [der] altägyptische Mythos (der Sonnengott Ra) und die heroische Gestalt Razins miteinander verknüpft“ erscheinen.<sup>47</sup> Mit Razin identifiziert sich wiederum Chlebnikovs lyrisches Ich selbst. Genauer gesagt bezeichnet es sich im Sinne des Palindrom-Modells als „umgekehrten“ oder „umgestülpten“ Razin:

Себя поэт называет ‚противо-Разиным‘. Он – ‚Разин напротив, Разин навыворот‘, ‚Разин со знаменем Лобачевского‘: ‚он грабил и жег – а я слова божок‘; ‚Разин деу в воде утопил. Что сделаю я? Наоборот? Спасу!‘<sup>48</sup>

Sich selbst bezeichnet der Dichter als ‚Gegen-Razin‘. Er ist der ‚umgedrehte Razin, der umgestülpte Razin‘, ‚Razin mit dem Banner Lobačevskijs‘: ‚er raubte und brandschatzte – ich bin der kleine Gott des Wortes‘; ‚Razin hat die Jungfrau ersäuft. Was werde ich tun? Das Gegenteil? Ich werde sie retten!‘

Aufgrund seiner Herkunft bezeichnet sich Chlebnikov auch als *nizar*‘ (von *nizkij*, ‚niedrig‘) d. h. als Bewohner vom Unterlauf der Wolga – „тот угол, / Где смотрит Африкой Россия“ (jener Winkel, / Wo Russland wie Afrika aussieht), wie es in *Chadži-Tarchan* heißt<sup>49</sup>. „[М]ы, низари, летели Разиным“<sup>50</sup> (wir vom Unterlauf flogen dahin wie die Razins), heißt es in dem Palindromgedicht *Razin*, wobei wir es hier mit einem „Mehrfachpalindrom“ bzw. einem „Palindrom im Palindrom“ zu tun haben (Chlebnikovs Wortspiele treiben auch die literaturwissenschaftliche

<sup>45</sup> Vgl. Hausmann, Guido: Mütterchen Wolga. Ein Fluss als Erinnerungsort vom 16. bis ins frühe 20. Jahrhundert. Frankfurt a. M. u. a.: Campus 2009, S. 196ff. u. S. 403ff.

<sup>46</sup> Chlebnikov, Velimir: *Ka*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. II/2, S. 47-69, hier S. 69.

<sup>47</sup> Mirsky: *Der Orient*, S. 31.

<sup>48</sup> Starkina, Sofija: Velimir Chlebnikov. Moskva: Molodaja gvardija 2007, S. 65 (<http://www.litmir.net/br/?b=111045&p=1>). „Protivo-Razin“ aus „Ja videl junosu-proroka“ (Ich sah den Jüngling, den Propheten, 1921); „Razin naprotiv, Razin navyvorot“ aus „Truba Gul'-mully“ (Die Trompete von Gul'-Mullah, 1921), auch in: *Dve Troicy. Razin naprotiv* (Zwei Pfingsten. Der umgekehrte Razin, 1921/22; hier auch: *Dvojniki-Razin/Doppelgänger-Razin, otricatel'nyj Razin/negativer Razin*); „Razin so znamenem Lobačevskogo“: Epigraph aus dem Palindromgedicht „Razin“ (1920), insgesamt als Palindrom gestaltet: „Я Разин со знаменем Лобачевского логов. Во головах свеча, боль; мене ман, засни заря.“; „он грабил и жег...“ sowie „Razin devu v vode utopil...“ aus „Truba Gul'-mully“.

<sup>49</sup> Chlebnikov: *Chadži-Tarchan*, S. 117.

<sup>50</sup> Chlebnikov: *Razin*, S. 215.

Terminologie an ihre Grenzen): die gesamte Verszeile stellt ein Palindrom dar, zugleich ist das Wort *nizar*’ das Palindrom von Razin<sup>51</sup>.

Ein ähnliches Spiel, das die Verwandtschaft zwischen den in der russischen Kultur schlummernden anarchischen Kräften und dem Asiatischen suggeriert, betreibt Chlebnikov mit der Silbe *Ba* bzw. dem Buchstaben *B*, zum Beispiel in dem zu Lebzeiten nicht veröffentlichten Gedicht „*B*“, das eine Verbindung zwischen dem Anarchisten Michail Bakunin und Asien herstellt:

„*B*“  
От Баку и до Бомбея,  
За Бизант и за Багдад,  
Мирза-Бабом в Энвер-бея.  
Бьет торжественный набат.  
„Ныне“ Бакунина,  
Ныне в Баку.<sup>52</sup>

„*B*“  
Von Baku bis nach Bombay,  
Bis hinter Byzanz und hinter Bagdad,  
Mit Mirza-Bab<sup>53</sup> auf Enver-Bey<sup>54</sup>.  
Es schlägt die feierliche Sturmglocke.  
Das „Jetzt“ Bakunins,  
Jetzt in Baku.

In Ausdrücken wie „umgestülpter Razin“, im Verweis auf den Mathematiker Nikolaj Lobačevskij, den Begründer der nichteuklidischen Geometrie, und im Bild der Jungfrau, die gerettet, statt ersäuft wird, stilisiert sich Chlebnikov selbst als den ‚weichen‘ anarchischen Rebell, der gegenüber der Jungfrau Asien als ‚sanfter‘, intellektueller Eroberer in Erscheinung tritt und mit Zahl und Wort statt mit Feuer und Schwert kämpft. Das bedeutet jedoch keine prinzipielle Absage an das Mittel der Gewalt, die für Chlebnikov eine unabdingbare historische Kraft bleibt.

Mit der vereinten Kraft des Russischen und des Asiatischen begehrt Chlebnikov auf gegen das ‚europäische Joch‘, er kehrt also den gängigen Diskurs vom „Tatarenjoch“ (*tatarskoe igo*), das Russland versklavt, von den Errungenschaften des Westens isoliert und in die Rückständigkeit getrieben haben soll, ins Gegenteil um: Der Westen ist es, der die russische Kultur an der Entfaltung ihres wahren Potenzials hindert. Von den deutschstämmigen Zarinne(n) des 18. Jahrhunderts bis hin zu Marinetti wird das Europäische bei Chlebnikov als fremd und bedrohlich, als Attacke

---

<sup>51</sup> Vgl. Mirsky: *Der Orient*, S. 93.

<sup>52</sup> Chlebnikov, Velimir: „*B*“. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. IV, S. 180.

<sup>53</sup> Babismus: Schiitische Strömung des Islam, die ihren Namen vom Rufnamen ihres Gründers Ali-Muhammad Schirazi (1820-1850) ‚Bab‘ hat. ‚Bab‘ bedeutet auf Arabisch ‚die Tore, die zu Gott führen‘.

<sup>54</sup> Enver Bey, Enver Pascha (1881-1922): Generalleutnant und Kriegsminister und einer der führenden Jungtürken. Rivale von Mustafa Kemal Atatürk.

der „Fremdländer“, *inozemcy* oder *čuzezemcy*, auf die russische Integrität empfunden.<sup>55</sup>

„Нас переженят на немках, клянусь!“

Восток надел венки из зарев,

За честь свою восстала Русь.

[...]

Заметим кратко: Ломоносов

Был послан морем Ледовитым,

Спасти рожден великороссов

Быть родом, разумом забытым.<sup>56</sup>

„Sie verschachern uns an deutsche Frauen, ich schwör' s!“

Der Osten zog seine Krone aus Licht auf,

Für ihre Ehre stand die Rus' auf.

[...]

Wir bemerken kurz: Lomonosov

Wurde vom Eismeer geschickt,

Geboren die Großrussen davor zu retten,

Ein Geschlecht zu werden, das von der Vernunft vergessen wurde.

Das ‚Aushängeschild‘ der westlichen Avantgarde, Filippo Marinetti, beschimpft Chlebnikov anlässlich von dessen Russlandbesuch 1914 freimütig als unerwünschten „Fremdling“ (*čuzemec*), und die eigenen Landsleute (*tuzemcy*), die Marinetti huldigen, als „Verräter“:

Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве из личных соображений припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести, и склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы.<sup>57</sup>

Heute fallen manche Hiesigen und die italienische Siedlung an der Neva Marinetti aus eigennützigem Erwägungen zu Füßen, und damit verraten sie den ersten Schritt der russischen Kunst auf dem Weg zu Freiheit und Ehre und beugen das edle Haupt Asiens unter das Joch Europas.

Das Asiatische hingegen wird bei Chlebnikov selbst im Konflikt als dem Russischen zutiefst verwandt empfunden. So erscheint Japan in der Zeit des Russisch-Japanischen Krieges als unentbehrlicher, „faszinierender Erzfeind“<sup>58</sup>, der auch und gerade im Kampf durch eine unwiderstehliche erotische Spannung mit Russland verbunden bleibt. Im Krieg mit Japan setzt sich für Chlebnikov die einem uralten Gesetz der

<sup>55</sup> Westliche Sprachen werden in der russischen Avantgarde meist nur im ironisch-spöttischen Sinn aufgegriffen, z. B. das Deutsche in einem Ausschnitt aus Kručenyčs Gedicht „Vesna s ugoščeniem“ (Frühling mit Bewirtung, 1925): „ДЕР ГИБЕН ГАГАЙ КЛОПС ШМАК / АЙС ВАЙС ПЮС, КАПЕРДУФЕН – / БИТЕ!“ (DER GIBEN GAGAJ KLOPS ŠMAK / AJS VAJS PJUS, KAPERDUFEN – / BITE!) (Kručenyč: Stichotvorenija, S. 147). In der Sowjetzeit, z. B. bei Majakovskij, dient die Verballhornung westlicher Namen und Ausdrücke oft der Kritik an Bürgertum und Kapitalismus.

<sup>56</sup> Chlebnikov: Chadži-Tarchan, S. 119.

<sup>57</sup> Chlebnikov, Velimir/Lifšic, Benedikt: Na priezd Marinetti v Rossiju. In: Chlebnikov: Sobranie sočinenij. Bd. III, S. 250.

<sup>58</sup> Mirsky: Der Orient, S. 44.

Geschichte gehorchende Hassliebe, der ewige Wechsel von Triumph und Unterwerfung zwischen Russland und Asien fort.

In dem 1920 entstandenen Poem *Ladomir* nennt Chlebnikov den Weltenstaat der Zukunft „*Ljudostan*“<sup>59</sup>, eine Verbindung des slavischen Wortes für ‚Menschen‘, *ljudi*, mit der indoeuropäischen Wurzel \**stā-*, die in fast allen indoeuropäischen Sprache ‚stehen‘, ‚verharren‘ im weitesten Sinne bedeutet, und vor allem in den indo-iranischen und den Turksprachen für ‚Aufenthaltsort‘, ‚Land‘ steht (vgl. Ländernamen wie Kazachstan, Usbekistan). Mirsky hat darauf verwiesen, dass *Ljudostan* zugleich ein Synonym von *Ladomir* darstellen könnte<sup>60</sup>: ‚mir‘ bedeutet im Russischen ‚Frieden‘, aber auch ‚die Welt‘ bzw. ‚die Gemeinde‘, in der Menschen zusammenleben; ‚-lad-‘ steht für ‚Harmonie‘, ‚sich einig sein‘<sup>61</sup>, so dass Lado-mir wie Ljudo-stan den Traum von einer ‚one world‘, einer Welt, in der alle Menschen harmonisch zusammenleben, verkörpern könnten. An diese Vermutung ließe sich – in Anbetracht von Chlebnikovs schier endloser Leidenschaft für Wortspiele und Assoziationen vielleicht nicht ganz abwegig – die Überlegung anschließen, inwieweit *Ladomir* eine an *Vladimir* Lenin gerichtete Mahnung bzw. Kritik darstellt, an den Verwirklicher des Traums von der ‚Sowjetgesellschaft‘, von der universalen Herrschaft der befreiten Arbeiterschaft, der Chlebnikov nicht nur den Titel streitig machte (sowohl *Vladi mir!* Wie auch *Veli mir!* bedeuten ‚Beherrsche die Welt!‘), sondern (wenn auch ungewollt) eine Art von kollektiver Welt heraufbeschwor, die eine Karikatur, eine Perversion jenes Weltenbundes darstellte, von dem Avantgardisten wie Chlebnikov träumten.

In Chlebnikovs unermüdlichem Vorantreiben der universalen Sprache in immer abstraktere Höhen oder kreatürlichere Tiefen – die Sprache der Zahlen, die Sternensprache, die Sprache der Tiere, die Sprache der Natur – wird vielleicht auch ein letzter verzweifelter Versuch erkennbar, sich der entstehenden Sowjetgesellschaft zu verweigern, sich in Dimensionen zurückzuziehen, die der Letzteren unzugänglich bleiben mussten. In *Edinaja kniga* (Das einzige Buch, 1921) ist es schließlich die Schöpfung selbst, die als einziges „echtes“ Buch verbleibt, was, wie Mirsky bemerkt, fast schon der „Aufhebung der Sprache“ gleichkommt<sup>62</sup>. Umgekehrt könnte man auch sagen, dass die Sprache erst hier (wieder) in ihre vollen Rechte eintritt: der ikonische Charakter wird ihr zurückgegeben – sie ist die göttliche Schöpfung selbst, nicht nur eine Vermittlung, eine Repräsentation derselben. Hier ein Auszug aus der Sprache des „einigen Buches“:

Чтобы ускорить приход  
Книги единой,  
Чьи страницы – большие моря,  
Что трепещут крылами бабочки синей,

[...]

Um zu beschleunigen das Kommen  
Des einzigen Buches,  
Dessen Seiten – die großen Meere sind,  
Die mit den Flügeln eines blauen Schmetterlings zittern.

[...]

<sup>59</sup> Chlebnikov, Velimir: *Ladomir*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. I/1, S. 183-201, hier S. 188.

<sup>60</sup> Vgl. Mirsky: *Der Orient*, S. 77ff.

<sup>61</sup> *ladit' meždu soboj* = ‚einander verstehen, miteinander auskommen‘.

<sup>62</sup> Mirsky: *Der Orient*, S. 64.

Реки великие синим потоком:  
 Волга, где Разина ночью поют,  
 Желтый Нил, где молятся солнцу,  
 Янцекиянг, где жижа густая людей,  
 И ты, Миссисипи, где янки  
 Носят штанами звездное небо,  
 В звездное небо окутали ноги,  
 И Ганг, где темные люди – деревья ума,  
 И Дунай, где в белом белые люди,  
 В белых рубашках стоят над водой,  
 И Замбези, где люди черней сапога,  
 [...]
 Род человечества – книги читатель,  
 А на обложке – надпись творца,  
 Имя мое – письменна голубые.  
 [...] <sup>63</sup>

Die großen Flüsse mit ihrem blauen Strom:  
 Die Wolga, wo man über Razin in der Nacht  
 singt,  
 Der gelbe Nil, wo man die Sonne anbetet,  
 Der Jangtsekiang, wo eine dichte Masse von  
 Menschen ist,  
 Und du, Mississippi, wo die Yankees  
 Den Sternenhimmel als Hose tragen.  
 In den Sternenhimmel haben sie die Beine  
 gehüllt,  
 Und der Ganges, wo dunkle Menschen sind –  
 die Bäume des Geistes,  
 Und die Donau, wo im Hellen weiße Men-  
 schen  
 In weißen Hemden am Wasser stehen,  
 Und der Sambesi, wo die Menschen schwärzer  
 als Stiefel sind,  
 [...]
 Das Menschengeschlecht ist der Leser des  
 Buches,  
 Und auf dem Umschlag – die Aufschrift des  
 Schöpfers,  
 Mein Name – himmelblaue Schriftzüge.  
 [...]

Die Menschen und ihre Taten nehmen in diesem „einzigem Buch“, das der Dichter im Anschluss „Azija“ vermacht (*Edinaja kniga* ist das erste Gedicht im Zyklus *Azy iz uzy*, *Azija* das zweite), nurmehr die Stelle von Interpunktionszeichen ein:

Ты поворачиваешь страницы книги той,  
 Где почерк был нажим руки морей.  
 Чернилами сверкали ночью люди,  
 Расстрел царей был гневным знаком  
 восклицанья,  
 Победа войск служила запятой,  
 А полем – многоточия, чье бешенство не робко,  
 Народный гнев воочию  
 И трещины столетий – скобкой. <sup>64</sup>

Du blätterst die Seiten jenes Buches durch,  
 In dem die Schrift von der Hand der Meere geprägt wurde.  
 Als Tinte glänzten in der Nacht die Menschen,  
 Die Erschießung der Zaren war das zornige  
 Ausrufezeichen,  
 Der Sieg der Armeen diente als Komma,  
 Und als Feld – die Doppelpunkte, wo die Raserei sich nicht scheut,  
 Der Volkszorn als Augenzeuge  
 Und die Risse der Jahrhunderte – als Klammern.

<sup>63</sup> Chlebnikov, Velimir: *Azy iz uzy*. *Edinaja kniga*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. III, S. 24f.

<sup>64</sup> Chlebnikov: *Azija*, S. 26.

## 6. Tragisches Ende der Avantgarde in der Sowjetzeit?

Die Kunst der Avantgarde wird in der Sowjetunion der 1920er Jahre zunehmend zum Werkzeug politischer Propaganda degradiert. Ihre Grundidee – die radikale, alle Regeln brechende Erneuerung der Welt durch Sprache – hatte in diesem Spiel von Anfang an keine Chance. Die Lautdichtung, der *zaum*, und die zuletzt zitierten Texte Chlebnikovs sind inkommensurabel: entweder man lässt sich auf sie ein, oder man lässt es sein, aber man kann sie nicht ‚umbiegen‘ und für ideologische Zwecke missbrauchen. Chlebnikovs elender Tod – er stirbt 1922 in der Gegend von Novgorod an Hunger, Erschöpfung und Krankheit – steht wie ein Symbol für die Unmöglichkeit dieser Verbindung.

Mindestens ebenso tragisch ist das Schicksal jener Avantgardedichter, die der Verführungskraft der Russischen Revolution erlagen und in ihr zunächst die Verwirklichung all ihrer Ideale sahen. Das klassische Beispiel hierfür ist der Dritte im Bunde der *Gileja*, Vladimir Majakovskij. Rein formal gesehen bedient sich Majakovskij derselben Kunstgriffe wie die anderen Avantgardisten auch: Er bricht mit den Regeln der Grammatik, bereichert die russische Sprache durch eine Fülle von Neologismen; er arbeitet auch mit raffinierten Lautformationen sowie mit der visuellen Gestaltung von Texten. Aber er tut dies – schon lange vor 1917 ein engagierter Verfechter der Revolution – von vornherein in der Absicht, die Kunst in den Dienst der Politik zu stellen und eine ideologische Botschaft zu vermitteln. All dies geschieht in höchst gekonnter und origineller Weise, so dass selbst der kritische Leser sich der suggestiven Wirkung von Majakovskijs Texten kaum entziehen kann; aber es bleibt letztlich doch gut ‚verkaufte‘ Ideologie, keine Kunst als Selbstzweck oder Neuanfang.

Es ist hier kein Raum, die Sprachkunst Majakovskijs detailliert darzustellen, zumal dies in der Forschung bereits ausgiebig getan wurde. Zwei konkrete Beispiele sollen jedoch abschließend den Unterschied, ja den Abgrund belegen, der trotz der Verwendung ähnlicher künstlerischer Mittel zwischen Majakovskijs politischer Kunst und den ursprünglichen Ansätzen der russischen Avantgarde klafft: links ein Ausschnitt aus Majakovskijs berühmtem Poem *Chorošo* (Gut, 1927), rechts das *voennaja pesnja* (Kriegs-/Militärlied) aus der Oper *Pobeda nad solncem* (Sieg über die Sonne), einem 1913 entstandenen Gemeinschaftswerk der Futuristen (Text: Velimir Chlebnikov, Aleksej Kručnych; Musik: Michail Matjušin; Bühnengestaltung: Kazimir Malevič):

Приспособил	л л л
к маршу	кр кр
такт ноги:	тлп
вра-	тлмт
ги	кр вд т р
ва-	кр вубр
ши	ду ду
мо-	ра л
и	к б и
вра-	жр

ги. <sup>65</sup>	вида
	диба <sup>66</sup>
Er passte	l l l
dem Marsch	kr kr
den Takt der Füße an:	tlp
Eu-	tlmt
re	kr vd t r
Fein-	kr vubr
de	du du
[sind]	ra l
mei-	k b i
ne	žr
Fein-	vida
de.	diba

Während das Lied in *Pobeda nad solncem* jede Ähnlichkeit mit konventionellen, ‚verständlichen‘ Worten vermeidet, benutzt Majakovskij dieselben formalen, optischen Mittel der Textgestaltung im entgegengesetzten Sinn, im Dienste der möglichst eindeutigen und wirkungsvollen Vermittlung einer ideologischen Botschaft. In Majakovskijs Gedicht *Našemu junošestvu* (An unsere Jugend) von 1927, das eine Apotheose auf die russische Sprache enthält, wird noch einmal programmatisch deutlich, wie der Anspruch auf die ‚göttliche‘, selbstzweckhafte Position der Sprache preisgegeben wird, wie Sprache wieder zum Werkzeug einer höheren Ordnung gemacht wird, die nicht sie selbst ist – der Ordnung der Sowjetmacht:

Товарищи юноши,	Junge Genossen,
взгляд – на Москву,	den Blick fest auf Moskau,
на русский вострите уши!	auf das Russische spitzt die Ohren!
Да будь я	Und wär' ich auch
и негром преклонных годов	ein rückständiger Neger
и то,	auch dann würde ich,
без унынья и лени,	ohne Zögern und Zagen,
я русский бы выучил	die russische Sprache lernen
только за то,	nur darum,
что им	weil in ihr
разговаривал Ленин. <sup>67</sup>	Lenin gesprochen hat.

Majakovskij hat den tragischen Widerspruch seiner Existenz und seiner Kunst durchaus erkannt: 1930 hat er sich erschossen. Vom tragischen Ende der russischen Avantgarde insgesamt lässt sich indes nicht sprechen. Ihr Erbe ist unter den Dichtern unterschwellig immer weitergegeben worden und wirkt bis zum heutigen Tag

<sup>65</sup> Majakovskij, Vladimir: Chorošo. In: Ders.: Polnoe sobranie sočinenij v 13 tt. Bd. 8. Moskva: Gos. izd. chudožestvennoj 1955-61, S. 233-328, hier S. 325f.

<sup>66</sup> „Pobeda nad solncem“. In: Kručenych: Stichtovorenija, S. 381-405, hier S. 405.

<sup>67</sup> Majakovskij, Vladimir: Našemu junošestvu. In: Ders.: Polnoe sobranie. Bd. 8, S. 14-18, hier S. 17.

nach. Mindestens ebenso bedenkenswert erscheint die Tatsache, dass die ‚semiotische‘ Botschaft der russischen Avantgarde, die die Welt nicht als zusammenhanglose Anhäufung von Einzeldingen betrachtet, sondern als ein Ensemble kulturell aufgeladener Zeichensysteme, in deren Erkenntnis und kreativer Gestaltung zugleich eine Art ‚Urwissen‘ liegt, das Denken global revolutioniert hat und bis heute eine ungebrochene Wirkung zeigt. Die Frage, inwieweit und auf welchen verschlungenen Pfaden hier von Russland tatsächlich eine ‚Weltrevolution‘ (mit-)ausgegangen ist, ist noch lange nicht geklärt. Die zahlreichen Ausstellungen zur russischen Avantgarde, die in den letzten Jahrzehnten im Westen zu sehen waren, haben eher die Notwendigkeit deutlich gemacht, sich genauer mit den Hintergründen zu beschäftigen, als dass sie zu deren systematischer Klärung beigetragen hätten. Und vielleicht hat so Chlebnikov, als er kurz vor seinem Tod an seinen Vater schrieb: „Теперь я окреп, скоро стану силен, могуч и буду потрясать вселенную“<sup>68</sup> (Jetzt bin ich wieder zu Kräften gekommen, bald werde ich stark und mächtig sein, ich werde das Universum erschüttern), in gewisser Weise doch Recht behalten.

Dass sich in den Ansätzen zur Polyglossie, zur Zusammenführung verschiedener Einzelsprachen, die in den unterschiedlichsten Epochen und Kulturen immer wieder unternommen worden sind, möglicherweise auch eine Art ‚Ursehnsucht‘ nach der generellen Aufhebung des ‚babylonischen‘ Sprachgewirrs (= philologischer Sündenfall) und der Rückkehr in den paradiesischen Zustand einer Monosprache manifestiert – das kommt auf jeden Fall in keiner Avantgardebewegung so deutlich zum Ausdruck wie in der russischen.

## Literatur

- Berg, Hubert van den/Fähnders, Walter (Hg.): Metzler Lexikon Avantgarde. Stuttgart/Weimar: Metzler 2009.
- Chlebnikov, Velimir V.: *Sobranie sočinenij*. 4 Bde. München: Fink 1972 (Nachdruck der Ausgabe Moskau 1928-33).
- Chlebnikov, Velimir: *Werke*. Hg. v. Peter Urban. Bd. 1: Poesie. Reinbek: Rowohlt 1972.
- Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack. Russische Futuristen. Zürich: Edition Nautilus 1988.
- Goldt, Rainer: *Sprache und Mythos bei Velimir Chlebnikov*. Mainz: Liber 1987.
- Grygar, Mojmir: *Znakotvorčesto. Semiotika ruskogo avangarda*. S.-Peterburg: Akad. proekt 2007.
- Hausmann, Guido: *Mütterchen Wolga. Ein Fluss als Erinnerungsort vom 16. bis ins frühe 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M. u. a.: Campus 2009.
- Keith, Thomas: *Poetische Experimente der deutschen und russischen Avantgarde 1912-1922. Ein Vergleich*. Berlin: Weidler 2005.
- Kručenyč, Aleksej: *Stichotvorenija. Poëmy. Romany. Opera*. S.-Peterburg: Akad. proekt 2001.
- Majakovskij, Vladimir: *Polnoe sobranie sočinenij v 13 tt.* Bd. 8. Moskva: Gos. izd. chudožestvennoj literatury 1958.
- Mirsky, Salomon: *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*. München: Sagner 1975.
- Nietzsche, Friedrich: *Götzen-Dämmerung*. Stuttgart: Kröner 1990.
- Parthé, Kathleen F.: *Russia's Dangerous Texts. Politics between the Lines*. New Haven u. a.: Yale UP 2004.

---

<sup>68</sup> Chlebnikov, Velimir: *Pis'mo V.A. Chlebnikovu, avg.-sent. 1921*. In: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Bd. III, S. 322-323, hier S. 323.

- Šklovskij, Viktor: O teorii prozy. Moskva: Federacija 1929 (Nachdruck: Zentralantiquariat der Dt. Demokrat. Republik. Leipzig 1977).
- Starkina, Sofija: Velimir Chlebnikov. Moskva: Molodaja gvardija 2007 (<http://www.litmir.net/br/?b=111045&p=1>).
- Toporov, Vladimir V.: Peterburg i „Peterburgskij tekst ruskoj literatury“ (Vvedenie v temu). In: Ders.: Mif. Ritual. Simvol. Issledovanija v oblasti mifopoëtičeskogo. Moskva: Progress 1995, S. 259-367.

Alle in den Anmerkungen genannten Webadressen wurden am 22.06.2014 zum letzten Mal aufgerufen.