



Propriety of the Erich Fromm Document Center. For personal use only. Citation or publication of material prohibited without express written permission of the copyright holder.

Eigentum des Erich Fromm Dokumentationszentrums. Nutzung nur für persönliche Zwecke. Veröffentlichungen – auch von Teilen – bedürfen der schriftlichen Erlaubnis des Rechteinhabers.

Andreas Fischer:

DIE FUTURISTISCHE LYRIK UND DRAMATIK VELIMIR CHLEBNIKOVSK  
ALS SPRACHLICHES, LITERARISCHES UND PSYCHOLOGISCHES PHÄNOMEN



## INHALT

Kapitel	Seite
EINLEITUNG	3
I. LEBEN UND WERK CHLEBNIKOV	4
II. DAS PROBLEM DER DEUTUNG BEI CHLEBNIKOV AUS SPRACHWISSENSCHAFTLICHER SICHT	5
III. SPRACHLICHE UND INHALTLICHE ASPEKTE DER DIKTATORISCHEN PHANTASIE BEI CHLEBNIKOV	10
IV. DAS MOTIV DER "STADT DER ZUKUNFT" BEI BAUDELAIRE, RIMBAUD UND CHLEBNIKOV	14
V. DIE POLITISCHE UND PSYCHOLOGISCHE DIMENSION DER DIKTATORISCHEN PHANTASIE BEI CHLEBNIKOV	18
VI. ZANGEZI	20
ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE	25



-3-

## EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit untersucht Chlebnikovs Lyrik und Dramatik ("Zangezi") unter dem Aspekt der "diktatorischen Phantasie", die laut Hugo Friedrich das wesentliche Kennzeichen der modernen Dichtung, insbesondere der modernen Lyrik, darstellt. Die diktatorische Phantasie zwingt miteinander Unvereinbares zusammen und zerstört dadurch die traditionellen Formen der Dichtung, die Strukturen der Sprache und in einem umfassenderen Sinne die Realität selbst. Beispiele für die diktatorische Phantasie sind etwa die Titelgebungen "Fleurs du Mal" und "Poèmes en prose" von Baudelaire; bei Chlebnikov finden wir das Bild der "Himmelsfußgänger", das Kunstwort "ljubir'" und "Zangezi" (was an "Sambesi" erinnert). Neben einem Vergleich des Motivs der modernen Stadt bei Baudelaire, Rimbaud und Chlebnikov sollen folgende Dimensionen der diktatorischen Phantasie bei Chlebnikov gezeigt werden :

1. Die ästhetische Dimension, d.h. die Art und Weise, wie die diktatorische Phantasie sprachlich und inhaltlich in der Dichtung zum Ausdruck kommt.
2. Die politische Dimension : Parallelen der futuristischen Manifeste Chlebnikovs und Marinettis zum Faschismus.
3. Die psychologische Dimension : die diktatorische Phantasie als Ausdruck der Entmenschlichung, des Wahnsinns, der Nekrophilie. Der Impuls, den Futurismus als psychologisches Phänomen zu begreifen, ist für mich von dem Buch "Die Seele des Menschen - ihre Fähigkeit zum Guten und zum Bösen" von Erich Fromm ausgegangen, in dem Fromm das Manifest Marinettis als "nekrophil" bezeichnet. Nekrophilie bedeutet in der Terminologie Fromms die Leidenschaft, um der Zerstörung willen zu zerstören und um des Hasses willen zu hassen, das Angezogenwerden von allem, was tot, leblos, "technisch und mechanisch ist, im Gegensatz zur Biophilie, die die Liebe zum Lebendigen und zum Wachstum bedeutet. Fromm würde die diktatorische Phantasie als nekrophil bezeichnen, da sie die lebendigen Strukturen der Wirklichkeit und der Sprache zergliedert, zerstört. Ich möchte Chlebnikov jedoch nicht ausschließlich auf der Basis der Erkenntnisse Fromms interpretieren, auch wenn viele Erkenntnisse, die ich aus den Werken Fromms gewonnen habe, in die Arbeit mit eingegangen sind; die diktatorische Phantasie soll vielmehr sprachwissenschaftlicher, literaturwissenschaftlicher und psychologischer Interpretationsansatz zugleich sein.



-4-

## KAPITEL I

### LEBEN UND WERK CHLEBNIKOV'S

Velimir Chlebnikov wurde 1885 in Tundutovo (chem. Gouvernement Astrachan') als Sohn eines Ornithologen geboren. 1903 begann er Mathematik zu studieren, zuerst in Kazan', dann, 1908, in Petersburg. Während seiner Studienzeit in Kazan' begann sich Chlebnikov für Literatur zu interessieren und selbst zu schreiben; er wandte sich dem Symbolismus zu und lernte dessen bedeutendste Vertreter, V. Ivanov, M. Kuzmin und O. Mandel'stamm, kennen. Im Jahre 1908, also zu Beginn seiner Studienzeit in Petersburg, begegnete Chlebnikov dem Futuristen V. Kamenskij und schloß sich den Futuristen an; 1910 begründete Chlebnikov zusammen mit David Burljuk und Aleksej Krucenyč den russischen Futurismus, dessen Ziel es war, eine neue, "transrationale Sprache" (Aleksej Krucenyč) zu schaffen. Chlebnikov hat Gedichte, ein Theaterstück ("Zangezi"), Prosa, Schriften und Briefe verfaßt. Er starb in Einsamkeit und Not im Jahre 1922.

Dmitrij Čiževskij faßt die Grundzüge der Dichtung Chlebnikov's mit den Worten zusammen: "Seine Dichtung steigert diejenigen Züge der neuen russischen Dichtung, die sich bei manchen Symbolisten (A. Blok, I. Annenskij, Andrej Belyj, Vjačeslav Ivanov usf.) bereits meldeten; das sind, neben den schon erwähnten sprachschöpferischen Bestrebungen (Neologismen und selbst die Erneuerung des grammatikalischen Baus der Sprache), das kühne Spiel mit verschiedenen Sprachschichten (erhabene und vulgäre Sprache, moderne und archaische Lexik, selbst mit Gebrauch von Kirchenslavismen, endlich der Versuch, eine dichterische Sprache zu schaffen, die der Sprache des Alltags als eine Art "sakrale Sprache" entgegenstände) usf. Damit hängen auch die Sujets seiner Dichtung (typisch ist die Ballade "Venus und ein Schamane [= ein sibirischer Zauberer !]) zusammen. Auch die Formen der "experimentellen Dichtung" ("versus cancrini"), alliterierende Sprache (vor allem das lange Poem "Perun", in welchem seitenlang nur mit "p" beginnende Wörter gebracht werden) usf. betrachtete er im Gegensatz zu den Symbolisten (Brjusov) nicht als

-5-

Spielereien, sondern als ernste dichterische Aufgabe. Seine Versuche einer futuristischen Prosa erinnern z. T. an Andrej Belys "Symphonien", während in seinen Gedichten oft Anklänge an die ältere Dichtung (selbst die des 18. Jhs.) zu hören sind." (D. Čizevskij, "Die Anfänge des russischen Futurismus", S. 38f.)

## KAPITEL II

### DAS PROBLEM DER DEUTUNG BEI CHLEBNIKOV AUS SPRACHWISSENSCHAFTLICHER SICHT

Den Worten Čizevskijs kann man bereits in Ansätzen entnehmen, daß die Sprache Chlebnikovs im Grunde unverständlich und somit kaum interpretierbar ist. Ich möchte im folgenden anhand der Sprachkriterien von Harald Weinrich ("Linguistik der Lüge") die Gründe dafür darlegen. Harald Weinrich stellt in seinem Buch "Linguistik der Lüge" dar, wie Sprache - in schriftlicher und mündlicher Äußerung - beschaffen sein muß, damit wir sie verstehen. Die Schlüsselbegriffe für das Verständnis von sprachlichen Äußerungen sind Wortbedeutung und Wortmeinung, die die Voraussetzung dafür darstellen, daß wir vom Sinn eines Wortes, eines Satzes und eines Textes sprechen können. Die Bedeutung eines Wortes ist das "Insgesamt der von einer Sprachgemeinschaft als relevant gesetzten Merkmale eines Gegenstandes" (Weinrich, S. 17) Aus dieser Definition folgt, daß die Bedeutung eines Wortes "weitgespannt, vage, sozial und abstrakt" ist (W., S. 16 f.). Während sich der Sprecher der Bedeutung eines Wortes bedient, hat er jedoch zugleich eine Meinung, die durch den Kontext, in dem das Wort steht, determiniert wird. (der Kontext stellt die Lebenswirklichkeit <sup>bei der Lebenssituation</sup> dar, in der das Wort gebraucht wird). Die Meinung eines Wortes ist "engumgrenzt, präzise, individuell und konkret" (S. 21). Der Satz "ist die Brücke zwischen Bedeutung und Meinung" des Wortes: "Der Satz, mitsamt dem weiteren Kontext und der umgebenden Situation, grenzt die (weitgespannte, vage, soziale, abstrakte) Bedeutung auf die (engumgrenzte, präzise, individuelle, konkrete) Meinung ein" (S. 22f.). Damit ist gesagt, daß ein Wort nur dann einen Sinn haben kann, wenn es in einem Kontext steht, der seine Bedeutung zu einer Meinung determiniert; der Sinn des Wortes im Satz und im Text

ist "das Resultat aus dem Plus der Bedeutungen und dem Minus der Determinationen" (S. 24).

Wenn wir nach den Sprachkriterien von Weinrich den Sinn eines Gedichtes von Chlebnikov ermitteln wollen, stoßen wir sofort auf Schwierigkeiten. Das Gedicht "Černyj ljubir'" kann in diesem Zusammenhang als Beispiel dienen. "Ljubir'" fällt uns sofort auf; es fällt uns eben deshalb auf, weil es in der russischen Sprache überhaupt nicht existiert, nie existiert hat. Weinrichs Bedeutungskriterium "sozial" trifft also auf "ljubir'" nicht zu; "ljubir'" hat keine natürliche, d.h. in der Sprachgemeinschaft verwurzelte Bedeutung, und demzufolge kann es auch in keinem Kontext stehen, der es zu einer Meinung determiniert und ihm dadurch einen Sinn gibt.

Aber auch wenn "ljubir'" in der Wirklichkeit nicht existiert, so existieren doch seine Bestandteile, das lexikalische Morphem "ljub-" und das im Russischen seltene, unproduktive Suffix "ir'", welches wir in Tier- und Pflanzennamen wie "snegir'" Gimpel, "vjachir'" Holztaube, "imbir'" Ingwer, "mizgir'" Tarantel und in einigen anderen Wörtern wie "cichir'" "kaukasischer Rotwein" finden.

Man kann "ljubir'" als künstliches Wort bezeichnen, dessen Bedeutung ebenso künstlich zu konstruieren wäre wie es gebildet worden ist. Diese künstliche Bedeutung ist abstrakt, da sie ja durch einen Kontext nicht zu einer Meinung determiniert werden kann. Man kann die künstliche Bedeutung von "ljubir'" in der Gleichung "ljubir'" = die Bedeutungen des lexikalischen Morphems "ljub-" und aller Substantive mit dem Suffix "-ir'" zusammenfassen. Man kann dann "ljubir'" mit "lieb(lich)er Gimpel", "lieb(licher) Ingwer" usw. übersetzen.

Bis jetzt war nur der Titel des Gedichtes, "Černyj ljubir'", Gegenstand der Analyse, doch es ist bereits deutlich geworden, daß Weinrichs Kriterien für das Sprachverständnis auf Chlebnikov nicht zutreffen können. Chlebnikov ist deshalb ein "Dichter für Dichter", weil sein Werk aus künstlichen, d.h. von der Wirklichkeit isolierten Wörtern und nicht aus kontextdeterminierten Wörtern in Sätzen und Texten besteht. Der erste "Satz" des Gedichtes "Černyj ljubir'" bestätigt dieses Analyse-



**"Schwarzlieb"** entspricht dagegen nicht dem künstlichen Originalwort "ljubir'", das aus zwei in der natürlichen Sprache nicht miteinander kombinierbaren Morphemen besteht. ~~Bis jetzt hat die Analyse ergeben~~, daß Chlebnikovs Wörter künstlich und somit semantisch sinnlos sind; tatsächlich sind sie letztlich nichts anderes als bloße Lautkörper, und es stellt sich die Frage, ob nicht auch die Laute an sich einen Sinn haben können. Genau das behauptet Chlebnikov, und er nennt die von ihm erfundenen "Lautwörter" in Anlehnung an Krucenyč "zaumnyj jazyk" ("transrationale Sprache") oder auch "vol'sebnaja rec'" ("Zaubersprache") :

"Её странная мудрость [= мудрость волшебной речи] разлагается на истины, заключённые в отдельных звуках ш, м, в итд. Мы их пока не понимаем. Честно сознаемся. Но нет сомнения, что эти звуковые очереди – ряд проносящихся перед сумерками нашей души мировых истин. Если различать в душе правительство рассудка и бурный народ чувств, то заговоры и заумный язык есть обращение через голову правительства прямо к народу чувств, прямой клич к сумеркам души или высшая точка иародовластия в жизни слова и рассудка, правовой приём, применяемый в редких случаях" (Die Anfänge des Futurismus, S. 28).

Angelika Lauhus schreibt über die "transrationale Sprache" :  
"Das poetische Modell der Zaum-Sprache in der Version Krucenyčs gründet sich auf die phonetisch-akustische und die visuelle Ebene der Sprache; auf die semantisch-inhaltliche Ebene, die in der praktischen Sprache die Bedingung der kommunikativen Funktion darstellt, wird verzichtet. Die Zaum-Wörter sind keine Zeichen im Sinne der praktischen Sprache, weil ihnen kein signifié zuzuordnen ist. Die Zaum bedeutet damit eine Umkodierung der Funktionen der praktischen, aber auch der konventionellen poetischen Sprache. Die den beiden Sprachformen empirisch anhaftende semantische Belastung soll durch unmittelbare Wirkung auf die Sinne ausgeschaltet werden. Auf diese Weise soll die Sprache ihre ursprüngliche Fähigkeit, Gefühle, Gedanken, Ideen adäquat zum Ausdruck zu bringen, wiedergewinnen, eine Fähigkeit, die die praktische ebenso wie



-9-

die poetische Sprache verloren hat" (Russische Avantgarde 1907 bis 1921, Hg. Bode Zelinsky, S. 41).

Weder aus den Worten Chlebnikovs noch aus den Worten von Angelika Lauhus wird jedoch deutlich, worin der

Sinn der "transrationalen Sprache" eigentlich besteht.

Chlebnikov sagt ja selbst, daß er die Laute s, m, v usw.

nicht versteht ("My iah poka ne ponimaem").

Es bleibt auch unverständlich, warum Angelika Lauhus von einer semantischen Belastung der praktischen und konventionellen Sprache spricht bzw. warum beide Sprachformen ihre ursprüngliche Fähigkeit verloren haben, <sup>sollen</sup> Gefühle, Gedanken und Ideen adäquat zum Ausdruck zu bringen. Ganz im Gegenteil ist es die "transrationale Sprache" <sup>die</sup> keine Gefühle, Gedanken und Ideen ausdrücken kann, da sie einen künstlichen Code darstellt, dem jede Beziehung zur Wirklichkeit und demzufolge auch jeder Sinn fehlt (ein Beispiel für die transrationale Sprache als künstlicher Code ist Chlebnikovs "Wörterbuch der Sternensprache").

Meiner Ansicht nach beruht die Unverständlichkeit des Werkes von Chlebnikov auf einem wesentlichen, für moderne Lyrik allgemein gültigen Merkmal, das Hugo Friedrich als "diktatorische Phantasie" bezeichnet hat (vgl. die Charakterisierungen der "diktatorischen Phantasie" in "Die Struktur der modernen Lyrik" auf den Seiten 122-124 sowie 148-150).

Die diktatorische Phantasie des modernen Lyrikers zwingt Getrenntes, miteinander vollkommen Unvereinbares zusammen, zerstört dadurch die traditionellen Formen der Dichtung und in letzter Konsequenz die sprachlichen Strukturen selbst (vgl. in diesem Zusammenhang das künstliche Wort "ljubir", das aus zwei in der natürlichen Sprache miteinander unvereinbaren Morphemen besteht). Als deutliches Beispiel für die diktatorische Phantasie in der modernen Dichtung führt Friedrich das Gedicht "Zone" von Apollinaire an, in dem ein und dasselbe Geschehen <sup>in Prag, Marseille, Koblenz und Amsterdam zur gleichen Zeit spielt</sup> (S. 149). Friedrich sieht die diktatorische Phantasie des modernen Lyrikers zu Recht als Ausdruck der Entmenschlichung an: "Die Enthumanisierung der Inhalte und seelischen Reaktionen

-10-

geschieht aus der unbeschränkten Vollmacht, die der dichtende Geist sich selber erteilt. Auch in der Dichtung wurde der Mensch zum Diktator seiner selbst. Er vernichtet seine eigene Natürlichkeit, verweist sich aus der Welt, weist auch diese aus, um seiner eigenen Freiheit Genüge zu tun. Das ist die seltsame Paradoxie der Enthumanisierung" (Friedrich, S. 124). Ich glaube, daß die diktatorähnlichen Züge, die Friedrich dem modernen Lyriker zuweist, auch bei Chlebnikov zu finden sind und daß es gerechtfertigt ist, Chlebnikovs Werk als Ausdruck der Entmenschlichung zu interpretieren. Das bedeutet jedoch nicht, daß Chlebnikov nicht zuweilen originelle Wort- und Bildschöpfungen gelungen sind, die auf der diktatorischen Phantasie beruhen. Ich möchte im folgenden Kapitel darlegen, wie sich die diktatorische Phantasie bei Chlebnikov sprachlich und inhaltlich zeigt.

### KAPITEL III

#### SPRACHLICHE UND INHALTLICHE ASPEKTE DER DIKTATORISCHEN PHANTASIE BEI CHLEBNIKOV

Die diktatorische Phantasie begegnet uns bei Chlebnikov im sprachlichen Bereich in der Morphosyntax, der Phonologie, der Metapherik, der Stilistik, der Metrik und dem Rhythmus. Besonders phantasievoll sind die Wörter selbst, deren künstliche Morphologie auf der diktatorischen Phantasie beruht. So heißt es in "V etot den' golubych medvedej" : "No morjanoj ljubee oprokinut / čej-to parus v vode kruglo sinej". Aus dem Genitiv Plural "ljubec" kann man den Nominativ Singular "ljubo" (aus "oder Eudo") bilden, der mit "Liebeshimmel" zu übersetzen wäre. Ein weiteres Beispiel ist das Kunstwort "dostojevski-me" in "Dostojevski-me beguseej tuči", das sowohl den Dichternamen als auch ein Adjektiv (wie etwa "neobchodimo") als Bestandteile hat. Es wäre mit "dostojevskijhaft" zu übersetzen. In dem gleichen Gedicht finden wir auch "puškin-oty", was etwa mit "puškinhafte Eigenschaften" wiedergegeben werden kann. Das Kunstwort "krylyškuja" in "krylyškuja zolotepis'nom" ist diminutives Substantiv und Verb zugleich (ig "Russische



-11-

Lyrik" wird das Partizip "krylyškuja" mit "flügelchend" übersetzt). Im gleichen Gedicht finden wir das Kunstwort "lebedivo", eine Mischung aus Substantiv und Adjektiv bzw. Adverb (aus "lebed'" und der Adjektivendung "ivo") <sup>in russische Lyrik</sup> <sup>übersetzt mit</sup>. In "Černyj ljubir'" heißt es : "V štich glaskach ved' <sup>"Schwänze"</sup> glaziščen"; "glaziščen" setzt sich aus dem Kunstwort "glaz-išče" (das man mit "großes Auge" übersetzen kann) <sup>zusammen, das gleichzeitig eine Verbalform darstellt</sup> <sup>man kann es übersetzen mit "große Augen machen"</sup>. In "Zangezi" begegnen wir dem originellen Kunstwort "letury", das aus "letat'" und "lemury" gebildet ist und mit "fliegende Lemuren" übersetzt werden kann. In "Ljubavica" finden wir die Form "lobzebro" : "što vecnyj v lobzebre cvetok / otverg svoje ljublju !" ("Lobzebro" setzt sich aus dem Verb "lobzat'" und dem Substantiv "serebro" zusammen und kann mit "Silberkuß" übersetzt werden). Was den Aspekt der künstlichen Morphologie bei Chlebnikov betrifft, so ist vor allen das Gedicht "Pomiral moren', morimyj moricej" bemerkenswert. Es besteht aus Kunstwörtern mit den Morphemen "mor-", "mir-" und "ver-" :  
mor- : (die künstliche Übersetzung ist jeweils angegeben, die Kunstwörter sind unterstrichen)  
moren' "gequältes (männliches) Wesen", <sup>"ein Wesen, das im Herbe liegt"</sup>  
morimyj  
morica "gequältes (weibliches) Wesen"  
moril'a (f.) oder moril' (f. oder m.) kann mit "Qual" übersetzt werden  
moret' "unter Qualen im Sterben liegen"  
morjazeski (Adv.) "wie ein Fürst (unter Qualen) im Sterben liegend (zu "knjaz'")  
ver- : <sup>der auf</sup>  
veren' "gläubiges (männliches) Wesen"  
verince  
verica "gläubiges (weibliches) Wesen"  
veroca "gläubiges (kleines) Kind (aus aksl. "otrok") bzw. "otroč" "kleines Kind")  
veritva "gläubiges Gebet" (aus "vera" und "molitva")  
verjaz "gläubiger Fürst"  
verovi "gläubiger, glaubender Mensch" (zum Kunstwort "ver" mit der altkirchenslawischen Dativform der u-Stämme auf -ovi, deshalb vielleicht auch mit "gläubiger Sohn" übersetzbar,



Verana "gläubige Ochrana" (wahrscheinlich aus "Ochрана" und "vera")

mir- :

pomirat'

ymirat'

obmirat'

priobmirat' (gebildet aus "obmirat'", in der Form "priobmer" im Text ist gleichzeitig "primer" enthalten)

Die künstliche Übersetzung des Gedichtes kann lauten : "Es starb ein im Sterben liegendes (männliches) Wesen, gequält von einem (weiblichen) Wesen, das im Sterben lag. / Es glaubte das, was es von seiner Getreuen glauben sollte. / Es starb in Qualen ein im Sterben liegendes Wesen; / es war ein gläubiges Wesen, glaubend an das gläubige (kleine) Kind eines gläubigen Wesens. / Es erstarrte das im Sterben liegende Wesen im Sterben; / glaubend an das gläubige Gebet der gläubigen Ochрана / zum Beispiel starb wie ein Fürst das im Sterben liegende Wesen, / gläubig dem Sohn des gläubigen Fürsten".

Zusammenfassend kann man sagen, daß sich die diktatorische Phantasie in der Morphologie bei Chlebnikov in Kontaminationen zeigt (wie etwa in "pri-ob-mer" usw).

Die künstliche, auf der diktatorischen Phantasie beruhende Morphologie impliziert gleichzeitig, daß wir bei Chlebnikov nicht von einer Syntax bzw. von Sätzen sprechen können (vgl. S. 7).

In der Phonologie bewirkt die diktatorische Phantasie, daß unvereinbare Phonemfolgen zusammen stehen. Ein deutliches Beispiel hierfür sind die in der natürlichen Sprache nicht miteinander kombinierbaren Phoneme /r/, /l/ und /ez/ in "Dyr bul Beyl" von Krusenych. Solche unzulässigen Phonemreihen finden wir auch bei Chlebnikov, vornehmlich in der "Göttersprache" in "Zangezi".\*

Im Bereich der Metaphorik zeigt sich die diktatorische Phantasie in der Tatsache, daß getrennte Sachbereiche nicht mehr in einem Analogieverhältnis stehen <sup>und dann verknüpft werden</sup> (worin ja das Wesen der Metapher besteht), sondern getrennt bleiben. Von "Metaphern" im üblichen Sinne kann

\* In "Боговду neben игоде werden untereinander vereinbare Lautfolgen mit Körperstellen in Beziehung gesetzt.

-13-

man deshalb bei Chlebnikov nicht sprechen. Man kann seine "Metaphern" stattdessen als moderne oder futuristische Metaphern bezeichnen. Ein originelles Beispiel für eine solche moderne oder futuristische Metapher ist "On chodit točno oleni, mokroju cernoju mordoju tyčet v vorota sud'by" aus "Zangezi".

Zwischen den getrennten Bereichen "Tiere" und "Schicksal" wird kein Analogieverhältnis gestiftet.

Man kann bei Chlebnikov ebenso von modernen oder futuristischen Vergleichen sprechen, in denen Unvergleichbares – und sogar in der Wirklichkeit überhaupt nicht Existierendes – miteinander verglichen wird: "Belyj sneg i vsjudu nega / točno gladit Jaroslavna / golubovogo pečenega" (aus "Tichij duch ot jablon' veet"); in "Edinaja kniga" heißt es: "Točno uroki zakona bozija / >ti černye cepi i bol'sie morja".

Einen weiteren Aspekt der diktatorischen Phantasie im Bereich der Metaphorik kann man im Nebeneinander von eigentlicher und uneigentlicher Rede sehen: "Razbil soperniku visok / i snjal s nego, lukavec, pečal', usmesku i venok" (aus "Lesnaja deva"). Zusammenfassend kann man sagen, daß sich die diktatorische Phantasie bei Chlebnikov im Bereich der Metaphorik in der Synästhesie oder – noch deutlicher – im Oxymoron zeigt.

In der Stilistik zeigt sich die diktatorische Phantasie im Stilbruch, d.h. in der Tatsache, daß miteinander unvereinbare Stilebenen zusammen in einem Gedicht existieren. Ein Beispiel dafür ist "Ljudi, kogda oni ljubjat / delajuščie dlinnie vzgljady i ispuckajuščie dlinnie vzdochi". Hier werden in archaischem Sprachstil Handlungen als menschliche Eigenschaften beschrieben. Weitere Beispiele für den Stilbruch sind Altkirchen-slawismen, die in einem Gedicht plötzlich und unerwartet auftauchen, wie "izica" in "Bli ja obrašče čelovečestvo v čas" und die schon besprochenen Kunstwörter "veroča" und "verovi" in "Pomiral moren', morimyj moricej". Es kommt auch vor, daß Wörter aus verschiedenen Sprachen nebeneinanderstehen. So finden wir in "Tichij duch ot jablon' veet" plötzlich das deutsche Wort "bis": "Pojut o prostom : Alla bis mulla". In der Metrik zeigt sich die diktatorische Phantasie im

Nebeneinander von verschiedenen Versmaßen. So finden wir in "Lesnaja deva" vierhebige Jamben ("Kogda lesnoj stremitaja uz / vdol' zaroslej reki / po lesu viden smutnyj muz / s liceom pečali i toski") und Daktylen ("Brevi pripodnjatyj pečal'nyj ugol ...") sowie verschiedene Reimschemata nebeneinander. Im Bereich der Rhythmik zeigt sich die diktatorische Phantasie im Nebeneinander von fließendem Rhythmus ("Milari zovut tak sladke / potuzit' za lesom sovkoj") und gebrochenem Rhythmus ("Aj ! Ah, na toj gorke / est' cvetecek kumanka-zamanka") im Gedicht "Černyj ljubir".

Inhaltlich zeigt sich die diktatorische Phantasie in der Verkehrung von Raum- und Zeitordnung und somit in der Aufhebung der Kausalität. Ein Beispiel für die Aufhebung der Raumordnung sind die "Himmelsfußgänger" in Chlebnikovs Skizze "Felsen aus der Zukunft"; Zeitordnung und Raumordnung sind aufgehoben im Gedicht "Perun" ("Palkami mečut v vremena i mesto"; "O, penie pustot pešcerami vremena").

Ein weiterer inhaltlicher Aspekt der diktatorischen Phantasie liegt in der Verkehrung von Menschlichem und Nichtmenschlichem. So tragen Tiere menschliche Züge : "Vsi tupo molilis' mne" (Russische Lyrik, S. 324).

#### KAPITEL IV

#### DAS MOTIV DER "STADT DER ZUKUNFT" BEI BAUDELAIRE, RIMBAUD UND CHLEBNIKOV

Im vorangegangenen Kapitel habe ich dargestellt, wie sich die diktatorische Phantasie, die Friedrich als das Hauptmerkmal moderner Lyrik ansieht, bei Chlebnikov sprachlich und inhaltlich zeigt. Ich möchte nun die Texte "Rêve Parisien" von Baudelaire (Les ~~2~~ fleurs du mal, S. 210), "Villes" von Rimbaud (Oeuvres complètes de Rimbaud, S. 181) und einen Auszug aus "Felsen aus der Zukunft" von Chlebnikov (Urban, Bd. 2 : Velimir Chlebnikov, Prosa, Schriften, Briefe, S. 299) miteinander vergleichen und dabei herausstellen, worin das Wesen der diktatorischen Phantasie besteht.

Ein Vergleich zwischen Baudelaire, Rimbaud und Chlebnikov

liegt nahe, denn Chlebnikov kannte die französische symbolistische Literatur. Er schreibt: "Schon Mallarmé und Baudelaire haben von lautlichen Entsprechungen der Wörter und von den Blicken hörbarer Gesichte und Laute gesprochen, in denen ein ganzes Wörterbuch steckt" (Prosa, Schriften, Briefe, S. 403), und zieht damit eine Parallele zur futuristischen, transrationalen Sprache (neben den Werken Mallarmés und Baudelaire weist auch das Gedicht "Voyelles" von Rimbaud starke Ähnlichkeiten mit der transrationalen Sprache auf).

Bei den Texten "Rêve Parisien", "Villes" und "Felsen aus der Zukunft" handelt es sich um Utopien, denen das Motiv der modernen Großstadt zugrundeliegt, d.h. um dichterische Visionen von der Zukunft. Die wesentlichen Eigenschaften der modernen Großstadt bei Baudelaire, Rimbaud und Chlebnikov sind:

#### 1. Künstlichkeit.

Baudelaire beschreibt eine künstliche Stadt aus Marmor und Metall, in der organische Stoffe durch anorganische Stoffe ersetzt worden sind: "Je savourais dans mon tableau / l'enivrante monotonie / du métal, du marbre et de l'eau". Rimbaud spricht von künstlichen "chalets de cristal", Chlebnikov von einer "gläsernen Klippe einer senkrechten Hüttenstraße". Im Gegensatz zu "Rêve Parisien" läßt sich bei Rimbaud und Chlebnikov eine enge innere Affinität zwischen Künstlichkeit und Technik erkennen; tatsächlich ist es das Technische, das den Eindruck des Künstlichen beim Leser hervorruft. Rimbaud schreibt von absurden, zweckentfremdeten technischen Apparaturen, von "chalets de cristal qui se meuvent sur des rails et des poulies invisibles". Chlebnikov schreibt von "niedrigen Türmen mit Achsen, um die sich wie Drahtspulen die Blitze wickeln". Die enge innere Affinität, die zwischen Künstlichkeit und Technik besteht, ist kennzeichnend für Chlebnikovs Werk überhaupt; sie kommt in der künstlichen Morphologie zum Ausdruck (Chlebnikovs Kunstwörter sind ja im Grunde Kunstprodukte) und liegt auch seinem Interesse für Zahlen zugrunde (vgl. das Gedicht "čisla"). Es ist in diesen

-16-

Zusammenhang bemerkenswert, daß wir die Vorliebe für Zahlen auch bei Baudelaire und Rimbaud finden. Chlebnikovs Bild vom Menschen ist genauso künstlich, "technisch" und entfremdet wie sein Werk. Chlebnikov sieht den Menschen im Grunde als Ding, als einen berechenbaren Roboter oder eine Maschine. Er begreift Maschinen quasi als menschliche, lebendige Kräfte, wenn er von seiner "Nähe zur leidenschaftslos-leidenschaftlichen Maschine" spricht (Prosa, Schriften, Briefe, S. 115).

## 2. Anomie

Eng mit der (zum großen Teil auf der Technisierung beruhenden) Künstlichkeit ist die Anomie, die in den von Baudelaire, Rimbaud und Chlebnikov konstruierten Städten herrscht. Alle Normen, Gesetze und Konventionen sind aufgehoben bzw. negiert. Baudelaire negiert die natürliche Farbordnung, wenn er schreibt: "Des nappes d'eau s'ependaient bleues, entre des quais roses et verts".

Rimbaud negiert die Religion: "L'écroulement des apothéoses rejoint les champs des hauteurs où les centaures s'évaluent parmi les avalanches". Chlebnikov negiert (wie schon zuvor gesagt) Raum- und Zeitordnung und <sup>damit</sup> das Gesetz der Schwerkraft. Die Menschen, die die von ihm konstruierte Stadt bevölkern, sind im wahrsten Sinne des Wortes ver-rückt, der Erde und in einem umfassenderen Sinne der Wirklichkeit entrückt, denn die Stadt ist in der Luft befestigt: "Oberhalb der niedrigen Türme mit den Achsen ... verläuft die große Luftstraße, die Rangälteste, für die Massen der Himmelsfußgänger; Menschen überqueren den schwerelosen Pfad wie eine Brücke". Baudelaire, Rimbaud und Chlebnikov sind die Dichter der Anomie, jenes Zustandes der Entfremdung unter den Menschen also, der laut Dürckheim für die moderne kybernetisch-technische Industriegesellschaft kennzeichnend ist. Die Anomie in Dichtung und Kunst ist also im Grunde ein Produkt des anomischen Charakters der Industriegesellschaft. Es ist jedoch aufschlußreich, daß sowohl Rimbaud als auch

-17-

- Chlebnikov intuitiv erkennen, daß die anomische Welt der technisierten Industriegesellschaft nur eine andere Form der Welt des Verfalls ist. Das wird im Bild des "Abgrunds" deutlich, daß bei beiden Autoren vorkommt. Rimbaud schreibt : "Sur les passerelles de l'abîme et les toits des auberges l'ardeur du ciel pavoise les mâts". Chlebnikov schreibt : "Zu beiden Seiten des Wegs zieht sich der Steilhang zur Schlucht des Verfalls hin, ein schwarzer Erdstrich markiert die Richtung".
3. Ein weiteres gemeinsames Kennzeichen der drei Texte, das wiederum mit der Künstlichkeit, der Anomie und insbesondere der Utopie in Zusammenhang steht, sind Magie und die Hinwendung zum Mythischen.
- Bei Baudelaire heißt es : "C'étaient des pierres inouïes / et des flot magiques" (Les Fleurs du Mal, S. 212), oder noch deutlicher : "Architecte de mes féeries / je faisais à ma volonté / sous un tunnel de féeries / passer un océan dompté". Bei Rimbaud wird die Hinwendung zum Mythischen deutlich : "Au-dessus du niveau des plus hautes crêtes, une mer troublée par la naissance éternelle de Venus, chargées de flottes ophtéoniques et de la rumeur des perles et des conques précieuses". Auch bei Chlebnikov ist von Göttern die Rede : "Auf den schmalen Treppen hocken Menschen - die Götter der besinnlichen Gedanken". Magie und Mythologie spielen bei Chlebnikov eine große Rolle. Die Magie bestimmt, wie wir schon an der "zaumnyj jazyk" oder "vol'sebnaja rec" gesehen haben, das gesamte Werk Chlebnikovs. Sie ist der wesentliche Bestandteil des Gedichts "My čaruemsja i čuraemsja", das auf der Wurzel "čur", einer altrussischen Zauberformel beruht, und des vielleicht bekanntesten Gedichts von Chlebnikov, "Zaklatie smečom". Die Hinwendung der Futuristen zum Mythischen kommt in dem Manifest "Richterteich" zum Ausdruck. Dort heißt es : "Wir halten das Wort für den Schöpfer des Mythos, das Wort gebiert, sterbend, den Mythos, und umgekehrt" (Prosa, Schriften, Briefe, S. 109); \* Utopie, Künstlichkeit, Anomie und Magie machen das Wesen der
- \* vgl. auch "Турпыт" und das märchenhafte Eutimovag in "Ерм и обрзцы".

-18-

diktatorischen Phantasie aus. Zusammenfassend kann man also sagen : die diktatorische Phantasie ist utopisch (sie stellt einen Gegen-Entwurf zur bestehenden Welt dar), künstlich, anomisch bzw. nihilistisch (sie negiert die bestehenden traditionellen Normen und Werte) und magisch (die Vereinigung dessen, was in der Wirklichkeit miteinander unvereinbar ist, ist im Grunde ein magischer Akt. Deshalb empfinden wir etwa, daß von dem Satz "Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues / entre des quais roses et verts" eine "verzaubernde" Wirkung ausgeht).

die diktatorische Phantasie <sup>ist</sup> transzendent; es handelt sich hier jedoch nicht um Transzendenz durch Schöpfung, sondern um Transzendenz durch Zerstörung,

#### KAPITEL V

#### DIE POLITISCHE UND PSYCHOLOGISCHE DIMENSION DER DIKTATORISCHEN PHANTASIE BEI CHLEBNIKOV

Die diktatorische Phantasie Chlebnikovs ist keineswegs nur auf seine Dichtung beschränkt. Chlebnikov wollte auch im realen politischen Leben den Platz eines Diktators einnehmen. Das kommt in dem Gedicht "Esli ja obrasca čelovečestvo v časy" zum Ausdruck, in dem Chlebnikov großsprecherisch behauptet, daß die Futuristen dazu bestimmt seien, alle Regierungen abzulösen und die alleinigen Herrscher der Welt zu sein :

"I kogda predsedatelej zemnogo sara šajka / budet broseno strašnomu golodu zelenoju korkoj / každygo pravitel'stva suščestvujuščego gajka / budet poslušnoj našej otvertke".

Chlebnikov sah sich selbst als den Führer der neuen Gesellschaft : "Časy čelovečestva tikaja, strelkoj moej mysli dvigajte !"

Daß die diktatorische Phantasie bei Chlebnikov ein dichterisches und politisches Phänomen darstellt, wird in den Zeilen "Budet zemlja bezpovelikaja. Predzemsarvelikaja"

deutlich. "Bepovelikaja" setzt sich aus "bez", dem Substantiv povelitel' und dem Adjektiv "velikij" zusammen und kann mit

X "ohne (große) <sup>Detailhöhe</sup> Regierungen" übersetzt werden. "Predzemsarvelikaja" setzt sich aus "predsedateli zemnogo sara" und "velikij"

zusammen und bezieht sich auf einen Aufruf der Futuristen, die sich als die Vorsitzenden des Erdballs bezeichneten : "Nur wir -

sind die Regierung des Erdballs. Das ist auch weiter nicht erstaunlich. Daran wird niemand zweifeln. Wir - sind die Unbestreitbaren, und in dieser Würde sind wir anerkannt von jedermann. Wir, die wir eure drei Kriegsjahre zur kleinen Tüte einer schrecklichen Trompete gedreht haben, wir singen und schreien - das Brausen einer schrecklichen Wahrheit, daß es eine Regierung des Erdballs gibt. Sie - das sind wir. Was für Frechlinge - werden einige sagen, doch wir werden lächeln wie Götter" (Prosa, Schriften, Briefe, S. 256).

Aus diesem Zitat wird deutlich, daß die Ideologie der Futuristen im wesentlichen der faschistischen Ideologie entspricht, wenn man als das wesentliche Element des Faschismus die Herrschaft eines autoritären, destruktiven Führers versteht. Insbesondere das futuristische Manifest des Italieners Marinetti von 1909, das den Anstoß für die futuristische Bewegung in Rußland gab, hat deutlich faschistische Züge.

Ein weiteres faschistisches Element bei Chlebnikov liegt in der transrationalen Sprache selbst begründet, die rauschhaft sein und nicht der Aufklärung, sondern der Verklärung dienen soll. Chlebnikov hat klar erkannt, daß man Sprache dazu mißbrauchen kann, um Menschen zu hypnotisieren und dadurch Macht über sie zu bekommen: "Warum sind die Zaubersprüche und Beschwörungsformeln der magischen Sprache, die heilige Sprache des Heidentums, diese "schagadam, magadam, wygadam, pitz, patz, patzu" - warum sind dies Reihen gesetzter Silben, in denen der Verstand sich nicht klarwerden kann und die in der Volkssprache gleichsam als Zaun-Sprache erscheinen. Dennoch: diesen unverständlichen Worten wird die größte Macht über Menschen zugeschrieben, der Zauber der Wahrsagerei, der direkte Einfluß auf das Schicksal der Menschen" (Prosa, Schriften, Briefe, S. 316). Das Ziel der transrationalen Sprache ist also letztlich die Auslöschung der Vernunft.

Chlebnikov war ein Rebell; sein Kampf gegen die Traditionen und gegen die Ordnung war seinem Wesen nach Trotz. Er versuchte wie auch die anderen Futuristen, sich zur Welt zu bringen und seine Ohnmachtsgefühle zu überwinden.

-20-

In dem von David Burljuk, Elena Guro, Nikolaj Burljuk, Vladimir Majakovskij, Ekaterina Nizen, Viktor (= Velimir) Chlebnikov, Benedikt Livšic und A. Kručenyč unterzeichneten Manifest "Richterteich" heißt es bezeichnenderweise: "Wir stehen in der Gewalt neuer Themen: Unnötigkeit, Sinnlosigkeit, das Geheimnis der eigenen Nichtigkeit – sind von uns besungen worden (Prosa, Schriften, Briefe, S. 209). Das Gefühl der Ohnmacht wird jedoch sofort wieder kompensiert und in das Gefühl der Allmacht verwandelt: "Wir verachten den Ruhm; uns sind Sinne bekannt, die vor uns noch nicht gelebt haben. Wir sind die Menschen des neuen Lebens".

Die Futuristen waren gegen alles, aber für nichts.

Sie haben das Leben als solches gehaßt, und demzufolge auch die bestehende konventionelle und poetische Sprache, die sie zerstören wollten: "Wir befehlen, die Rechte der Dichter zu achten: auf den unüberwindlichen Haß gegen die Sprache, die bis zu ihnen existiert hat" (Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack; Prosa, Schriften, Briefe, S. 107).

Dieser destruktive Haß, der auch der diktatorischen Phantasie zugrundeliegt, läßt sich nicht mit rationalen, logischen, sondern nur mit psycho-logischen Argumenten erklären.

Wenn man Chlebnikovs Werk insgesamt betrachtet, kann man kaum daran zweifeln, daß die Unverständlichkeit, die Sinnlosigkeit und Absurdität seines Werkes auf psychische Krankheit, vielleicht auf Schizophrenie (Nekrophilie) zurückzuführen sind. Das wird insbesondere im letzten Werk Chlebnikovs, "Zangezi", deutlich.

## KAPITEL VI

### ZANGEZI

Chlebnikov hat "Zangezi" in seinem Todesjahr (1922) verfaßt, jedoch schon viel früher (im Jahre 1909) daran gearbeitet. Er schrieb 1909 an Kamenskij: "Ich habe mir das Werk 'Quer durch die Zeiten' ausgedacht, in dem die Regeln von Zeit und Raum so oft zerstört werden, wie ein Trinker in der Stunde zum Schnapsglas greift" (zitiert nach Chr. Scholle, Russ. Avantgarde, S. 71). "Zangezi" könnte demnach überall und nirgendwo spielen –

das Stück ist eine aus 20 "Wortebenen" bestehende "Über-  
erzählung" ("sverchpovest'" oder "zapovest'"), die alle schon  
bekannten literarischen Gattungen transzendiert. In der  
"Einführung" (Poesie, S. 249) heißt es : "Eine Geschichte  
wird aus Wörtern gebaut wie aus einer Baueinheit Gebäude.  
Als Einheit dient der kleine Stein gleich großer Wörter. Die  
Übergeschichte oder Hintergeschichte setzt sich aus selbst-  
ständigen Bruchstücken zusammen, deren jedes seinen eigenen  
besonderen Gott, seinen besonderen Glauben und sein besonderes  
Statut hat. Auf die Moskauer Frage : "Wie glaubest du ?" -  
antwortet jedermann unabhängig von seinem Nachbarn. Sie haben  
die Freiheit eines Glaubensbekenntnisses. Die Baueinheit, der  
Stein zur Übergeschichte, ist die Geschichte erster Ordnung.  
Sie gleicht einer Statue, die aus verschiedenfarbigen Blöcken  
verschiedenen Gesteins besteht : der Körper aus weißem, Mantel  
und Kleidung aus blauem, die Augen aus schwarzem Gestein.  
Sie ist aus verschiedenen Blöcken des Wortes verschiedener  
Struktur herausgemeißelt. Auf diese Weise findet man einen neuen  
Aspekt bei der Arbeit auf dem Gebiet des Umgangs mit der  
Sprache. Eine Erzählung ist Baukunst aus Worten. Baukunst aus  
"Erzählungen" ist die Übergeschichte. Als Material dient dem  
Künstler nicht das Wort, sondern die Erzählung erster Ordnung".  
Cizevskij hat behauptet, daß Chlebnikov auf dem Gebiet der  
Sprachwissenschaft nur ein "kühner Dilettant" gewesen sein  
(Anfänge des russischen Futurismus, S. 38). Chlebnikovs Sprach-  
theorie in der "Einführung" zu "Zangezi" ist kaum verständlich.  
Wie in "Felsen aus der Zukunft" begegnet uns in dem "Block der  
Wortebenen" eine surrealistische, symbolistisch gefärbte  
Szenerie von steilen Felsenklippen, in der Zangezi "seine  
Predigten an die Menschen oder an den Wald hält" und die in  
der dunkel-bedrohlichen Sphäre des Magischen, Märchenhaften und  
Mythischen anzusiedeln ist : "Schwarze lebendige Steine stehen  
zwischen den Stämmen, wie dunkle Leiber von Riesen, die in den  
Krieg gezogen sind".  
Zangezi ist ein Seher, der eine absurde Botschaft unter die  
Menschen bringen will. Er behauptet, die Geschichte der Mensch-

heit in eine mathematische Formel fassen zu können : "Leset, Augen, das Gesetz vom Untergang der Staaten : Hier die Gleichung :  $X = K + n (10^5 + 10^4 + 11^5) - (10^2 - (2^{n-1})11)$  Tage. K = Zeitpunkt der Abrechnung, der Sturz der Römer, im Osten die Schlacht von Actium. Ägypten ergab sich den Römern. Das war am 2.IX. des Jahres 31 vor Chr. Geb. Wenn  $n = 1$ , dann bedeutet das Iks in der Gleichung vom Untergang der Völker Folgendes :  $x = 21. VII. 711$  oder der Tag des Untergangs des stolzen Spanien, seiner Eroberung durch die Araber" (Poesie, S. 355). Zangezi drückt seine Botschaften in der "Sternensprache" aus. Christine Scholle schreibt dazu : "Chlebnikov wirbt für seine Sprachtheorien auf eine psychologisch überzeugende Weise : Er läßt Zangezi die eigene "schreckliche Zeit", Tagespolitik also, mit Hilfe der Sternensprache schildern. Nach dem "Frieden der Gleichklänge" vereinzeln sich nun die Klänge des Sternenalphabets zur Definition ihrer selbst. Es kommt zu einer Schlacht der Gegner : Er und El, Ka und Pe !" Im Wörterbuch der Sternensprache ist "K" beschrieben als "gegenseitige Annäherung zweier Punkte bis zur Grenze der Unbeweglichkeit". "K" wird folglich als Anfangsbuchstabe von Wörtern wie "Kanone" und "Kreuz" angeführt. Zangezi nutzt die Geschichte des russischen Bürgerkrieges zur Bestätigung dieser Sprachanalyse. In der Ebene sieben nennt er die Namen weißgardistischer Generäle : Kaledin, Krylov, Kornilov, Kolčak. Das kriegerische Prinzip sieht er im Dienst der Ruriks und Romanovs. In der Sternensprache bedeutet das "R" dieser dynastischen Namen einen "Punkt, der den senkrechten Weg schneidet, zerschneidet. "Er" ... reißt, zerreißt jede Schranke, wühlt Gräben und Rinnen". Den zerstörerischen Bewegungen von "K" und "R" gebietet "L" Einhalt - als "Stütze eines Punktes, der senkrecht auf eine breite Fläche fällt". Das "L" hatte als jahrhundertalter "Einsiedler der Illegalität" ein unscheinbares Leben geführt. Nun sind im Kampf gegen die Romanovs und Kaledins die Tage der "Leute" gekommen, die Tage der "Liebkosung" und "Liebe". (Russ. Avantgarde, S. 76).

Im folgenden Abschnitt schreibt Christine Scholle : "Chlebnikov beweist quasi logisch, daß der historische Ablauf des Bürger-

Krieges in der poetischen Wirklichkeit seiner Sternensprache seine Widerspiegelung findet (Russ. Avantgarde, S. 76).

Kann man wirklich behaupten, daß Chlebnikov "für seine Sprachtheorien auf psychologisch überzeugende Weise wirbt", und daß man in bezug auf sein Denken von "Logik", <sup>weil wiederum</sup> bzw. Rationalität <sup>ausreicht</sup> sprechen kann? Ich glaube, daß sich gerade bei Chlebnikov zeigt, daß Logik nicht notwendigerweise mit Vernunft bzw. Rationalität identisch ist, und daß sie oft sogar im genauen Gegensatz zur Vernunft steht. Chlebnikovs Gedanken sind zwar "logisch", jedoch in einem künstlichen, irrationalen Bezugsrahmen, der von der Wirklichkeit völlig getrennt ist (Buchstaben an sich haben ja mit geschichtlichen Ereignissen nichts zu tun).

Die Irrationalität der Gedankengänge Chlebnikovs liegt weiterhin darin, daß mathematische Berechnungen, wie sie Chlebnikov anstellt, nur rational sein können, wenn sie auf Dinge angewendet werden, und nicht, wenn sie auf den Menschen angewendet werden. Die menschliche Geschichte ist unberechenbar, und deshalb stellt die "Rationalität" bei Chlebnikov in Wirklichkeit die höchste Irrationalität dar. Christine Scholle hat recht, wenn sie die Sprache Zangezis als Sprache des Wahnsinns bezeichnet. Man kann "Wahnsinn" als "Illusion" definieren. Der Wahnsinn besteht im Grunde in der Illusion, die Grenzen der menschlichen Existenz, die den Menschen mehr oder weniger zur Ohnmacht verurteilen, transzendieren zu können und allmächtig, ein Gott, zu sein. Zangezi will <sup>im Grunde</sup> ein Gott sein, wenn er die Menge verzweifelt davon zu überzeugen versucht, daß er die Allmacht habe, die Gesetze der menschlichen Geschichte zu bestimmen. Er muß <sup>um seine Illusion aufrechtzuerhalten zu können</sup> die Wirklichkeit (seine Ohnmacht als menschliches Wesen) leugnen, das spezifisch Menschliche (die Vernunft, die auf der Erkenntnis der Wirklichkeit beruht) auf das Unmenschliche (die Zerstörung der Wirklichkeit und der Vernunft) und das Übermenschliche (die Magie) hin transzendieren. Er muß die Menge dazu bringen, an ihn zu glauben, um an sich selbst, an seine Illusion, glauben zu können. Doch die Menge versteht ihn nicht und glaubt ihm nicht, und so isoliert sich Zangezi immer mehr von den Menschen. Schließlich kann er die Illusion, ein Gott zu sein, vor sich selbst und den anderen nicht mehr aufrecht-  
erhalten



Propriety of the Erich Fromm Document Center. For personal use only. Citation or publication of material prohibited without express written permission of the copyright holder.

Eigentum des Erich Fromm Dokumentationszentrums. Nutzung nur für persönliche Zwecke. Veröffentlichungen – auch von Teilen – bedürfen der schriftlichen Erlaubnis des Rechteinhabers.

-24-

und wird sich seines Wahnsinns und seiner Einsamkeit bewußt :  
"Und todebringend die Gottheiten / Schäuseln / Und ich, ein  
Gottster - allein" (Ebene 13).

## ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

Die Analyse des Werkes von Chlebnikov stellt ein großes Problem dar, da es - wie die Analyse anhand der Sprachverständniskriterien von Weinrich zeigt - weitgehend unverständlich und sinnlos ist. Der Ausdruck von Gefühlen, Gedanken und Gedanken-schattierungen wie etwa Ironie fehlt bei Chlebnikov.

Die Unverständlichkeit des Werkes von Chlebnikov beruht auf der für die moderne Lyrik charakteristischen "diktatorischen Phantasie" (H. Friedrich), die Unvereinbares zusammenzwingt und dadurch die sprachlichen Strukturen und somit die Realität zerstört. Wir finden die diktatorische Phantasie oft in der modernen Dichtung, bei Baudelaire, Rimbaud, Trakl, bei Benn, bei den Dadaisten und Surrealisten. Wir können bei Chlebnikov zwischen einer ästhetischen, politischen und psychologischen Dimension der diktatorischen Phantasie unterscheiden.

Die ästhetische Dimension der diktatorischen Phantasie zeigt sich bei Chlebnikov sprachlich in der Morphosyntax (künstliche Morphologie wie bei "ljub-ir+", demzufolge Zerstörung der Syntax), der Phonologie (miteinander unvereinbare Phonemreihen), der Metaphorik (Gebrauch der Synästhesie bzw. des Oxymoron), der Stilistik (Stilbruch), der Metrik (Nebeneinander von verschiedenen Versmaßen und Reimschemata) und im Rhythmus (Nebeneinander von fließendem und gebrochenem Rhythmus).

Inhaltlich zeigt sich die ästhetische Dimension der diktatorischen Phantasie in der Verkehrung von Raum- und Zeitordnung und in der Verkehrung von Menschlichem und Nichtmenschlichem.

Die diktatorische Phantasie ist ihrem Wesen nach künstlich (von der Realität abgesondert), magisch (das Zusammenfügen von Unvereinbarem ist im Grunde ein magischer Akt), anomisch, relativistisch bzw. nihilistisch (sie verneint die bestehende Welt und gleichzeitig moralische, menschliche Werte) und letztlich utopisch (sie stellt einen Gegen-Entwurf zur bestehenden Welt dar). Der diktatorischen Phantasie liegt zwangsläufig ein autoritäres und elitäres Menschenbild zugrunde. Aus diesem Grunde ist die von Angelika Bauhus, Christa Baumgarth und anderen Literatur-

\* Man kann die diktatorische Phantasie mit Form als Neophrase bezeichnen.

wissenschaftlern vertretene Behauptung, das Konzept der "befreiten Verse" weise den Futurismus als eine dichterische Bewegung der Freiheit aus, falsch. "Freiheit" bedeutet bei Chlebnikov und Marinetti ausschließlich "Freiheit von" (Freiheit von der Realität), und nicht Freiheit zu etwas Neuem, das sich auf der Grundlage der bestehenden Realität entwickelt. Die diktatorische Phantasie ist das wesentliche Element jeder Propaganda, des Faschismus wie überhaupt jeder Diktatur. Deshalb hat sie in der Dichtung neben der ästhetischen Dimension im weitesten Sinne immer auch eine politische Dimension (es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, daß die diktatorische Phantasie nichts anderes als das "Zwiedenken" ist, das George Orwell in 1984 als psychologisch notwendiges, allgemein gültiges Kennzeichen der politischen Diktatur versteht. Überdies weist Orwell in seiner Analyse der "Neusprache" schlüssig nach, daß das Zwiedenken letztlich die Strukturen der Sprache zerstören muß). Wir finden bei Chlebnikov und Marinetti die wesentlichen Elemente des Faschismus :

#### 1. Verherrlichung von Macht und Größe

Chlebnikov wollte der Führer der Gesellschaft der Zukunft sein und nannte sich den zukünftigen "Vorsitzenden des Erdballs". Um die Macht ergreifen zu können, hoffte er auf den Selbstmord der bestehenden Regierungen ("samoubijstvo pravitel'stv<sup>1</sup>). Chlebnikov verherrlichte - wie Marinetti - die Macht der Technik und unterwarf sich ihren Gesetzen.

#### 2. Die Benutzung der Sprache zu manipulativen Zwecken

Der Zweck der "transrationalen Sprache" ist - wie der Begriff selbst schon sagt - die Auslöschung der Vernunft. Chlebnikov hat klar erkannt, daß es leicht möglich ist, selbst mit einer offenkundig unsinnigen, infantilen "Sprache" Macht über Menschen zu gewinnen und sie dazu zu bewegen, an einen "Sinn" der Sprache zu glauben und den Kontakt mit der Wirklichkeit völlig aufzugeben. Allein der Klang einer "Sprache" kann ausreichen, um Menschen in einen halbhypnotischen Rauschzustand zu versetzen, der die Vernunft und demzufolge die Fähigkeit, die Wirklichkeit zu erkennen, einschläfert. Der Leser wird von



-27-

dem Klang der Gedichte Chlebnikovs nicht hypnotisiert, obwohl sie absurd sind, sondern weil sie absurd sind; denn das Absurde ist immer Außer-gewöhnlich, und nur das Außer-gewöhnliche kann Menschen in einen quasi hypnotischen Zustand versetzen. Chlebnikov kann daher als : Vorfahre des absurden Theaters betrachtet werden.

Die psychologische Dimension der diktatorischen Phantasie zeigt sich in der ihr zugrundeliegenden Tendenz zur Entmenschlichung und Unmenschlichkeit. Für Chlebnikov ist der Mensch nichts weiter als eine berechenbare Maschine, ein Roboter, d.h. ein Ding. Daher rührt auch seine Überzeugung, der Mensch und seine Geschichte seien berechenbar. Daß Entmenschlichung gleichbedeutend mit Wahnsinn ist, kommt besonders deutlich in der Gestalt des Sehers Zangezi zum Ausdruck, der letztlich jeden Kontakt mit der Welt und den Menschen verloren hat. Wahnsinn ist der Glaube an die Illusion der Allmacht und deshalb Aberglaube (daher die Hinwendung der Futuristen zum Okkultismus, zur Magie und zum Mythos).

Die Antwort auf die Frage, ob Chlebnikov als der Schöpfer einer neuen, "transrationalen" Sprache gelten kann, hängt davon ab, was man unter "Transzendenz" versteht. Man kann sagen, daß der Mensch sein Leben nur auf zweierlei Weise transzendieren kann : indem er auf der Grundlage der Strukturen, die er in der ihn umgebenden Wirklichkeit vorfindet (wozu ja auch sprachliche Strukturen gehören), etwas Neues schafft, oder indem er diese Strukturen zerstört. Eine kritische Analyse ergibt, daß Chlebnikov keine neue Sprache geschaffen, sondern lediglich die alte Sprache <sup>(bestehende)</sup> zerstört hat. Aus diesem Grunde konnte die futuristische, "transrationale" Sprache die gesprochene und geschriebene russische Sprache nicht beeinflussen, geschweige denn weiterentwickeln. Der wesentliche Zug der Dichtung Chlebnikovs ist also Transzendenz durch Zerstörung, nicht Transzendenz durch Schöpfung. In diesem Sinne kann man sein Werk nicht als "Poesie" (was ja eigentlich "Schöpfung" bedeutet), bezeichnen. Die in dieser Arbeit vertretene Auffassung entspricht somit genau der Auffassung-Troickijs, wenn er schreibt :



-28-

"Chlebnikovs und Krucenychs Wortformen liegen jenseits der Poesie. Sie sind Philologie zweifelhaften Charakters, Poetik zum Teil, aber nicht Poesie" (Troekij, in "Literatura i revolucija, 1924, zitiert nach "Russische Lyrik", S. 691).