

BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
PHILOSOPHISCH-HISTORISCHE KLASSE
SITZUNGSBERICHTE · JAHRGANG 1974, HEFT 12

JOHANNES HOLTHUSEN

Tiergestalten und metamorphe
Erscheinungen in der Literatur der russischen
Avantgarde (1909-1923)

Vorgetragen am 11. 1. 1974

MÜNCHEN 1974

VERLAG DER BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN
In Kommission bei der C.H.Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

ISBN 3 7696 1466 6

© Bayerische Akademie der Wissenschaften, München, 1974
Druck der C.H. Beck'schen Buchdruckerei Nördlingen
Printed in Germany

Die folgenden Darlegungen möchte ich als Bemühung gewertet sehen, die Grenzen des eigenen Faches zu respektieren, andererseits aber den Versuch nicht zu scheuen, über sie hinauszublicken. Von der Problemlage her ergibt sich die Notwendigkeit, das Thema unter zwei verschiedenen Gesichtspunkten zu betrachten, die mit Sicherheit nicht nur für die russische Literatur von Bedeutung sind. Der eine Gesichtspunkt ist die historische bzw. historisch-vergleichende Einordnung der literarischen Phänomene in einen kunst- und kulturtypologischen Zusammenhang, und der andere Gesichtspunkt ergibt sich aus den funktionalen und semantischen Zuordnungen, so wie sie von der Textstruktur her bedingt sind. Unter Struktur verstehe ich dabei gerade den Funktionszusammenhang von einzelnen Elementen des Textes, die syntagmatisch oder paradigmatisch enger untereinander verbunden sind.¹

Mit dem Begriff „Avantgarde“ soll in diesem Fall nicht ein besonderes Werturteil verbunden sein, sondern der Hinweis auf eine historische Entwicklung, die grob gerechnet zwischen 1910 und 1930 als Desintegration „überholter“ Strömungen (wie besonders des Symbolismus), aber auch als Reintegration latenter Beziehungen zwischen verschiedenen Künsten untereinander und sogar zu außerkünstlerischen Tendenzen (d. h. zu bestimmten politischen Heilserwartungen) in den verschiedensten Ländern ihre Ansteckungskraft bewiesen hat.² Wichtiger als die Frage

¹ Der Unterschied entspricht dem analogen Verhältnis in dem Begriffspaar „Kontiguitätsbeziehung“ – „Äquivalenzbeziehung“, wie dieses von R. Jakobson in seinem Beitrag „Linguistics and Poetics“ (siehe: *Style in Language*, ed. by T. A. Sebeok, New York 1960) beschrieben wurde. (Zur Terminologie vgl. auch Ju. M. Lotman, *Struktura chudožestvennogo teksta*, Moskva 1970.) Roman Jakobson ist die wichtige Erkenntnis zu verdanken, daß sich in der Lyrik paradigmatische Beziehungen als „Prinzip der Äquivalenz“ besonders häufig in syntagmatischen Beziehungen nachweisen lassen.

² Die „literarische Avantgarde“ ist in den letzten Jahren häufig Gegenstand wissenschaftlicher Besinnung gewesen. Vgl. die Materialien der Konferenz der Slowakischen Akademie der Wissenschaften (25.–27. 10. 1965) mit dem Titel „Problémy literárnej avantgardy“, Bratislava 1968, und die in der Zeitschrift „Umjetnost riječi“ (XV, 1971, 2) abgedruckten Referate einer Arbeitskonferenz des Instituts für Literaturwissenschaft der Ungarischen Akademie der

nach der Eingrenzung des Zeitraumes ist der durch den Namen „Avantgarde“ gewonnene Spielraum seiner Anwendung auf die verschiedensten Manifestationen der Kunst, also nicht auf die Literatur allein. Die typischen Haltungen und Ansprüche des Avantgardekünstlers lassen sich unabhängig von den jeweiligen Ausdrucksmedien beschreiben, und die gemeinsamen Schaffensprinzipien (z. B. Montage, Simultanismus, Mischung verschiedener Realitätsgrade, Vermeidung der traditionellen semantischen Wirkungszusammenhänge) weisen über den Rahmen der einzelnen Kunstarten hinaus.³

Im Vergleich zur Ästhetik und zu den künstlerischen Verfahrensweisen der Avantgarde sind ihre historisch und kulturtypologisch bedingten inneren Vorstellungswelten sicherlich noch unzureichend beschrieben. Es genügt nicht, auf einzelne Leitbilder wie „Weltkrieg“, „Aufbruch in die Zukunft“, „Menschheitsdämmerung“, „Elend der Proletarier“ u. ä. hinzuweisen, sondern es ist auch an der Zeit, den Funktionszusammenhang zwischen bestimmten Bildkomplexen, ideologischen Tendenzen und künstlerischen Verfahrensweisen wo irgend möglich aufzudecken. Aus der vielschichtigen Vorstellungswelt der Avantgardenkunst soll der Bereich der Tiergestalten und der Tierverwandlungen ausgewählt werden, da die hier zum Ausdruck gelangende Bildhaftigkeit zugleich Ursprünge, Gefährdung und Grenzen des Menschseins berührt.⁴

Wissenschaften und des Instituts für Literaturwissenschaft der Philosophischen Fakultät der Universität Zagreb (1971, in Opatija). Man darf danach A. Flaker folgen und „den Begriff der ‚Avantgarde‘ als einen übergeordneten, die Mannigfaltigkeit der Entwicklungen der ‚neuen Sprache‘ im Zeitraum zwischen 1910 und 1930 deckenden Hilfsbegriff annehmen“ (Aleksandar Flaker, „Einige prinzipielle und praktische Bemerkungen zur Frage der Periodisierung“, in: *Neohelicon, Acta comparationis litterarum universarum*, I, 1–2, 1973, 261).

³ Aus der Fülle der neueren Literatur zu diesem Komplex greife ich nur zwei Titel heraus, in denen die Verfahren der russischen Avantgardenkunst diskutiert werden: Krystyna Pomorska: *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance, Slavistic Printings and Reprintings* 82, 's-Gravenhage-Paris 1968; Mojmír Grygar: *Kubizm i poézija russkogo i češskogo avangarda*, in: *Structure of Texts and Semiotics of Culture, Slavistic Printings and Reprintings* 294, 's-Gravenhage-Paris 1973, 59–101.

⁴ In der Sekundärliteratur finden sich meist nur beiläufige Hinweise auf

Der Begriff „Metamorphose“, der in diesem Zusammenhang einzuführen ist, soll gleichfalls erstens unter dem Gesichtspunkt einer spezifischen Gattung, wie sie mindestens seit Ovid bekannt⁵ und von Hegel philosophisch-ästhetisch gedeutet⁶ worden ist, zweitens aber unter dem Gesichtspunkt einer speziellen Verfahrensweise betrachtet werden, in welcher Roman Jakobson 1921 bereits die „Realisierung einer Redestruktur“ gesehen hat, und die von ihm als „zeitliche Entfaltung eines verwandelten Parallelismus“ beschrieben wurde.⁷ Unter dem Gesichtspunkt der Semantik erweist sich die Metamorphose in Jakobsons früher Untersuchung über den Avantgardedichter Velimir Chlebnikov als geradezu klassischer Kunstgriff zur Erzeugung ungewohnter semantischer Spannungen.

Mensch und Tier leben in Religion und Kunst seit Urzeiten in einer Kult- und Symbolgemeinschaft zusammen. Menschliches spiegelt sich im Tierischen, Tierisches im Menschlichen. Tiermärchen, Tierverwandlungen und Tierfabeln sind über viele, wenn nicht alle Kulturen verbreitet. Zur historischen Entwicklung in der Neuzeit mag es genügen, an die russische Fabeldichtung des 18. und frühen 19. Jahrhunderts zu erinnern, insbesondere an Ivan Krylov (1769–1844), der sich zwar auf das

dieses Thema, z. B. in dem kurzen (16.) Abschnitt der „Zametki o Majakovskom“ von N. Chardžiev (siehe N. Chardžiev, V. Trenin: Poëtičeskaja kul'tura Majakovskogo, Moskva 1970, 217f. – „Zverinye obrazy“). Lediglich von Vladimir Markov, der zu den führenden Erforschern des russischen Futurismus gehört, stammt eine mir bekannt gewordene speziellere Auseinandersetzung mit der ganzen Frage: V. Markov, O poëtach i o zverjach, in: Opyty, 5, New York 1955, 68–80.

⁵ Eine Betrachtung der vielseitigen Leistungen dieser Gattung in strukturalistischer Sicht versucht Ju. K. Ščeglov, Nekotorye čerty struktur „Metamorfóz“ Ovidija, in: Strukturno-tipologičeskije issledovanija, Moskva 1962. (Nachdruck in: Teksty soetskogo literaturovedčeskogo strukturalizma, Centrifuga 5, München 1971, 89–100).

⁶ Vgl. die Kapitel aus Hegels „Ästhetik“: „Die bewußte Symbolik der vergleichenden Kunstform“ (I, 367ff.) und „Der Gestaltungsprozeß der klassischen Kunstform“ (I, 428ff.). (Die Angaben beziehen sich auf die Ausgabe: Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik, mit einer Einführung von Georg Lukács, Bd. I–II, Frankfurt/M.² o. J.). Siehe auch die Anmerkungen 103–108.

⁷ Roman Jakobson: Novejšaja russkaja poëzija. Nabrosok pervyj, Viktor Chlebnikov. Prag 1921, 18. (Im Original: „razvertyvanie vo vremeni obraščennogo parallelizma“).

althergebrachte Fabelgut von Äsop bis Lafontaine stützen konnte, der sich aber auch nicht gescheut hat, der Tierfabel aktuelle didaktische und satirische Aufgaben zuzuweisen. In der russischen Volksliteratur und den im 18. Jahrhundert gedruckten volkstümlichen Holzschnitten ist die Tierfabel ebenfalls sehr verbreitet, und einen besonderen Hinweis verdienen in diesem Zusammenhang die im Milieu der Altgläubigen entstandenen Volksbilderbogen, auf denen die „Mäuse den Kater zu Grabe tragen“ und deren satirische Spitze sich gegen Peter I. und seine Reformen richtet.⁸

Der Romantik und in Rußland insbesondere N. V. Gogol' (1809–1852) blieb es vorbehalten, die Nähe von Mensch und Tier in unheimlichen und grotesken Phantasien zu gestalten. Der Teufel selbst hat anscheinend seine Hand im Spiel, wenn in der bitteren „Geschichte, wie sich Ivan Ivanovič mit Ivan Nikiforovič verzankte“ (Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem; 1834) ein schwarz-braunes Schwein die Klageschrift des Ivan Nikiforovič vom Arbeitstisch des Richters stiehlt und so schnell davonrennt, daß selbst die jüngeren Beamten das Schwein nicht wieder einholen können, obwohl sie Lineale und Tintenfüßler hinter ihm herwerfen. Ebenso steht es mit dem verzweiferten Eingeständnis des Stadthauptmanns am Schluß von Gogol's „Revizor“ (1835): „Ich sehe nichts. Ich sehe irgendwelche Schweinerüssel anstelle von Gesichtern, aber weiter nichts . . .“.⁹

⁸ Diese Volksbilderbogen (meist von aus Lindenholz geschnittenen Druckstöcken) führen in Rußland die Bezeichnung „lubok“ („lubočnye kartinki“ = Lubok-Bildchen). Bei den Sammlern wuchs das Interesse an ihnen nach Veröffentlichung der fünfbandigen grundlegenden Edition von D. A. Rovinskij (1881). Leichter zugänglich ist heute die postume Ausgabe „Russkie narodnye kartinki“, die nach den Sammlungen und Beschreibungen von Rovinskij hergestellt wurde (durch N. P. Sobko, St. Petersburg 1900/01; 2 Teile). Über die erwähnten Bilder siehe dort Spalten 252–272 (mit Abb.). Die Verwandlung Peters des Großen in einen Kater ist als Motiv ausgenutzt in dem historischen Roman von D. S. Merežkovskij: Petr i Aleksej (1904/05). Vgl. D. Merežkovskij, Polnoe sobranie sočinenij, V (1911), 121 (Buch 8, „Oboroten“). Das metamorphe Wesen wird hier in Zusammenhang mit der Apokalypse gesehen, wie es der symbolistischen Auffassung entspricht.

⁹ Bezeichnend für das Interesse der russischen Avantgarde an dem Motiv der Verwandlung ist es, daß Aleksej Kručenych Gogol' als einen Vorläufer

Was nun die Literatur des russischen „Realismus“ in ihrer Gesamtheit betrifft, so ist das Fortdauern der satirischen Tendenz ganz unverkennbar, bis hin zu A. Čechovs „Chamäleon“ (Chameleon; 1884). Allgemein anerkannte oder sprichwörtliche Eigenschaften bestimmter Tiere, die als Exempel negativer menschlicher Eigenschaften herhalten müssen, werden hier durch den Vergleich bloßgestellt. Auf der anderen Seite ist die realistische Literatur reich an ergreifenden Schilderungen menschlicher Liebe wie auch menschlicher Lieblosigkeit gegenüber Tieren, angefangen von I. Turgenevs Novelle „Mumu“ (1852), die von der Liebe eines taubstummen Hausknechts zu einem Hund handelt, der ihm von seiner bösen Herrin wieder fortgenommen wird, bis zu Čechovs „Zyniker“ (Cinik; 1885), einer unter ihrem ursprünglichen Titel „Zveri“ (Tiere) zunächst von der Zensur verbotenen Kurzgeschichte. Der „Zyniker“ ist der Leiter einer Tiermenagerie, der sich vor seinem Publikum über die Hilflosigkeit und Unfreiheit der von ihm zur Schau gestellten Tiere zynisch lustig macht. Die Pointe der Geschichte ist, daß die Tierfreunde zwar zunächst empört über die Roheit des Schauellers sind und den Tierschutzverein anzurufen drohen, daß sie aber ein paar Tage später schon alles wieder vergessen haben und sich geradezu nach dem Zynismus eines solchen Menageriebesitzers sehnen.¹⁰

Der Realismus des 19. Jahrhunderts kennt auch Tiersymbolik. Ich denke dabei an die berühmte Szene bei Dostoevskij, wo in Raskol'nikovs Traum, noch vor dem Mord an der alten Pfand-

der Symbolisten mit ihrer apokalyptischen Bildhaftigkeit betrachtete. In seiner polemischen Schrift „Čort i rečetvorcy“ (1913) heißt es: „Überall verwandelte Wesen (oborotni) – Gerüchte. Der Teufel tummelt sich und fährt einmal in ein Schwein, einmal in eine Pastete und einmal in einen kleinen Beamten, der Klatsch und Lügen aufischt.“ (A. E. Kručenych, Izbrannoe [Ed. by V. Markov], Centrifuga 8, München 1973, 115). Kručenychs polemische Intention ist es hier, aus Gogol's Teufel und aus den apokalyptischen Visionen der Symbolisten einen „Floh“ zu machen.

¹⁰ Interessanterweise sah das damalige Zensurkomitee Čechovs Geschichte als eine Parabel an. N. A. Lejkin, der Herausgeber der Zeitschrift „Oskolki“ berichtet Čechov darüber in einem Brief am 10. 10. 1885: „Im Komitee sagte man mir: ‚Als ob wir wirklich nicht verstehen, daß hier gar nicht von Tieren die Rede ist! . . .‘“ (A. P. Čechov, Sobranie sočinenij, 3, 1955, 609).

leiherin, ein Gaul, der seinen Wagen nicht mehr ziehen kann, erbärmlich gepeitscht, mißhandelt und am Ende mit einem Brecheisen zusammengeschlagen wird. Schadenfrohe Gaffer stehen um das Opfer herum, und nur Raskol'nikov, der sich als kleines Kind im Traum wiedererkennt, ist verzweifelt vor Scham, Wut und Mitleid.¹¹ In diesem Traum ist Raskol'nikov Täter und Opfer zugleich, die zoomorphe Gestalt des Opfers stammt aus Raskol'nikovs Unterbewußtsein, aus einem Bereich, den Dostoevskijs psychologischer Realismus gerade in „*Prestuplenie i nakazanie*“ (deutsch als „Schuld und Sühne“ übersetzt) voll mit einbezieht.

Im Realismus, so dürfte man vielleicht etwas allgemeiner formulieren, ist das Tier häufig Objekt menschlicher Willkür und Grausamkeit, ist es leidende Kreatur; und dieser Aspekt geht auch in der Dichtung der Avantgarde durchaus nicht verloren. Für die Zwischenzeit, und damit meine ich die russische Dichtung des Symbolismus seit den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts, ist jedoch eher eine Tiermetaphorik und Tiersymbolik charakteristisch, die aus der Apokalypse hergeleitet werden muß. Den russischen Symbolisten war in hohem Maße das Bewußtsein eigen, an der Schwelle einer ganz anderen Zeit zu stehen, und die Gewißheit des bevorstehenden Umbruchs prägte ihre Einstellung zur Geschichte ebenso wie zur unmittelbaren Gegenwart.

Für die Menschheit als Ganzes bedeutete das eine eher ungünstige Prognose, und so kennen wir neben zahlreichen utopischen Untergangsvisionen beunruhigte Äußerungen russischer Dichter über die Verwischung der Grenzen zwischen Mensch und Tier. Vorausschauendes Gespür für kommende Entwicklungen bewies vor allem der symbolistische Dichter Andrej Belyj (1880 bis 1934), der in einem „Die Sphinx“ (Sfinks) betitelten Essay 1905 schrieb: „Wen haben wir an uns herangelassen? Sitzt nicht in jedem Tier das Tier der Apokalypse? Kann nicht für jeden von uns, für jeden ‚Fortgeschrittenen‘ jeden Augenblick der Schleier zerreißen, den wir großherzig über jede Bestialität gebreitet haben? Und er zerreißt. Da entwischt einmal aus dem Käfig ein

¹¹ Die erwähnte Szene ist Bestandteil des 5. Kapitels des ersten Teils des Romans. Näher ist auf sie schon V. Markov (*O poetach i o zverjach*, Opyty, 5, 1955, 75–77) eingegangen.

dressierter Löwe (wie kürzlich in der Menagerie Truzzi), und eine Kompanie Soldaten mit Gewehr im Anschlag baut sich vor ihm auf. Da möchten sich ein anderes Mal Rowdies mit den Tieren verbrüdern, auf der Suche nach einer Gelegenheit, Eisbären auf das Publikum loszulassen (wie unlängst bei der Feuersbrunst im Zoologischen Garten).“¹²

Gleich darauf spricht Belyj das Problem der Metamorphose direkt an und gibt zu bedenken:

„Zur Genüge haben wir den Tieren beigebracht Menschen zu werden, so daß wir nicht mehr unterscheiden, wo Tiere und wo Menschen sind. Stolz haben wir die Grenze zwischen Tier und Mensch verwischt, zu sehr überzeugt von unserer Überlegenheit über sie Könnte nicht dank einer blasphemischen Vermischung die Bestie im Frack und weißen Binder unter uns wandeln? Der erbliche Adel, der gegen die Demokratie kämpft und sich zu den Ahnen wendet, akzeptiert den Bauch des Walfischs und akzeptiert das Tier als einen Landsmann.“

Belyjs Worte beziehen sich natürlich auf die erste russische Revolution 1905, mit der der größere Teil der Intelligenz im stillen sympathisierte. Dieses Jahr, das auch das unglückliche Ende des russisch-japanischen Krieges brachte, kann man als den Höhepunkt der apokalyptischen Strömungen in Rußland betrachten.¹³

Tiergestalten mit ausgesprochen apokalyptischem Anstrich gehen auch in die Tradition der russischen Avantgardedichtung ein. Im Nachlaß des bedeutendsten Vertreters des russischen Futurismus und zugleich der russischen Avantgarde, als welcher Velimir Chlebnikov (1885–1922) heute zu gelten hat,¹⁴ fand sich

¹² A. Belyj: Sfinks, In: Vesj, 1905, 9–10, 28f.

¹³ Die apokalyptischen Motive diskutiert A. Belyj besonders in einem ebenfalls 1905 veröffentlichten Beitrag: Apokalipsis v russkoj poëzii. In: Vesj, 1905, 4, 11–28. Hier wird ausdrücklich die Beziehung zum russisch-japanischen Krieg hergestellt. Die Sonne im Osten verwandelt sich in den „roten Drachen“, der von einer Staubwolke eingehüllt ist. Er ist „das äußere Symbol im Kampf der Weltseele mit den Schrecken dieser Welt.“

¹⁴ In der Sowjetunion ist Chlebnikov allerdings weit davon entfernt, ein bekannter oder gar populärer Dichter zu sein. Er ist bis heute ein „Dichter für die Dichter“ geblieben, und Neuauflagen werden seit den dreißiger Jahren nur noch sporadisch veranstaltet. Das Interesse, das gerade der neuere sowjetische Strukturalismus an Chlebnikov nimmt, zeigt dagegen sehr anschaulich

ein kurzer Prosatext, mutmaßlich aus dem Jahr 1911, in welchem es heißt:

Кайтесь! Кайтесь!

Горе тому году, когда небо покрыто черными звездами за солнцем днем, когда божества в зверином образе предают землю лютой казни, когда золотое звездное небо упало и рыскает по дорогам, а млечный путь – по опустошенным городам.

Смейтесь, неверующие, смейтесь, слепые.

В ресницы зрячих упал первый сон надвигающегося ужаса.

(Tut Buße! Tut Buße!

Wehe dem Jahre, wo der Himmel bei Tag hinter der Sonne mit schwarzen Sternen bedeckt ist, wo die Gottheit in Tiergestalt die Erde grausamer Strafe überantwortet, wo der goldene Sternenhimmel niedergestürzt ist und über die Wege rennt, die Milchstraße aber durch die verwüsteten Städte.

Lacht, Ungläubige, lacht, Blinde.

Auf die Wimpern der Sehenden ist der erste Traum des heraufziehenden Schreckens gefallen.)¹⁵

Grauen, Ratlosigkeit und Beklemmung vor dem Unfaßbaren scheinen auch in Chlebnikovs Verserzählung „Der Kranich“ (Žuravl'; 1909) auf, wo sich eine ganze Stadt – die Hauptstadt St. Petersburg – in ein Fabelwesen, d. h. in einen ungeheuren

der Beitrag von Vjačeslav Vs. Ivanov: *Struktura stichotvorenija Chlebnikova*, *Menja pronosjat na slonovyč . . .* (In: *Trudy po znakovym sistemam*, III, Tartu 1967, 156–172). Eine deutsche Fassung wesentlicher Teile des Werkes von Chlebnikov hat 1972 Peter Urban als verantwortlicher Herausgeber und teilweise auch als Übersetzer in anerkanntem Wertem Wagemut vorgelegt: Velimir Chlebnikov, *Werke* (1. Poesie – 2. Prosa Schriften Briefe). Reinbek bei Hamburg 1972 (Das neue Buch 8–9).

¹⁵ SS IV, 289. Alle Zitate folgen der als Nachdruck herausgegebenen Werk-Ausgabe: *Sobranie sočinenij I–IV*, München 1968–72 (Slavische Propyläen 37, I–IV). Band IV (1971) entspricht der von N. Chardžiev edierten Ausgabe: Velimir Chlebnikov, *Neizdannnye proizvedenija*, Moskva 1940. Da sich die Seitenzählung in der Hauptsache nicht von den benutzten Vorlagen unterscheidet, wird die Bandnummer der Ausgabe: *Sobranie proizvedenij Velimira Chlebnikova* (Red. N. Stepanov), Leningrad 1928–33, in runden Klammern hinzugefügt.

Vogel verwandelt. Der „Kranich“, für den von der Kritik sogar der Vergleich mit dem Surrealismus in Anspruch genommen wurde,¹⁶ ist aber zunächst einmal die „Realisierung“ eines Wortspiels, da im Russischen „žuravl“ auch die Bedeutung „Hebekran“ hat und mit dieser Bedeutung in die Landschaft der Stadt am Wasser paßt. Die Verwandlung dieser Landschaft in einen menschenfressenden Vogel, die sich nach und nach sozusagen vor den Augen des Lesers vollzieht, ist eine klassische Metamorphose und bietet darüber hinaus gerade jenes Bild, das Wolfgang Kayser in seiner Abhandlung über das Groteske¹⁷ als die „sich verfremdende und auflösende Stadt“ bestimmt hat. Mehrere apokalyptische Motive, auf die V. Markov aufmerksam gemacht hat,¹⁸ weisen diesem Werk einen Platz zwischen Symbolismus und Futurismus zu. Futuristisch ist dabei sowohl der Gedanke der „Rebellion der Gegenstände“ (vosstanie veščej),¹⁹ die den Menschen bedrücken und ihm ihren Tribut abverlangen, weil sich in ihnen, wie man sagen könnte, die „Tücke des Objektes“ eingenistet hat, als auch die durch die Semantik des sprachlichen Ausdrucks bedingte Metamorphose. Die Verwandlung ist im Sinne R. Jakobsons eine „Realisierung der Redestruktur“ („realizacija slovesnogo postroenija“²⁰, was Chlebnikov in die ironische Apostrophe kleidet:

О человек! Какой коварный дух
Тебе шептал, убийца и советчик сразу:
Дух жизни в вещи влей!

¹⁶ Vladimir Markov: *The Longer Poems of Velimir Khlebnikov*, Berkeley and Los Angeles 1962, 60. Eine deutsche Nachdichtung (Der Kranich) von Hans Magnus Enzensberger wurde von Peter Urban in die deutsche Werkausgabe (Bd. 1, 244–248) aufgenommen (vgl. Anm. 14).

¹⁷ Wolfgang Kayser: *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, rde 107, (Hamburg) 1960, 90.

¹⁸ Vladimir Markov: *The Longer Poems . . .* (vgl. Anm. 16), 62f.

¹⁹ Dieses Motiv ist eindeutig futuristisch (vgl. V. Markov, *The Longer Poems . . .*, 61). Bei Chlebnikov gewinnt es jedoch noch einen apokalyptischen Aspekt durch den Gedanken, daß sich die Toten mit den „Gegenständen“ vereinigen: „Sveršilsja perevorot. Žizn' ustupila vlast' / Sojuzu trupa i veščī.“ (SS I (1), 81).

²⁰ R. Jakobson: *Novejšaja russkaja poézija . . .* (vgl. Anm. 7), 18.

(O Mensch! Was für ein tückischer Geist / hat dir eingeflüstert, Mörder und Ratgeber zugleich: / Gieße den Geist des Lebens in die Gegenstände!).²¹

Die Warnung vor der seelenlosen Technik ist unüberhörbar, und die Vermischung des Mechanischen mit dem Organischen führt zu dem, was W. Kayser die „technische Groteske“²² genannt hat. Dieser Typus der Groteske dominiert in Chlebnikovs Vorkriegs- und frühen Kriegsgedichten, die oft von einem ausgesprochen technikfeindlichen Geist durchdrungen sind.²³

Typisch für diese Zeit ist etwa die unter Mitwirkung von Chlebnikovs Freund und damaligem Weggefährten Aleksej Kručenych (1886–1968) begonnene, dann aber unvollendet gebliebene Verserzählung „Bunt žab“ (Der Aufstand der Frösche; 1913–14),²⁴ in der die aufrührerischen Frösche den Eisenbahndamm für einen Zug zu sperren versuchen und von den Rädern der Lokomotive zermalmt werden:

И гибли младые лягушки / Под рукопожатьем колес,
А паровоз жесточе пушки / Свои мозоли дальше нес.
Его успехи обеспечены, / А жабыя что ему слеза?

(Und die jungen Frösche kamen um / unter dem Händedruck der Räder, / aber die Lokomotive, grausamer als eine Kanone / trug ihre Schwielen weiter. / Ihre Erfolge sind sichergestellt, / und was ist ihr die Träne eines Frosches?)²⁵

Zu beachten ist dabei aber vor allem der Umstand, daß die Maschine selbst zum Tier wird, was aus dem unmittelbar folgenden „Lied der Räder der Lokomotive“ (Pesn' koles parovoza) klar hervorgeht:

²¹ SS I (1), 81.

²² W. Kayser: Das Groteske. . . (vgl. Anm. 17), 136.

²³ Die Kriegstechnik führt in letzter Konsequenz zum Kannibalismus. In der Dichtung „Vojna v myšellovke“ (Der Krieg in der Mausefalle; vgl. Anm. 31) stehen die Verse: „Ihr werdet in Sibirien nicht genügend Holz für Krücken finden, / oder ruft uns von den Fidschiinseln / schwarze und finstere Lehrer, / und geht jahrelang die Wissenschaft durch, / wie man einen Menschenarm zu essen hat.“ (SS I (2), 249).

²⁴ SS I (2), 136–141. Nach Kručenychs eigener Aussage im Vorwort zur Erstveröffentlichung (1929) stammen drei Viertel des Textes von Chlebnikov.

²⁵ SS I (2), 137.

„Сеном каменным нас топят / Рукой мрачной кочегар,
То замедлит, то торопит / Лет летящих в скачку пар.“

(Mit steinernem Heu heizt uns / durch seine Hand der finstere Heizer, / bald verlangsamt, bald beschleunigt er / den Flug der im Galopp fliegenden Paare).²⁶

Ihren Gesang bezeichnen die Räder selbst als „laut schallendes Gebrüll“ („rykaja zyčno“), wodurch sich das metamorphe Wesen als solches selbst enthüllt.²⁷ An grotesken Verwandlungen ist auch das „Spiel in der Hölle“ (*Igra v adu*) reich, das Chlebnikov und Kručnych gemeinsam geschrieben und 1912 mit den Illustrationen von Natal'ja Gončarova veröffentlicht haben.²⁸ Die Tatsache, daß die Hölle mit allen ihren Scheußlichkeiten und grausamen Exzessen hier nicht mehr ernst genommen wird, sondern vielmehr in ihrer grotesken Verfassung als unwirklich dargestellt wird, hat Kručnych in seinem kritischen Pamphlet „Der Teufel und die Dichter“ (*Čort i rečetvorcy*; 1913) selbst betont.²⁹

Die apokalyptischen Tiere der Symbolisten nehmen in der Dichtung der russischen Avantgarde groteske Züge an, und sie sind für den Bewohner dieser Welt nicht unbesiegbar. Die Herrschaft des Tieres auf der Erde ist Gesetzen unterworfen, die gebrochen werden können. Von Gleichmut scheint noch Chlebnikovs Vierzeiler getragen, in dem das Leben gnomisch auf eine kurze Formel gebracht ist:

²⁶ Ebd.

²⁷ Op. cit., 138. Das Verbum „rykat“ (wie ein Tier brüllen) zeigt seine Beliebtheit auch als Titel eines futuristischen Almanachs (1914): *Rykajuščij parnas*. In ihm befanden sich Gedichte von Majakovskij, David Burljuk, V. Kamenskij, B. Livšic, A. Kručnych, Elena Guro, V. Chlebnikov und Igor' Severjanin. Chlebnikov veröffentlichte in diesem Almanach sein Poem „Deti Vydry“ (vgl. Anm. 83). An die übrigen lebenden Vertreter der russischen Literatur wandte sich die Gruppe gemeinsam mit dem Manifest „Idite k čortu“ (Geht zum Teufel). Siehe: V. Markov (Ed.), *Manifesty i programmy russkich futuristov*, Slavische Propyläen 27, München 1967, 80–82.

²⁸ Das Werk erlebte zwei Ausgaben: 1912 und (erweitert um neue Verse) 1913. Es handelt sich hier um ein echtes Gemeinschaftswerk der beiden Autoren Chlebnikov und Kručnych (vgl. V. Markov, *The Longer Poems . . .* / wie Anm. 16 /, 83ff.). Text nach der zweiten Fassung in SS I (2), 119–135.

²⁹ A. E. Kručnych: *Izbrannoe* (Ed. by V. Markov), *Centrifuga* 8, München 1973, 128. Vgl. auch Vladimir Markov: *Russian Futurism, A History*. Berkeley and Los Angeles 1968, 204.

Закон качелей велит
Иметь обувь то широкую, то узкую.
Времени то ночью, то днем,
А владыкам земли быть то носорогу, то человеку.

(Das Gesetz der Schaukel bestimmt,
daß man einmal breite, einmal schmale Schuhe trägt,
daß es einmal Tageszeit, einmal Nachtzeit ist,
daß der Herrscher der Erde einmal das Nashorn ist und einmal der
Mensch.)³⁰

In Chlebnikovs großer Kriegsdichtung „Der Krieg in der Mau-
sefalle“ (*Vojna v myšlovke*), die aus einzelnen, während des
ersten Weltkrieges entstandenen Gedichten zusammengesetzt ist,
wird dagegen das Untier, als das sich der Krieg darstellt, direkt
angegriffen:

Нет, о друзья! / Величаво идемте к Войне Великанше,
Что волосы чешет свои от трупья.
Воскликнемте смело, смело как раньше:
Мамонт наглый, жди копыя!

(Nein, o Freunde! / Gehen wir majestätisch dem Riesenwesen
Krieg entgegen, das sich den Kopf wegen der vielen Kadaver
kratzt. / Rufen wir kühn, kühn wie früher: / Freches Mammut,
warte auf die Lanze!)³¹

Grotesk-blasphemische Verwandlungen spielen sich in einem
Poem ab, dessen alleiniger Verfasser Aleksej Kručenyč ist, und
das wiederum von Natal'ja Gončarova reich illustriert 1913 in der
Presse von Georgij Kuz'min erschien.³² Der Titel ist „Pustyn-

³⁰ SS I (2), 94. Das Gedicht stammt mit Sicherheit noch aus der Vorkriegs-
zeit, es erschien in der Sammlung „Tvorenija“ (SPb. 1914), deren Heraus-
geber D. Burljuk war.

³¹ SS I (2), 249. *Vojna v myšlovke* trägt deutlich Montagecharakter. Teile
daraus waren in verschiedenen Almanachen schon von 1915 an veröffentlicht
worden. Der endgültige Text ist jedoch stark bearbeitet. Er wurde 1919 fertig-
gestellt und an Roman Jakobson übergeben (vgl. den Kommentar von N.
Stepanov, SS I (2), 319f.). Den Gattungscharakter diskutiert kurz V. Markov,
The Longer Poems . . . (vgl. Anm. 16), 28.

³² A. E. Kručenyč: *Izbrannoe* (Ed. by V. Markov), *Centrifuga* 8, 29–52.
Eine kurze Beschreibung bei V. Markov, *Russian Futurism* (vgl. Anm. 29),
43f.

niki“ (die Eremiten), und das Werk besteht eigentlich aus zwei Verserzählungen („Pustynniki“ und „Pustynnica“ – die Einsiedlerin), die scheinbar im Stil der religiösen Volksdichtung beginnen, dann aber in gewagten Bildern parodistisch und blasphemisch die Gattung ad absurdum führen.

Die grotesken Bilder, die sich als Traumphantasien der Eremiten darstellen, und die eine stark ins Erotische weisende Symbolik erkennen lassen, zeigen Tiere, die in der russischen Tradition (sowohl der christlichen als auch der volkstümlichen) geläufig sind. Zu nennen sind Pferd, Schlange, Eule, Spinnen, Kriechtiere, Stier, Kater, Hund. Eine dramatische Metamorphose beansprucht jedoch besonderes Interesse. Es geht dabei darum, daß sich die Eremiten beim Herannahen eines „schwarzen Reiters“ in Schlangen verwandeln:

Вот уж дышит всадник черный, / Удлинятся наши лица,
Мы змеею обернемся, / По дороге спотыкнемся, –
И храпит взбеленный конь, / И назад летит высоко!
Ах, скакать хотел далеко! / У копыт блестит ладонь . . .

(Schon schnaubt da der schwarze Reiter, / unsere Gesichter werden immer länger, / wir verwandeln uns in Schlangen, / auf dem Wege straucheln wir, – / und es schnaubt das weiße Pferd, / und es fliegt in hohem Bogen zurück! / Ach, es wollte weit galoppieren! / Neben den Hufen schimmert die Handfläche . . .)³³

Das Bild des stürzenden Reiters hat Natal'ja Gončarova sehr überzeugend eingefangen, die Lithographie zeigt das sich aufbäumende weiße Pferd und den Reiter im schwarzen Wams, der vom Sattel fliegend kopfüber zu Boden stürzt, die Arme weit ausstreckend. Zwei schwarze Schlangen, deren beider Hinterteil die Verwandlung noch nicht ganz mitgemacht hat, züngeln mit ihren dem Reiter zugewandten Köpfen, die sie hoch erhoben haben.

Es fällt nicht schwer, in diesem Bild eine versteckte Anspielung auf das Thema des „Ehernen Reiters“ (Mednyj vsadnik) zu erkennen, das durch Puškins gleichnamige Dichtung in die russische Literatur eingeführt worden war.³⁴ Das berühmte Reiter-

³³ Kručenych, op. cit., 37. „Spotyknemsja“ reimt sich auf „obernemsja“, gemeint ist aber vermutlich, daß Roß und Reiter „straucheln“.

³⁴ Aus der recht umfänglichen Literatur nenne ich nur Waclaw Lednicki:

standbild des Bildhauers Falconet auf dem ehemaligen Senatsplatz in Petersburg zeigt ja den zum Sprung bereiten Zaren Peter als Reiter auf dem Roß, das mit seinen Hinterhufen die besiegte Schlange zu Boden drückt. Die Symbolik, die darin besteht, daß die Gegner des Zaren, und das heißt mit ihnen die „finstere“ und mit den Mächten des Bösen verbundene Vergangenheit besiegt sind, ist bei Kručenyč gerade umgekehrt: der Reiter strauchelt über die Schlange, und der Zar hat aufgehört als Symbol der siegreichen Macht das Feld zu behaupten.³⁵

Gegenüber dem Symbolismus mit seiner apokalyptischen Ideologie und seiner mystischen Erwartung der Wiederkehr des Erlösers³⁶ zeigt sich bei den Avantgardedichtern eine Auflösung der apokalyptischen Bilder in groteske Metamorphosen und eine blasphemische Umdeutung der Erlösungsmystik. Der Begriff der Erlösung verbindet sich nun nicht mehr mit der „weißen“ Christusgestalt,³⁷ sondern mit metamorphen Erscheinungen wie dem „weißen Stier“, der zur Schlachtbank des Krieges geführt wird (V. Majakovskij, V. Chlebnikov) und dem Pferd mit der „weißen Mähne“ (s. unten, V. Chlebnikov).

Der „weiße Stier“ ist in zwei Dichtungen Majakovskijs (1916) und Chlebnikovs (1921) in den Zusammenhang der Passion des russischen Volkes gestellt. Vladimir Majakovskij (1893–1930) bietet in dem wichtigen Gedicht „An alles“ (Ko vsemu) eine Reihe von Tierverwandlungen des Dichters, zu denen neben dem tollwütigen Hund und dem Elch auch der weiße Stier gehört.³⁸

Pushkin's Bronze Horseman. The Story of a Masterpiece. Berkeley and Los Angeles 1955. Eine Schlüsselrolle fällt dem „Reiter“ in Andrej Belys Roman „Petersburg“ zu, der im gleichen Jahr (1913) erschien. (Vgl. dazu J. Holthusen: Petersburg als literarischer Mythos. In: J. H., Rußland in Vers und Prosa, Slavistische Beiträge 69, München 1973, 24ff.).

³⁵ Auf jeden Fall zeigt sich in dieser spielerisch-grotesken Behandlung des klassischen Mythos die Neigung der Futuristen zur Profanation der traditionellen Symbolik.

³⁶ Diese Vorstellung findet z. B. ihren Niederschlag im Epilog des Romans von D. Merežkovskij „Petr i Aleksej“, der den Titel „Christos Grjaduščij“ (Der herannahende Christus) trägt. Auf solche Erwartungen spielt auch A. Belyj in „Petersburg“ an.

³⁷ Vgl. J. Holthusen: Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen 1957, 127f.

³⁸ V. Majakovskij, Polnoe sobranie sočinenij v 13-i tt., I (1955), 105.

Ночью вскóчите! / Я / звал! / Белым быком возрос над землей;
/ Муууу! / В ярмо замучена шея-язва, / над язвой смерчи мұх.

(Nachts werdet ihr aufspringen! / Ich / habe gerufen! / Als weißer Stier bin ich über die Erde emporgewachsen: / Muuu! / Ins Joch gequält der Hals, die offene Wunde, / über der Wunde Wirbelwinde von Fliegen.)³⁹

Vermutlich aus dem Jahr 1921 stammt V. Chlebnikovs Verserzählung „Sklavenküste“ (Bereg nevol'nikov),⁴⁰ deren Anfang aber möglicherweise noch aus einer früheren Phase datiert. Die „weiße“ Farbe, vermittelt durch die Vorstellung von den „weißen“ Sklaven, erhält hier ähnlich wie bei A. Blok („Dvenadcat“ – Die Zwölf; 1918) und bei A. Belyj eine symbolische Bedeutung im Sinne der Reinheit:

В былую столицу белых царей, / Под кружевном белым /
Вьюги, такой белой, / Как нож, сослепа воткну́тый кем-то
в глаза, / Зычно продавались рабы / Полей России. /
„Белая кожа! Белая кожа! / Белый бык!“

(In die ehemalige Hauptstadt der weißen Zaren, / unter dem weißen Spitzenschleier / des Schneesturms, der so weiß ist / wie ein Messer, das blindlings jemand in die Augen gestoßen wird, / verkaufte man mit schallender Stimme Sklaven / von den Feldern Rußlands. / „Weiße Haut! Weiße Haut! Der weiße Stier!“)⁴¹

Majakovskij's Gedicht „An alles“ (Ko vsemu) macht zugleich deutlich, wie sich aus dem antireligiösen Affekt entgegen allen pazifistischen Tendenzen bei den Dichtern der Avantgarde der Kult um den anarchischen Empörer Stepan Razin entwickeln konnte, der nun wirklich nicht im Rufe der Friedfertigkeit stand. Razin führte 1669/71 ein Heer landflüchtiger Bauern und süd-russischer Kosaken an, mit dem er auf seinen Beutezügen zuerst die Küsten des Kaspischen Meeres und dann die Städte an der unteren und mittleren Wolga durchstreifte. Die Truppen des Zaren vermochten seinen weiteren Vormarsch nur unter großen Anstrengungen aufzuhalten, und sein räuberischer Kriegszug

³⁹ Ebd.

⁴⁰ SS IV, 56–63. Vgl. dazu V. Markov, *The Longer Poems*. . . (s. Anm. 16), 184ff.

⁴¹ SS IV, 56.

stellte eine Gefahr für den ganzen Staat dar. „An alles“ enthält die für die russische Literatur der Revolutionsjahre so aufschlußreichen Verse von Majakovskij:

Я возьму / намалюю / на царские врата / на божьем лице
Разина.

(Ich gehe hin / und male / auf die königliche Pforte / auf Gottes Antlitz Razin.)⁴²

Der Heiligenkult der orthodoxen Kirche ist hier durch den Kult „Sten'ka“ Razins ersetzt, dessen Ikone auf die Mitteltür der Bilderwand, die „königliche“ Pforte als Palimpsest gesetzt wird. Auch das Tier entwindet sich in „Ko vsemu“ dem Stand der leidenden Kreatur, indem es zum angriffslustigen Geschöpf der Vergeltung wird. Verschiedene Verwandlungen des Dichters werden in dem Gedicht durchgespielt, wobei als am wenigsten neu die Verwandlung in einen Hund gelten kann. Abgesehen davon, daß es in Petersburg während des ersten Weltkrieges ein Nachcabaret mit dem Titel „Der streunende Hund“ (Brodjačaja sobaka) gab, hat der symbolistische Dichter Fedor Sologub schon im Jahre 1908 Rollengedichte veröffentlicht, in denen das lyrische Ich in einen Hund verwandelt ist.⁴³

Eine ungewöhnliche Metamorphose ist hingegen die Annahme der Gestalt des nordischen Elches, dessen Angriffslust Majakovskij betont:

Лосем обернусь, / в провода / впутая голову ветвистую /
с налитыми кровью глазами. / Да! / Затравленным зверем
над миром выстою.

(In einen Elch werde ich mich verwandeln, / in die Leitungsdrähte / werde ich meinen verästelten Kopf wühlen / mit blut-

⁴² V. Majakovskij, op. cit., 106.

⁴³ Ich denke dabei an den „Hund des grauen Königs“ (Sobaka sedogo korolja) und das merkwürdige Gedicht „Hoch ist der Mond des Herrn“ (Vysoka luna Gospodnja . . .) aus dem Zyklus „Plamennyj krug“. Die Unterabteilung, in der diese Gedichte zu finden sind, heißt: „Masken des Erlebens“ (Ličiny pereživani). Zu vergessen ist auch nicht, daß das „Auf-den-Hund-kommen“ zu den umgangssprachlichen Metaphern gehört. Der Vergleich kommt so häufig vor, daß der Verlag „Slovo“ in Berlin 1922 einen Band mit Petersburger Erzählungen unter dem Titel „Sobač'ja dolja“ herausbrachte.

unterlaufenen Augen. / Ja! / Als das gehetzte Tier werde ich über
der Welt auf dem Posten stehen.)⁴⁴

Mit Hilfe von Majakovskijs Verserzählung „Der Mensch“ (Čelovek; 1916) kann man diese Verse als Antwort auf den Befehl des „Allesbeherrschers“ (Povelitel' Vsego), den Befehl des erfolgreichen Rivalen des Dichters deuten, der da lautet:

Заприте небо в провода!
Скрутите землю в улицы!

(Sperrt den Himmel in Leitungsdrähte ein!
Dreht die Erde zu Straßen zusammen!)⁴⁵

Der Wert der technischen Zivilisation ist in dieser Phase für Majakovskij noch umstritten, da sie den Besitzern der großen Vermögen dient. Das „gehetzte“ Tier als Vertreter einer natürlichen Lebensordnung wird nun als Symbol der edleren Eigenschaften des Menschen verstanden, und nicht mehr als „Bestie“ in einer apokalyptischen Verwirrung der gesetzlichen Ordnung.

Wenn sich hier die Ambivalenz der Tiergestalt besonders deutlich zeigt, so muß man bedenken, daß die emblematische Bedeutung von Tieren in der Geschichte der Menschheit auch für die Macht und die Pracht einer gottgefälligen Ordnung (z. B. Adler, Löwe u. ä.) in Anspruch genommen wurde. In der Tierwelt spiegeln sich die vielen Rollen, die auf dem Welttheater vergeben werden. Die traditionellen Züge einer symbolischen Vertretung bestimmter Eigenschaften durch das Tier verlieren sich in der Dichtung und Malerei der europäischen Avantgarde keineswegs in ihrem Prinzip, auch wenn sie gelegentlich einer partiellen Umwertung unterliegen.

Das erhebliche Interesse, das um 1910 auf die Tiergestalt gerichtet ist, kann kulturhistorisch sowohl durch die verstärkte wissenschaftliche Erforschung primitiver Kulturen als auch durch die Einrichtung und Vergrößerung der hauptstädtischen Tiergärten erklärt werden. Menagerien und Tierparks hatten um die Zeit der größten Ausdehnung des europäischen Kolonialbesitzes stattliche Dimensionen angenommen und waren in den Rang von

⁴⁴ V. Majakovskij, Polnoe sobranie sočinenij v 13-i tt., I (1955), 105. (Weiter abgekürzt als Pss I).

⁴⁵ V. Majakovskij, Pss I, 250.

Sehenswürdigkeiten aufgerückt. Baedekers Reiseführer durch „Rußland, nebst Teheran, Port Arthur, Peking“⁴⁶ erwähnt in der Auflage von 1912 z. B. eigens den Petersburger sowie den Moskauer Zoologischen Garten und ebenso den oben schon genannten Moskauer Zirkus Truzzi.

Nicht von ungefähr stellt V. Chlebnikov 1909 sein Gedicht in Prosa über den Petersburger Zoo zusammen, wo unter dem Titel „Tiergarten“ (Zverinec) eine längere Folge von parallel gebauten Sätzen von der einleitenden Apostrophe „O Garten, Garten!“ (O, Sad, Sad!) abhängig ist.⁴⁷ Die abhängigen Sätze beginnen alle mit dem Relativum „Wo“, das mit den syntaktischen Parallelismen zusammen den rhetorischen Effekt des „Gedichtes“ ausmacht. Verschiedene Sätze sind ausgesprochen satirisch in ihrer Tendenz:

Где железо подобно напоминающему братьям, что они братья,
и останавливающему кровопролитную схватку.

Где немцы ходят пить пиво.

А красотки продавать тело.

. . . .

Где нетопыри висят опрокинуто, подобно сердцу современного русского.

. . . .

Где толстый блестящий морж машет, как усталая красавица, скользкой черной веерообразной ногой и после падает в воду, а когда он вскатывается снова на помост, на его жирном могучем теле показывается усатая щетинистая с гладким лбом голова Ницше.

(Wo das Eisen demjenigen gleicht, der die Brüder daran erinnert, daß sie Brüder sind, und der eine blutige Auseinandersetzung aufhält.

Wo die Deutschen hingehen um Bier zu trinken.

Und die schönen Frauenzimmer, um ihren Körper zu verkaufen.

. . .

⁴⁶ Karl Baedeker: Rußland nebst Teheran, Port Arthur, Peking. Handbuch für Reisende. Leipzig 1912.

⁴⁷ SS IV, 285–288.

Wo die Fledermäuse kopfüber hängen, wie das Herz eines Russen von heute.

Wo das dicke glänzende Walroß wie eine müde Schöne mit dem glitschigen schwarzen fächerförmigen Fuß wedelt und danach ins Wasser plumpst, und wenn es sich dann wieder auf die Bankette wälzt, erscheint auf seinem fetten mächtigen Leib der schnurrbärtige, struppige, ebenstirnige Kopf Nietzsches.)⁴⁸

Die Mehrzahl der Bilder ist jedoch einer anderen Tendenz verpflichtet, die das Tier in Beziehung zu kosmischen Kräften setzt:

Где грудь сокола напоминает перистые тучи перед грозой.

Где низкая птица влачит за собой золотой закат со всеми углями его пожара.

Где в лице тигра, обрамленном белой бородой и с глазами пожилото мусульманина, мы чтим первого последователя пророка и читаем сущность Ислама.

...

Сад, Сад, где взгляд зверя больше значит, чем груды прочтенных книг.

(Wo die Brust des Falken an die Federwolken vor dem Gewitter erinnert.

⁴⁸ SS IV, 285–287. Die syntaktische Struktur der Sätze ist, wie Kornej Čukovskij schon 1914 feststellen konnte, eine Nachbildung der Syntax im „Song of Myself“ von Walt Whitman. (Vgl. dazu den Kommentar von N. Chardžiev in SS IV, 453–454). Das Vorbild ist der Abschnitt „Space and Time!...“, wo es z. B. heißt:

„...hauling my boat down the shallow river,
Where the panther walks to and fro on a limb overhead,
where the buck turns furiously at the hunter,
Where the rattlesnake suns his flebby length on a rock,
where the otter is feeding on fish,
.....

Where the she-wale swims with her calf and never forsakes it,
Where the steamship trails hind-ways its long pennant of smoke, . . .“
(Hier zitiert nach Walt Whitman, *Leaves of Grass*, The Illustrated Modern Library 1944, 69f.).

Neben den Tiergärten ist zu Anfang des 20. Jahrhunderts auch eine literarische Tierwelt zu beachten, die insbesondere von dem populären Walt Whitman angeregt ist.

Wo ein gedrungener Vogel den goldenen Sonnenuntergang hinter sich herschleift mit allen Kohlen seines Feuerbrandes.

Wo wir im Gesicht des Tigers, das von einem weißen Bart umrahmt ist und die Augen eines alten Muselmanen hat, den ersten Mohammedaner verehren und das Wesen des Islam herauslesen.

Garten, Garten, wo der Blick eines Tieres mehr bedeutet als Haufen von gelesenen Büchern.)⁴⁹

Am interessantesten ist aber vielleicht der letzte Passus des Gedichtes, in dem sich die Umkehrung des gewohnten Verhältnisses Mensch-Tier nach dem Schema „hoch-niedrig“, „rein-unrein“ deutlich abzeichnet:

Где в зверях погибают какие-то прекрасные возможности, как вписанное в часослов Слово о полку Игореве во время пожара Москвы.

(Wo in den Tieren bestimmte herrliche Möglichkeiten zugrundegehen, so wie das in der Handschrift eines Horologium überlieferte Igorlied während des Brandes von Moskau.)⁵⁰

Bei den Tigern, den Wölfen, den Affen, den Papageien und den vielen anderen Tierarten, die Chlebnikov oft treffend beschreibt, erinnert man sich gern auch der Tierbildnisse deutscher Expressionisten wie Franz Marc und August Macke, die in den Jahren 1910–1914 entstanden sind und die das besondere Interesse für die theriomorphe Formensprache dokumentieren.⁵¹

Eine Äußerung von Franz Marc aus dem Jahr 1911 macht deutlich, daß es sich dabei um eine grundsätzliche Suche nach neuen Ausdrucksbereichen handelte: „Jedes Ding auf der Welt hat seine Formen, seine Formel, die nicht wir erfinden, die wir nicht mit unseren plumpen Händen abtasten können, sondern die wir intuitiv

⁴⁹ SS IV, 286.

⁵⁰ SS IV, 288. Diese Anspielung auf das „Igorlied“ verdient besondere Beachtung. Erstens sind in diesem mittelalterlichen Werk besonders viele Tiervergleiche zu finden, und zweitens hat sich in der russischen Avantgarde ein besonderer Kult um das „Igorlied“ herausgebildet, der durch die Suche nach einer „reinen“ Vergangenheit bedingt ist.

⁵¹ Der Hinweis auf einzelne Bilder dürfte sich fast erübrigen. Wichtig für den hier angesprochenen Zusammenhang ist aber, daß sowohl Franz Marc als auch August Macke 1911 zusammen mit W. Kandinsky für den Almanach „Der blaue Reiter“ tätig waren.

in dem Grade fassen, als wir künstlerisch begabt sind. Es wird immer Stückwerk bleiben, solange wir in diesem erdgebundenen Dasein stehen, – aber glauben wir nicht an die Metamorphose? Wir Künstler alle, weshalb suchten wir ewig die metamorphen Formen? Die Dinge wie sie wirklich sind hinter dem Schein?“⁵²

Wie schon angedeutet, muß man die ganze Frage auch im Zusammenhang mit dem gesteigerten Interesse für die Mythen und Kulturen der primitiven Völker sehen, von denen gerade die bildende Kunst reiche Anregungen erfahren hat.⁵³ Selbstverständlich kann der materielle Stand der Kultur dabei nicht ausgeklammert werden, das wäre gerade in Rußland für die Zeit des ersten Weltkrieges und der nachfolgenden Revolution kurzsichtig, aber hinter der Avantgardeliteratur steht nicht nur die Notzeit des Krieges und der Hungerjahre, sondern ebenso die Sehnsucht nach „einfachen“ Zeichen, d. h. nach Formen und Mythen, die der Kultur der sog. „Primitiven“ verwandt sind.⁵⁴

Nach den Forschungen von Frobenius und J. G. Frazer zu Beginn unseres Jahrhunderts gehen die Ergebnisse von Religionsgeschichte, Ethnologie und Anthropologie in die psychoanalytischen Forschungen von Sigmund Freud und Carl Gustav Jung ein, und die Urfassung von „Totem und Tabu“ unter dem Titel „Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker“ trägt die gleiche Jahreszahl 1912 wie das Manifest des russischen Futurismus: „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Ge-

⁵² Hier zitiert nach dem Katalog der von Werner Hofmann 1973 realisierten Ausstellung „Kunst in Deutschland 1898–1973“ (Hamburger Kunsthalle – Städtische Galerie – Lenbachhaus, München), ad 1911. (Vgl. Franz Marc: Briefe, Aufzeichnungen und Aphorismen, Berlin 1920, 124.)

⁵³ Ich möchte hier dem Gedanken von Anna Balakian weitgehend zustimmen, daß die großen kulturellen Strömungen der Neuzeit durch philosophische und wissenschaftliche Ereignisse stärker bestimmt sind als durch die historischen Ereignisse. (Siehe ihr Referat: „Epoque, période, courant: historicité et affinités dans l'histoire comparée des littératures“, in: Neohelicon, Acta comparationis litterarum universarum, I, 1–2, 1973, 198.) Gemeint sind hier die Strömungen, die mehrere nationale Kulturen gleichzeitig erfassen.

⁵⁴ Reiches und überzeugendes Anschauungsmaterial liefert für die bildende Kunst in Rußland u. a. Camilla Gray: Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863–1922, Köln 1963. (Englische Originalausgabe: The Great Experiment, Russian Art 1863–1922, London 1962).

schmack“ (Poščečina obščestvennomu vkusu).⁵⁵ Die Proklamation einer neuen Anti-Ästhetik fällt zusammen mit dem Angebot an neuen Erkenntnissen über den Menschen und seine „primitiven“ Regungen.

Als sicher darf man voraussetzen, daß Chlebnikov auf den Gebieten der Ethnologie, der Religionsgeschichte und der Mythenforschung ziemlich belesen war, und das gilt besonders für den Raum Zentralasien und für den Vorderen Orient (Iran, Indien, teilweise auch Ägypten). Zu dieser sehr umfassenden literarischen Bildung traten aber auch die eigenen Kindheitserinnerungen, da Chlebnikov tief im Süden Rußlands, in der Nähe von Astrachan', und das heißt im Kulturraum des Kaspischen Meeres geboren wurde. Die „Chanskaja stavka“, (Zeltplatz des Khan), wo der Dichter am 28. Oktober 1885 zur Welt kam, war nach seinen eigenen Worten bewohnt von „mongolischen, Buddha bekennenden Nomaden“,⁵⁶ und die Herkunft von dieser Nahtstelle Europas und Asiens hat er stets als schicksalhaft empfunden.⁵⁷ Diese biographischen Zusammenhänge sind gerade deswegen so wichtig, weil die russische Kultur der Revolutionsjahre, offensichtlich in einer Reaktion auf die „westliche“ Ausrichtung der urbanen Zivilisation der Vorkriegszeit eine ganz neue Einstellung zum Orient und zu der eurasischen Vergangenheit Rußlands erkennen läßt.

In einem Zeitungsartikel mit der Überschrift „Über die Ausdehnung der Grenzen der russischen Literatur“ (O rassirenii predelov russkoj slovesnosti) tadelte Chlebnikov schon im März 1913, daß es die russische Literatur versäumt habe, sich so wichtiger Kulturfragen anzunehmen wie der des alten bulgarischen Staates an der Wolga (Bulgar), der Vergangenheit Kazan's, der alten Landwege nach Indien und der Beziehungen zu den Arabern.⁵⁸

⁵⁵ Vladimir Markov (Ed.): Manifesty i programmy russkich futuristov. Slavische Propyläen 27, München 1967, 50f.

⁵⁶ V. Chlebnikov: (Avtobiografičeskaja zametka). SS IV, 352.

⁵⁷ An der gleichen Stelle nennt Chlebnikov die Einmündung der Wolga ins Kaspische Meer den Platz, in dessen Hand die „Waage der russischen Sache“ mehr als einmal geruht habe, von dem ein Ausschlag der Waagschale gekommen sei.

⁵⁸ SS IV, 341f.

Wörtlich heißt es da u. a.: „Sie (die russische Literatur, J. H.) weiß nichts von den persischen und mongolischen Anschauungen, obwohl die Mongolo-Finnen vor den Russen im Besitz ihrer Länder waren, und Indien ist für sie so etwas wie ein verbotener Forst.“ Hinweise auf solche „östlichen“ kulturellen Strömungen enthalten zahlreiche Dichtungen Chlebnikovs, z. B. gerade die Verserzählung über die Vergangenheit Astrachan's, die den alten Namen dieser Stadt „Chadži Tarchan“⁵⁹ trägt. Dieses Werk wurde 1913 in dem futuristischen Almanach „Troë“ (Drei) gedruckt, in dem gleichen Almanach, der das wichtige Manifest von Aleksej Kručenyč enthielt: „Neue Wege des Wortes (Sprache der Zukunft Tod dem Symbolismus)“ [Novye puti slova (jazyk buduščego smert' simvolizmu)].⁶⁰

„Chadži Tarchan“ ist wichtig sowohl wegen seiner Tiergestalten (Kamel, Wildpferd, Hirsch, Raubvögel, Wasservogel, Robben, Fische) als auch wegen der Verbindung des Wolgadeltas mit dem Nildelta („wo Rußland das Aussehen Afrikas hat“ – gde smotrit Afrikoj Rossiija),⁶¹ die sich vor allem in der Nennung des ägyptischen Gottes Osiris zeigt. Die Metamorphose der Landschaft wird deutlich, wenn Chlebnikov von dem „Ring des Riedgrases“ spricht, mit dem das „maritime Ägypten“ den Arm des Flusses abschließt. Doppeldeutig ist auch der Name „Ra“, der identisch ist mit dem alten Namen der Wolga,⁶² zugleich aber den ägyptischen Gott Rê (Râ) nennt. Den Sonnen- und Schöpfermythos dieser Gottheit dürfte Chlebnikov gekannt haben, denn in seinem gleichnamigen Gedicht „Ra“ heißt es:

В струях рыб, волнующих травы, пускающих кверху пузырьки,
Окруженный Волгой глаз.

⁵⁹ Vgl. Vladimir Markov: *The Longer Poems* . . . (s. Anm. 16), 109.

⁶⁰ Vladimir Markov (Ed.): *Manifesty i programmy russkich futuristov*. Slavische Propyläen 27, München 1967, 65–73. Hier finden sich u. a. die aufschlußreichen Sätze: „Durch den Gedanken kamen die früheren Künstler zum Wort, wir hingegen durch das Wort zum unmittelbaren Begreifen“ (66). „Wir brauchen keinen Vermittler: Symbole, Gedanken. Wir geben unsere eigene neue Wahrheit und wir dienen nicht als Widerspiegelung irgendeiner Sonne (oder eines Balkens?)“ (70).

⁶¹ SS I (1), 117.

⁶² Vgl. Vladimir Markov: *The Longer Poems* . . . (s. Anm. 16), 111.

Ра – продолженный в тысяче зверей и растений,
 Ра – дерево с живыми, бегающими и думающими листьями,
 испускающими шорохи, стоны.

Волга глаз,
 Тысячи очей – смотрят на него, тысячи зер и зин.
 И Разин, / Мывший ноги,
 Поднял голову и долго смотрел на Ра,
 Так что тугая шея покраснела узкой чертой.

(In Fischschwärmen, die die Gräser bewegen und die nach oben Bläschen aufsteigen lassen, / das von der Wolga umgebene Auge. / Ra – verlängert in tausend Tieren und Pflanzen, / Ra – der Baum mit den lebenden, laufenden und denkenden Blättern, die Rascheln und Stöhnen hören lassen. / Wolga Auge, viele tausend Augen – schauen ihn an, viele tausend scharfe Linsen und Augäpfel. /

Und Razin, / der sich die Füße wusch, / hob den Kopf und schaute lange auf Ra, / so daß der gespannte Hals zu einem roten engen Strich wurde.)⁶³

Ra ist in diesem Gedicht der sich selbst in sich spiegelnde Gott, der Schöpfer der Welt und besonders des Wassers, zugleich aber auch der Lebensbaum, der große Erzeuger, von dem alles Leben erst ausgeht.⁶⁴ Es kommt hier zu einer Metamorphose des russischen Schicksalsflusses, der großen russischen Lebensader. Dabei ist es aufschlußreich für die Anschauungen der Zeit, daß unter Ausnutzung des Wortspiels „Ra“ und „zin“ (gen. pl.), letzteres in der Bedeutung „Augen, Augäpfel“⁶⁵ der Name „Razin“ gebildet wird, der Name des neuen „Heiligen“ der Revolution (s. o.). Chlebnikov, der ein Meister in der Ausnützung lautlicher Parallelen war, vermittelt hier die zusätzlichen Assoziationen: Ra,

⁶³ SS II (3), 138.

⁶⁴ Es mag hier daran erinnert sein, daß auch C. G. Jung in seinem Buch „Symbole der Wandlung“ (Zürich 1952; umgearbeitete Fassung der frühen Schrift „Wandlungen und Symbole der Libido“, 1912) auf den ägyptischen Gott Rê sehr ausführlich eingeht. Mythen der Gottwerdung, der Verwandlung und der Neuschöpfung, die sich bei Majakovskij fast nur an das christliche Überlieferungsgut anschließen, haben bei Chlebnikov ihren Ursprung in primitiven Religionen (Schamanismus) sowie in einem noch nicht erforschten Ausmaß in ägyptischen und orientalischen Traditionen.

⁶⁵ Vgl. N. Stepanovs Kommentar, SS II (3), 380.

Razin, *glaz*, *Volga*, d. h. die „Verwandtschaft“ der Schlüsselwörter des Gedichtes. Die Berührung zwischen dem Rebellenführer Razin und dem ägyptischen Sonnengott „Ra“ ist durch die Waschung der Füße in der Wolga angedeutet, eine Art ritueller Reinigung, die Razin in den Rang eines Idols erhebt.

Von Razins räuberischen Schiffen ist auch in der Verserzählung „Chadži Tarchan“ die Rede, und über Sten'ka Razin hat Chlebnikov überhaupt eine ganze Reihe von Werken (in Vers und Prosa) geschrieben.⁶⁶ Mit Razins Namen verbindet sich aber schon früher eine reiche Überlieferung russischer Volkslieder, die zur Wolga-Romantik einen wesentlichen Beitrag geleistet haben.⁶⁷

⁶⁶ Besonders wichtig ist die durchgehend als Palindrom gestaltete Versdichtung „Razin“ (SS I (1), 202–215) aus dem Sommer 1920. Der Dichter setzt sich selbst hier mit Razin gleich und beschwört seine Lieblingsgestalt durch eine „bikonvexe Rede“, durch den „doppelten Fluß der Rede“ (vgl. N. Stepanovs Kommentar SS I (1), 318). Von erheblichem Interesse ist auch die späte Prosadichtung „Razin“ (Anfang 1922?), in der Chlebnikov diesen Gedanken noch anders wendet: „Negativer blauer Doppelgänger Razin, die Asche der Beschwörung wird aus meinen Händen auf dich gestreut“ (SS II (4), 147). Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Chlebnikov auch das Totenschiff erwähnt, dem er selbst gleich ist: „He! Doppelgänger Razin, setz' dich in das Schiff meines Ich – ein Schiff soll der Tote, multipliziert mit minus eins sein, – aus dem Knieholz meines Tages, auf die Bank meines Lebens.“ (ebd.)

Die Zahl „minus eins“ (net-edinica) ist in diesem Prosastück die Metapher für die Umkehrung, und auf dem Totenschiff schwimmt der Dichter über den Lebensstrom (die Wolga), der die Seele Razins ist, in die Vergangenheit, zu den Quellen des Lebens, zu den „ersten Wonnen des jungen Ich“ (ebd.) zurück, des Ich Sten'ka Razins, des „jungen, wilden südrussischen Helden“ (ebd.).

Die hier angedeutete Wiedergeburt hat ganz ähnlich C. G. Jung in seinem Buch „Symbole der Wandlung“ (s. Anm. 64, 418) beschrieben, unter Hinweis auf das ägyptische Totenbuch, wo es von dem Sonnenschiff, das Sonne und Seele über das Todesmeer zum Aufgang geleitet, heißt: „Ich bin der Pilot in dem heiligen Kiele, ich bin der Steuermann, der sich in dem Schiff des Râ keine Ruhe gönnt“ (bei Jung zitiert nach Brugsch, Religion und Mythologie der Ägypter, 1891, 177). Das „große Todesmeer“ ist bei Chlebnikov eigens erwähnt (ebd.), und man kann hier eine gute Vertrautheit mit den ägyptischen Vorstellungen erkennen. Auch die Verwandtschaft von Schiff und Baum (Totenschiff, Totenbaum), auf die C. G. Jung Bezug nimmt, klingt bei Chlebnikov an.

⁶⁷ Unter den neueren Veröffentlichungen vgl. etwa die für den Hochschulunterricht an philologischen Fakultäten bestimmte Sammlung von V. I. Ignatov: *Russkie istoričeskie pesni, Chrestomatija*, Moskva 1970, 143–159 (*Pesni o vosstanii Razina*).

Es verdient festgehalten zu werden, daß die russische Folklore auf sehr vielfältige Weise die Dichtung der Revolutionszeit befruchtet hat. Besonders gilt das natürlich für die sog. Bauern-dichter wie z. B. Sergej Esenin (1895–1925), dessen Bilderwelt und dessen sprachlicher Ausdruck ohne den Volksglauben und ohne die volkstümliche Überlieferungen kaum verständlich wären,⁶⁸ und daß auch die Tiere hier eine ganz entscheidende Rolle spielen, ist kaum verwunderlich.⁶⁹ Aus der Folklore schöpfte aber auch die russische Avantgarde, was man nicht übersehen darf. Das russische Volksdrama hat z. B. Pate bei Majakovskijs anti-religiösem utopischem Versdrama „Mysterium-buffo“ (Misterija-buff; 1918) gestanden, und schließlich darf man auch nicht die Querverbindungen zur bildenden Kunst übersehen. Eine wichtige Rolle spielten nämlich für den Neo-Primitivismus in der russischen Malerei der Zeit die oben schon erwähnten volkstümlichen Holzschnitte, die sog. „lubočnye kartinki“ (Lubok-Bildchen), deren drastische Ausdrucksformen als sehr aktuell und inspirierend empfunden wurden. Vasilij Kandinskij (W. Kandinsky) und die übrigen Russen im Münchner „Blauen Reiter“ brachten diese Blätter auch nach Deutschland mit, wo acht von ihnen (Neudrucke von alten Holzstöcken) in die zweite Ausstellung des „Blauen Reiters“ (1912) aufgenommen wurden.⁷⁰

Zum „Blauen Reiter“ ist historisch folgendes anzumerken: Das Interesse für die Formen des Pferdes datiert bei Kandinsky noch aus der „romantischen Periode“ (etwa 1903–1907),⁷¹ jedoch mas-sieren sich die expressiven Pferdebilder bei ihm in den Jahren 1909 („Pferde“, Grohmann 607), 1910 („Improvisationen“), 1911 (Entwürfe für den Umschlag des Almanachs „Der Blaue Reiter“, Grohmann 672–681; „Improvisation mit Pferden“, Grohmann 625, „Reiter“, Grohmann 665; „St. Georg“, Grohmann 668) und

⁶⁸ V. V. Koržan: Esenin i narodnaja poezija, ANSSSR, Institut russkoj literatury, Leningrad 1969.

⁶⁹ Über Tiere bei Esenin vgl. Vladimir Markov: O poetach i o zverjach (s. Anm. 4).

⁷⁰ Vgl. Will Grohmann: Wassily Kandinsky, Leben und Werk, Köln 1958, 68.

⁷¹ Will Grohmann, Wassily Kandinsky (vgl. Anm. 70), 51. Die weiter unten aufgeführten Nummern beziehen sich auf die Abbildungen im Anhang zu dem angegebenen Werk von Will Grohmann.

1912 (z. B. „Mit drei Reitern“, Grohmann 687.) Kandinsky selbst hat später das Pferd als das zentrale Motiv seiner Frühzeit bezeichnet,⁷² und mit der Kraft des Kreises verglichen, dem er später seine Vorliebe zuwandte.

Die bemerkenswerte Vorliebe für Pferde und für Zoomorphes überhaupt findet seine Parallele in der Dichtung des frühen russischen Futurismus, und es sei nur daran erinnert, daß ein auf der ersten Ausstellung des „Blauen Reiters“ und schon früher auf einer Münchener Ausstellung vertretener russischer Maler – David Burljuk – zugleich Mitglied und Anführer der ersten russischen futuristischen Gruppe „Hylaea“ (russ. Gileja) 1911–12 war, und zwar zugleich als Maler wie auch als Dichter. In dieser Gruppe, die auf dem Familienbesitz der Burljuks in Černjanka (Gouvernement Cherson)⁷³ gegründet worden war, bewegten sich auch V. Chlebnikov, A. Kručnych und V. Majakovskij. Kandinsky selbst trug zu dem von der Gruppe zusammengestellten Almanach „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“ (Pošččina obščestvennomu vkusu; 1912) „Vier kleine Erzählungen“ aus seinem Buch „Klänge“ bei, das etwa gleichzeitig (im Winter 1912/13) im Verlag Piper auch in deutscher Sprache erschien.⁷⁴

An einschlägigen Gedichten und Prosatexten Chlebnikovs wären hier unbedingt zu nennen: die Ballade „Marija Večora“ (1908/09?; gedruckt 1913),⁷⁵ die die Tragödie des österreichischen Thronfolgers Rudolf (1889 in Mayerling) zum Thema hat, und in der eine Gruppe nächtlicher Reiter die Hauptrolle spielt; das Gedicht „Alfërovo“ (1910?), das 1914 in dem futuristischen Almanach mit dem Namen „Stutenmilch“ (Moloko kobylic) gedruckt

⁷² Vgl. Kenneth Lindsay: The Genesis and Meaning of the Cover Design for the First Blaue Reiter Exhibition Catalogue. In: The Art Bulletin XXXV, 1953, 1, 50 (New York). Zur Häufigkeit des Motivs von Pferd und Reiter bei Kandinsky siehe auch Will Grohmann, Wassily Kandinsky (vgl. Anm. 70), 112 ff.

⁷³ Zur Herkunft des Namens „Gileja“ (Hylaea) vgl. Vladimir Markov: Russian Futurism, A History, Berkeley and Los Angeles 1968, 33.

⁷⁴ Vgl. die Inhaltsangabe in: N. P. Rogožin (Ed.), Literaturno-chudožestvennye al'manachi i sborniki 1912–1917, Moskva 1968, 65.

⁷⁵ SS I (1), 67–70. Kommentiert ist das Werk bei V. Markov, The Longer Poems ... (vgl. Anm. 16), 37 f.

wurde;⁷⁶ das parodistische Gedicht „Semero“ („Sieben“, 1911/12; gedruckt 1913), in dem die Verwandlung in ein Pferd schon ganz am Anfang erfolgt:

Хребтом и облищем зачем стал подобен коню,
Хребтом и облищем зачем стал подобен коню,
Кому ты так ржешь и смотришь сердито?

(Warum bist du im Rückgrat und im Aussehen einem Pferd ähnlich geworden?

Warum bist du im Rückgrat und im Aussehen einem Pferd ähnlich geworden?

Zu wem wieherst du so und blickst ärgerlich drein?)⁷⁷

Von „sieben mächtigen metamorphen Wesen“ (sem' mogučich oborotnej) ist scherzhaft in dem Gedicht die Rede, das sich vor allem mit den südrussischen Mädchen („dščeri velikoj Gilei“) beschäftigt. Aus dieser Zeit stammt auch das rückwärts lesbare Gedicht „Pereverten“ (Palindrom), dessen erste Zeile lautet:

Кони, топот, инок, . . .

(Pferde, Getrappel, Mönch, . . .)⁷⁸ sowie das bekannte Gedicht „Wenn Pferde sterben, holen sie Atem . . .“ (beide gedruckt 1913):

Когда умирают кони – дышат,
Когда умирают травы – сохнут,
Когда умирают солнца – они гаснут,
Когда умирают люди – поют песни.

(Wenn Pferde sterben – holen sie Atem,
wenn Gräser sterben – verdorren sie,
wenn Sonnen sterben – verlöschen sie,
wenn Menschen sterben – singen sie Lieder.)⁷⁹

⁷⁶ SS I (2), 114f.

⁷⁷ SS I (2), 116. Das Gedicht wurde in dem damals als skandalös empfundenen Almanach „Dochlaja luna“ (Der kreierte Mond, bzw. Der verfäulete Mond) 1913 zum ersten Mal gedruckt. Illustriert war dieser Almanach durch die Brüder David und Vladimir Burljuk.

⁷⁸ SS I (2), 43.

⁷⁹ SS I (2), 97. Auf die Doppeldeutigkeit des letzten Verses hat Krystyna Pomorska in ihrem Buch: Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance (vgl. Anm. 3), 97 hingewiesen. Die Zeile kann auch mit dem Sinn „Wenn Menschen sterben, singt man Lieder“ erfüllt werden.

Pferde spielen ferner eine Rolle in der Montagedichtung „Die Kinder des Otters“ (Deti Vydry, verfaßt etwa 1910–12; gedruckt 1913), und weiter in einem titellosen Gedicht (um 1912/13), in dem wie so oft bei Chlebnikov von Pferdehufen, von Lanzen, von den „abendmähnigen Pferden“ („večerogrivy koni“), von den „schrägen Augen der Pferde“, von den „breitmähnigen Pferden“ („širokogrivy koni“) im Kampfgetümmel die Rede ist.⁸⁰

In Rußland, wo die wilden Pferde noch lange eine Rolle spielten, ist das Pferd ein besonderer Bezugspunkt im Leben der südlichen Steppen, besonders im Leben der Kosaken, und Chlebnikov war stolz darauf, daß in seinen eigenen Adern Zaporoger Kosakenblut floß. In seiner „Autobiographischen Bemerkung“ (Avtobiografičeskaja zametka, 1914) findet sich der Passus: „In meinen Adern ist armenisches Blut (die Alabovs) und Blut der Zaporoger (die Verbickijs), deren besonderer Schlag sich darin zeigte, daß Prževal'skij, Miklucha-Maklaj und andere Erkunder neuen Landes Nachfahren der Nestlinge der Seč'⁸¹ gewesen sind.“⁸²

In diesen Zusammenhang gehört sowohl, daß Chlebnikovs Dichtung „Deti Vydry“, dessen Einteilungsprinzip sog. „Segel“ sind, ein „Segel“ (parus) über die Zaporoger Kosaken enthält (4. Segel: „Palivodas Tod“ – Smert' Palivody),⁸³ als auch daß Chlebnikovs Gedicht „Gonimyj – kem, počem ja znaju?“ (Gejagt von wem, woher soll ich das wissen?) in dem bereits erwähn-

⁸⁰ Das Gedicht beginnt mit dem Vers „Čto bylo – v našem tonet . . .“, SS I (2), 181–183.

⁸¹ Seč' ist der Ausdruck für das befestigte Lager der Zaporoger Kosaken.

⁸² Nikolaj Michajlovič Prževal'skij (1839–1888), Generalmajor, Naturforscher und Geograph, der besonders das Ussuri-Gebiet und die Wüste Gobi bereist hat. Nikolaj Nikolaevič Miklucha-Maklaj (1847–1887), Zoologe und Naturforscher.

⁸³ SS I (2), 142–179. „Deti Vydry“ (Die Kinder des Otters; gedruckt 1913) stellt den frühen Versuch Chlebnikovs dar, eine eigene Logik von Raum und Zeit zu schaffen, die „Einheit der Zeit“ und die „simultane“ Aktion zu verwirklichen. Das Projekt reicht bis in das Jahr 1909 zurück, als Chlebnikov diese Idee in einem Brief an Vasilij Kamenskij entwickelte (SS IV, 354f.). Vgl. auch Vladimir Markov, The Longer Poems . . . (s. Anm. 16), 58. Durch eine kosmogonische Legende, mit der das epische Werk einsetzt, betont Chlebnikov schon hier den unauflöslchen Zusammenhang zwischen Rußland und Asien (1.–3. Segel).

ten Almanach „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“ (1912) auf Anraten David Burljuks den Titel „Kon' Prževal'skogo“ (Prževal'skij's Pferd) erhielt.⁸⁴ Die wilden Kosakenpferde sind auf jeden Fall jene „klugen“ Pferde, mit denen sich später Chlebnikovs Erlösungsmystik und seine utopische Sehnsucht nach einem reineren und besseren Leben verband. Dieser Prozeß ist mindestens seit 1919 bei Chlebnikov zu verfolgen, z. B. in der großen Antikriegsdichtung „Der Krieg in der Mausefalle“ (Vojna v myšelovke), die aus einer Montage von etwa 30 Gedichten der Jahre 1915–1917 besteht, die teilweise bereits vor 1919 veröffentlicht waren.⁸⁵ Chlebnikov erwähnt hier ein utopisches „Pferdereich“ (Konecarstvo),⁸⁶ wo das „edle und schwarze Pferd“ (kon' blagorodnyj i černyj) Richterfunktionen ausübt:

Где конь звероокий с волной белоснежной
Стоит, как судья у помоста,
И дышло везут колесницы тележной
Дробь преступные, со ста.

(Wo das Pferd mit den Augen des Wildtiers und der schneeweißen Welle / steht, wie der Richter neben der Tribüne, / und wo den Deichselbaum des staatlichen Leiterwagens / das verbrecherische Kleinzeug zieht, zu hunderten.)⁸⁷

⁸⁴ SS I (2), 111. Vgl. N. Stepanovs Kommentar SS I (2), 307. Über Prževal'skij s. Anm. 82. Gemeint ist wohl das asiatische Wildpferd, wie es N. Prževal'skij beschrieben hat. P. Urban übersetzt in seiner deutschen Ausgabe (s. Anm. 14), 1, 419 den Titel durch „Das Prževal'skij-Pferd“ und gibt dazu diese Erklärung. Eine ausführliche Interpretation des teilweise verschlüsselten Gedichtes gibt Krystyna Pomorska in ihrem Buch *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance* (vgl. Anm. 3), 101–106. Besonders hervorzuheben sind ihre Hinweise auf die Beziehungen zum Kubismus und dessen Technik der „simultanen“ Darstellung.

⁸⁵ Vgl. Anm. 31. Siehe ferner V. Markov: *Russian Futurism, A History*, Berkeley and Los Angeles 1968, 299f.

⁸⁶ Nicht ganz abwegig erscheint hier die Erinnerung an das Pferdereich in Jonathan Swifts „*Gulliver's Travels*“ (IV. Teil). Der Vergleich mit den intelligenten Pferden („*Houyhnhnms*“) bei Swift wurde schon von V. Markov anläßlich einer Diskussion der Geschichte des Pferdes in der Literatur gezogen (O poëtach i o zverjach, *Opyty* 5, 1955, 75).

⁸⁷ SS I (2), 257.

Chlebnikov macht hier eine Unterscheidung, die für das Verständnis seiner Pferdeliebe entscheidend ist: das Pferd, das vorwärtsstürmt, das dem Menschen ebenbürtig, wenn nicht überlegen ist, das Pferd, das nur den geschickten Reiter kennt, und das Pferd, das vom Menschen degradiert wird, das Pferd, das den schweren Karren, den trägen Lastwagen zieht.

Das Ziehen des Wagens, d. h. die Anbindung an die Deichsel, wird als Strafe für die „Verbrecher“ aufgefaßt, und die Revolution gibt den Pferden die Freiheit zurück. Der befreite Mensch erscheint Chlebnikov in der zoomorphen Gestalt des Pferdes, die Zukunft des Menschen liegt – und hier zeigt sich der utopische Aspekt der Metamorphose – bei den Pferden:

Мы стали лучше и небесней, / Когда доверились коням.
 О, люди! Так разрешите вас назвать! / Жгите меня,
 Но так приятно целовать / Копыто у коня: /
 Они на нас так не похожи, / Они и строже и умней, /
 И белоснежный холод кожи, / И поступь твердая камней.
 Мы не рабы, но вы посадники, / Но вы избранники людей!

(Wir sind besser und himmlischer geworden, / seit wir uns den Pferden anvertraut haben. / O Menschen! Erlaubt mir, euch so zu nennen! / Brennt mich im Feuer, / aber es ist so angenehm / den Pferdehuf zu küssen: / sie sind uns so unähnlich, / sie sind sowohl strenger als auch klüger, / ihre schneeweiße Kühle des Fells, / ihr steinharter fester Tritt, / Wir sind keine Sklaven, aber ihr seid die Oberhäupter, / aber ihr seid die Auserwählten der Menschen!)⁸⁸

Chlebnikovs utopische Gedichte und Manifeste reichen bis in die Zeit nach der Februarrevolution 1917 zurück. Der Sequenz

⁸⁸ SS I (2), 257f. Sicher nicht ohne Bedeutung für Chlebnikov ist der Umstand, daß das Pferd als Held der Dichtung gerade bei den Mongolen so ungemein beliebt ist. Walther Heissig schreibt in seiner Abhandlung „Tibet und die Mongolei als literarische Provinzen“: „Wie es sich bei einem Reitervolk nicht anders erwarten läßt, ist die bevorzugte Gestalt des Tierhelden das Pferd. Es ist klüger, besser als der Mensch, hat Verbindung zu den Himmlischen, kennt keine Krankheiten. Die Zahl der Pferdelieder und Balladen bei den Mongolen ist noch nicht erfaßt; aber sie geht weit in die Hunderte.“ (Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen, Geisteswissenschaften, Heft 132, 1967, 120f.).

„Krieg in der Mausefalle“ steht besonders ein am 21. 4. 1917 in Char'kov verfaßtes Gedicht nahe, das der Dichter später als „Manifest der Vorsitzenden des Erdballs“ (Manifest predseda-telej zemnogo šara) bezeichnet hat und das ebenfalls eine stark pazifistische Ausrichtung erkennen läßt. Die bisherigen Regierungen Europas und Amerikas werden hier an den Pranger gestellt, und der „menschenfresserische“ Charakter der „Staaten der Vergangenheit“ wird gezeißelt. Diese Staaten sind Tier-rachen mit „Reißzähnen und Mahlzähnen“, und die Menschheit ist für sie „nur Kuchen, süßer Zwieback, der in eurem Mund schmilzt“ („čelevečestvo-tol'ko pirožnoe, / Sladkij suchar', tajuščij u vas vo rtu“).⁸⁹ Der Dichter tritt hier für die Abschaffung der Staaten ein, die „zusammen mit den Gesellschaften der Danteverehr-er, der Kaninchenzüchter und zum Kampf gegen den Alkoholi-smus“ unter gesetzlichen Schutz als Vereine gestellt werden sol-len, die wenigstens noch ihre Jahreshauptversammlungen abhal-ten dürfen.⁹⁰ In einer direkten Apostrophe an die Staaten, die „mit dem Fächer der Felddienstordnung wedelnd“ den Krieg „in den Kreis der Bräute des Menschen“⁹¹ geführt haben, verkündet der Dichter:

Вы относитесь к нам, / Как волосатая ного-рука обезьянки,
Обожённая неведомым богом-пламенем, /
К руке мыслителя, спокойно / Управляющей вселенной, /
Этого всадника оседланного рока.

(Ihr verhaltet euch zu uns / wie die behaarten Arme und Beine eines Affen / die gezeichnet sind von einem unbekannten flam-menden Gott / zum Arm des Denkers, der ruhig / das Universum lenkt, / dieses Reiters des gesattelten Schicksals.)⁹²

⁸⁹ SS II (3), 20. Auch in diesem Kontext erinnert Chlebnikov wieder an die Kannibalen von den Fidschiinseln (vgl. Anm. 23): „Wir geben Anweisung von jetzt ab die Wörter: ‘Von Gottes Gnaden’ zu ersetzen / durch ‘von Fidschis Gnaden’“ (ebd.). Diese „Umkehrung“ bedeutete eine aufreizende Herausforde-rung der für den Krieg verantwortlichen Monarchen in Europa.

⁹⁰ SS II (3), 22.

⁹¹ Zu beachten ist, daß der Krieg (vojna) im Russischen weiblichen Ge-schlechts ist.

⁹² SS II (3), 22.

Diese Zeilen nehmen einen Gedanken aus Chlebnikovs expressionistischem Prosatext „КА²“ wieder auf, einer autobiographischen Erzählung aus dem Herbst 1916.⁹³

Не всем известно, что конь, которому прошепчут на ухо слово „-ит!“ бешено несется во весь скач. Волшебное слово, глагол всадников, не всем известный. Я искал это слово для всего человечества, – мне противен бич войны. Я уже несколько лет веду странную жизнь, привязанный к седлу лошади.

(Nicht allen ist bekannt, daß das Pferd, dem man das Wort „-it“! ins Ohr flüstert, in wildem Galopp losstürmt. Das Zauberwort, das Verbum der Reiter, ist nicht allen bekannt. Ich suchte dieses Wort für die ganze Menschheit, – mir ist die Geißel des Krieges widerwärtig.

Ich führe schon einige Jahre ein seltsames Leben, dem Sattel des Pferdes verbunden.)⁹⁴

Eine andere Variante des gleichen Stückes in Prosa hat Chlebnikov im Juli 1916 unter dem Titel „Die Kalotte des Skythen“ (Skuf'ja skifa)⁹⁵ entworfen, der im Russischen ein absichtliches Wortspiel (Paronomasie) bedeutet. Hier ist schon die Revolution vorausgeahnt, in den Worten des „halbmenschlichen Löwen“, des Propheten, der spricht:

И если мы конебесы и черный ветер концов наших грив, пена снежных комьев усталости, захлестывающие нас удары хвоста, злые глаза осады. Топот. Еще топот! Сколько их поднялось на дыбы и гуляет на задних ногах, грозя передними. Мы заполняем пропасти утесами, на которых книги, не прочтенные седьми волхвами тысячелетий. Мы захлестываем себя гривами, спешно набрасывая горный мост к небу. О, гул восстания! Осада. Деревья, бревна, осколки законов, горы, веры – все заполняет ров к замку неба.

⁹³ SS III (5), 124–136. Vgl. den Kommentar von N. Stepanov, SS III (5), 346.

⁹⁴ SS III (5), 133. „-it“ ist die Endung eines beliebigen Verbum, das „Zauberwort“ ist eine Art Tabu. (Vgl. Anm. 157).

⁹⁵ SS II (4), 76–86. Kommentar dazu in SS II (4), 336. „Skuf'ja skifa“ ist eine der bei Chlebnikov beliebten Paronomasien mit scheinbarer „innerer Flexion“.

(Und wenn wir Pferdedämonen sind und schwarz der Wind der Enden unserer Mähnen, der Schaum der Schneeklumpen der Müdigkeit, die uns peitschenden Schläge des Schwanzes, die bösen Augen der Belagerung. Getrappel. Immer noch Getrappel! Wieviele haben sich aufgebäumt und tanzen auf den Hinterbeinen, mit den Vorderbeinen drohend. Wir füllen die Abgründe mit Felsen auf, auf denen Bücher liegen, die von den grauen Wahrsagern der Jahrtausende nicht gelesen sind. Wir peitschen uns mit Mähnen, schlagen rasch eine aufragende Brücke zum Himmel. O, Töben des Aufstandes! Belagerung, Bäume, Balken, Splitter von Gesetzen, Berge, Glaubenslehren – alles füllt den Graben zum himmlischen Schloß.)⁹⁶

Den Zwitterwesen zwischen Pferd und Mensch gilt in diesen Jahren Chlebnikovs Interesse, und er greift dabei auch auf die griechische Mythologie zurück. In „Ka“² begegnet der aufschlußreiche Passus:

И <лапифы> мелькали предо мной.

Топот и ржание конелюда. Люд другим выйдет из этих вод.

(Und <die Lapithen> kamen mir vor die Augen. Getrappel und Wiehern der Pferdemenchen. Der Mensch wird aus dieser Flut als ein anderer hervorgehen.)⁹⁷

Die „Kentauiromachie“ ist jedenfalls einer der Ausgangspunkte des Pferdemythos bei Chlebnikov.

In „Ka“² (1916) wird auch schon das Thema des „sterbenden Pferdes“ angesprochen, das seit Nekrasov⁹⁸ in der russischen Literatur geläufig ist, und das als eine Art von Tierfabel in der Revolutionsdichtung bei Chlebnikov und ebenso bei Majakovskij wieder auftaucht:

Умирающий конь, покрытый рогожей, собрал толпу. Зрелище смерти, что собирает мошек, всегда прекрасно и гневно.

⁹⁶ SS II (4), 78. In diesem Text kann eine Anspielung auf das Motiv des „Mednyj vsadnik“ gesehen werden (vgl. Anm. 34). Schon bei Puškin ist die Parallele zwischen dem Hochwasser der Neva und der „Belagerung“ der Stadt gezogen: „Osada! pristup! . . .“ (Puškin, Mednyj vsadnik).

⁹⁷ SS III (5), 132.

⁹⁸ Über die Geschichte des Motivs Einzelheiten bei V. Markov, O poëtach i o zverjach, Opyty 5, 1955, 75 ff.

(Das sterbende Pferd, mit einer Bastdecke verhüllt, sammelte die Menge. Das Schauspiel des Todes, das die kleinen Mücken versammelt, ist immer herrlich und widerwärtig.)⁹⁹

In der erregenden Zeit, die unmittelbar mit den beiden russischen Revolutionen verknüpft ist (1917), erhält die Tiergestalt bei Chlebnikov eine Bedeutung, die über die einfache Tiersymbolik noch hinausgeht. Es empfiehlt sich hier, im Sinne der Hegelschen „Ästhetik“ zwischen der „eigentlichen Symbolik“ und der „bewußten Symbolik der vergleichenden Kunstform“ zu unterscheiden.

Der ersten würden wir viele Erscheinungen des Zoomorphismus zuordnen, die – wie Hegel es formuliert – „an sich selber zugleich zeigen, daß sie nicht nur, um *sich* allein darzustellen, erwählt sind, sondern auf tiefer liegende und umfassende Bedeutung hindeuten wollen.“¹⁰⁰ Gerade in den frühen Gedichten Chlebnikovs kommen häufig Tiergestalten vor, die dem sakralen Bereich zugeordnet werden müssen, die durch ihr Erscheinen im Sinne Hegels „jene allgemeine Dialektik des Lebens, das Entstehen, Wachsen, Untergehen und Wiederhervorgehen aus dem Tode“ als den „gemäßen Inhalt für die eigentlich symbolische Form“¹⁰¹ wenigstens erahnen lassen. Dazu gehören Vögel, Schmetterlinge, Wassertiere und alle möglichen Tierarten gerade des orientalischen Kulturkreises. In seiner Montage aus Vers- und Prosatexten „Die Kinder des Otters“ (Deti Vydry, erschienen 1913), ist das „vierte Segel“ – wie schon erwähnt – eine Erzählung von den Zaporoger Kosaken aus dem 18. Jahrhundert. Dabei kommt folgendes Bild vor, das seinen Symbolgehalt in einem Vergleich direkt parat hält:

Волы лежали в степи подобно громадным могильным камням, темнея концом рог. Искалась на них надпись благочестивого араба: так дивно, как поднятые ребром серые плиты, подымались они косым углом среди степи из земли.

(Die Ochsen lagen in der Steppe wie riesige Grabsteine, mit den Spitzen der Hörner dunkel schimmernd. Man mochte auf ihnen die Schrift eines frommen Arabers suchen: so wunderbar, wie

⁹⁹ III (5), 135. Vgl. auch unten, S. 43f., S. 46ff.

¹⁰⁰ I, 344. („Die eigentliche Symbolik“). Zur hier herangezogenen Ausgabe vgl. Anm. 6.

¹⁰¹ I, 342.

von Rippen emporgehobene graue Platten stiegen sie im schrägen Winkel mitten in der Steppe aus der Erde.)¹⁰²

Das Problem der ausgebildeten Tiergestalt und vor allem der Tierverwandlung hängt indessen doch wohl mit einer anderen Symbolstruktur zusammen, nämlich mit derjenigen, die Hegel die „bewußte Symbolik der vergleichenden Kunstform“¹⁰³ genannt hat. Die Beziehungen zwischen der äußeren Realität des Beschriebenen und der Bedeutung ist hier bewußt gesetzt, gesetzt als Bild und Gleichnis. Die Bedeutung muß aber, wie Hegel es sieht, „um so mehr von beschränkter Art sein“,¹⁰⁴ als sie ihr ähnliches Bild und Gleichnis an dem findet, „was an sich selbst beschränkt und endlich“ ist. Fabel, Parabel und Verwandlungen hat Hegel daher als „untergeordnete Gattungen“ neben den „echten Produkten der klassischen und romantischen Kunst“¹⁰⁵ bezeichnet. Die Verwandlungen hat Hegel sogar ein „Herunterkommen“ und eine „Strafe“ geistiger Existenz genannt, eine „Degradation des Geistigen“.¹⁰⁶ Wenn Hegel weiter von einer „Schmerzgestaltung“ spricht, in welcher sich das „Menschliche nicht mehr zu halten vermag“¹⁰⁷, von „unendlichem Schmerz“ und „unendlicher Schuld“¹⁰⁸, so sehe ich gerade hier den Ansatzpunkt zum Verständnis der Metamorphose in der Avantgardeliteratur. Das „Herunterkommen“ im Sinne Hegels ist ja eigentlich gerade das „Heraufkommen“ der Erniedrigten und Gequälten, wie es uns das Beispiel Majakovskijs schon gezeigt hat.

Die semantische Struktur der Metamorphose ist durch und durch ambivalent, und gerade der Erlösungsdrang manifestiert sich in den Revolutionsjahren als eine Art von bewußter Annahme der Tiergestalt, mindestens, und das ist alles andere als ein Zufall, der Pferdegestalt.

Etwa aus dem Jahr 1921 stammt ein längeres Gedicht Chlebnikovs, in dem die *Menschheit* in Pferde verwandelt erscheint, und

¹⁰² SS I (2), 153.

¹⁰³ I, 367 ff.

¹⁰⁴ I, 369.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ I, 381 f.

¹⁰⁷ I, 433 („Die Degradation des Tierischen“).

¹⁰⁸ I, 381.

als der neue Messias kommt ein Pferd in seinem Arbeitsgeschirr daher:

Что опять белогривый спаситель, / Бьется всем телом на дышло!
/ В оглоблях спаситель народа коней! / Он в упряжи черной. /
На площади, разорванные львиными челюстями восстаний, /
Мы некогда вышли. / С веткою своей истины, слабые как дети, /
Но все же настанем, но все же настанем! / Тяжко шагает в
телеге новый белый конский спас!

(Daß wieder der weißmähnlige Erlöser / mit seinem ganzen Leib
an der Deichselstange zerrt! / Fest im Geschirr ist der Erlöser des
Volkes der Pferde! / Er geht im schwarzen Schirrzeug. / Auf die
Marktplätze, die wie Löwenrachen von Aufständen auseinander-
gerissen sind, / sind wir schon einmal herausgetreten. / Mit dem
kleinen Zweig unserer Wahrheit, schwach wie Kinder. / Aber un-
sere Stunde kommt, unsere Stunde kommt! / Schwer schreitet vor
dem Karren der neue weiße Pferdeerlöser!)¹⁰⁹

Der Hinweis auf die Revolte mit der Tiermetapher des aufge-
sperrten Löwenrachens genügt, um die ambivalente Bedeutung
der Verwandlung zu fixieren: Herunterkommen ist Heraufkom-
men. Gleichzeitig wird die Verwandlung ausdrücklich als Wun-
der hingestellt:

Он в сбруе! Он в сбруе! Это не по закону! Это же чудо! /
Люди! Белых четыре ноги у пророка, конского бога! / Спра-
вимся в книгах священных. / Бьется как пена белая грива,
бьется концами по камням. / Белое море меньше его разлив-
шейся гривы.

(Er ist im Pferdegeschirr! Er ist im Pferdegeschirr! / Das ist wider
das Gesetz! Das ist ein wahres Wunder! Menschen! Weiß sind die
vier Beine des Propheten, des Pferdegottes! Laßt uns in den hei-
ligen Büchern nachsehen. / Die weiße Mähne flattert wie Schaum,
schlägt mit ihren Enden gegen die Steine. / Das Weiße Meer ist
weniger groß als seine zerfließende Mähne.)¹¹⁰

¹⁰⁹ SS II (3), 174. Die erste Zeile des titellosen Fragmentes lautet: „Ču! zašumeli vdrug oblaka šumom i svistom, . . .“

¹¹⁰ SS II (3), 174f.

Aus diesem neuen metaphorischen Ansatz, der ja in der Tradition der Poesie zu Hause ist, d. h. aus dem Vergleich der wehenden Mähne mit der Schaumkrone der Welle auf dem Meer entwickelt sich eine zweite Metamorphose, die in poetischer Engführung mit der ersten konkurriert:

Спаситель в телеге, глазами чаруя. / Спаситель и кроме людей
в плену у ремней. / Овса в большом сите! / Спасите, спасите! /
Чтоб верил добру я! /

. . .

Белая грива, белые косы, ноги и шея. / Волнуются ребра, как
море вздыхающее, / Белое брюхо растёт точно море, / И падает
стон горе и горе.

(Der Erlöser vor dem Karren, mit den Augen behext er. / Auch
ohne den Menschen ist der Erlöser von Riemen gefangen. / Gebt
Hafer her im großen Sieb! / Rettet! Rettet! / Damit ich an das
Gute glaube!

. . .

Weiße Mähne, weiße Flechten, Beine und Hals. / Die Rippen wel-
len sich wie das seufzende Meer, / der weiße Bauch wächst so groß
wie das Meer, / und es fällt ein Stöhnen, wehe und wehe.)¹¹¹

Aber noch eine weitere Metapher schließt sich an:

Скрипка живая жестокой игры. / И насторожены уши бога
страдающего среди небескребов.

(Lebendige Geige des grausamen Spiels. / Und gespitzt sind die
Ohren des leidenden Gottes mitten zwischen den Wolkenkrat-
zern.)¹¹²

Gleichzeitig ist also das Pferd die heraufkommende Flut und
klagendes Instrument des leidenden Gottes („boga stradajuščego“).
Immer stärker schmerzen den Pferdeerlöser – so sagt das Ge-
dicht – mit jedem Schritt die Hufe. An den Hufen erblüht die
„Sonnenblume aus Schmerzen“, und in einer weiteren metaphori-
schen Wendung wird jeder neue Schritt des Erlösers zum Richt-

¹¹¹ SS II (3), 175. Chlebnikov verwendet in diesem Gedicht eine ähnliche Reimtechnik wie Majakovskij. Auch der jähe Wechsel zwischen kognitiver und appellativer Funktion der Sprache erinnert an den Stil Majakovskijs.

¹¹² Ebd.

block, zum „abgeschnittenen Kopf Razins in der Hand des Scharfrichters“ (*otrezannaja golova Razina v ruke palača*).¹¹³

An dieser etwas ausführlicheren Behandlung eines Gedichtes soll deutlich werden, wie leicht die Metamorphose zum dichterischen Prinzip, zur „Realisierung einer sprachlichen Struktur“ im Sinne Roman Jakobsons werden kann.¹¹⁴ Die dichterische Sprache erlaubt und begünstigt die Annäherung semantisch sonst unvereinbarer Begriffe. Der Futurismus, der prinzipiell, wie Jakobson damals schon ausgeführt hat, auch auf die logische Motivierung seiner sprachlichen Verfahren verzichtet, will gar nicht „neue Fakten aus der physischen und der psychischen Welt“ bekannt machen,¹¹⁵ sondern das dichterische Verfahren als solches „ent-

¹¹³ SS II (3), 175 f. Über die Bedeutung Razins für Chlebnikov s. oben, bes. Anm. 66. Nicht ganz abwegig ist es sicher, wenn man annimmt, daß Chlebnikov in diesen Text auch indische Überlieferungen eingebracht hat. Wie vertraut der Dichter mit der indischen Religion gewesen ist, hat gerade Vjačeslav Vs. Ivanov in seiner ausführlichen Chlebnikov-Interpretation (vgl. Anm. 14) dargestellt. Das dort Ausgeführte soll hier nicht wiederholt werden, außer dem einen wichtigen Hinweis, daß Chlebnikov Astrachan', den Ort seiner Wiege, als „Fenster nach Indien“ empfunden hat (vgl. SS IV, 351). Die Vorstellung vom „Roßopfer“, das den Menschen einem neuen Zustand entgegenführt, ist besonders in der Lehre der Upanishaden (d. h. in den vedischen Schriften) ausgeprägt, und den Hinweis auf dieses Opfer entnehme ich dem Buch von C. G. Jung: *Symbole der Wandlung* (vgl. Anm. 64). Aus dem Text, den Jung aus der *Bṛhādaranyaka-Upanishad* 1, 1 zitiert (und zwar nach der Übersetzung von Deußen: *Die Geheimlehre des Veda*, 1909, 21), ergibt sich, daß das Pferd als Zeitsymbol und auch als Symbol der ganzen Welt aufgefaßt wird, da es alle Welt in sich trägt (C. G. Jung, op. cit., 481, 484). Insbesondere ist für unseren Zusammenhang wichtig, daß es in dem vedischen Text von dem Opferroß heißt: „Der Ozean ist sein Verwandter, der Ozean seine Wiege.“ (Jung, op. cit., 725).

Das Pferd stellt selbst die Welt dar, wie man diesem Text entnehmen kann: „Der Himmel ist sein Rücken, der Luftraum seine Bauchhöhle, die Erde seines Bauches Wölbung; die Pole sind seine Seiten, die Zwischenpole seine Rippen, die Jahreszeiten seine Glieder . . .“ (Jung, op. cit., ebd.).

Die Opferung des Rosses wird so, wie Jung ausführt, zur Opferung, zur Zerstörung der Welt (op. cit., ebd.). Sie muß, wenn man Chlebnikov richtig interpretieren will, der Erneuerung der Welt vorangehen. Der futuristischen Tradition entsprechend ist die Welt vor allem durch das „Modell“ der Großstadt repräsentiert, und so gehört auch das Pferd der modernen Stadt an (vgl. besonders die folgenden Texte, wo das „weiße Pferd der Städte“ das Opfertier ist).

¹¹⁴ Vgl. oben, Anm. 7.

¹¹⁵ R. Jakobson, op. cit. (Anm. 7), 8.

blößt“ darstellen. Auch darin liegt eine gewisse Affinität zur Abstraktion in der bildenden Kunst jener Jahre. Jakobsons damaliger Meinung zufolge bestimmen nicht „neue Objekte“ die Neuheit des russischen Futurismus, sondern jenes „neue Licht“, das er auf die alte Welt zu werfen gewagt hatte. Darin stellte sich für Jakobson auch ein deutlicher Gegensatz zum italienischen Futurismus dar.¹¹⁶

Wenn man von einem mehr formalen Standpunkt aus die „Realisierung“ und die „Entblößung“ der poetischen Verfahrensweisen, also die Realisierung des Parallelismus oder des Reimes, der Wiederholung, der Antithese, des Oxymoron, der Hyperbel und endlich der Metapher als eine entscheidende Leistung der Avantgardedichtung ansieht, dann nimmt tatsächlich die Metamorphose eine zentrale Stelle in dem so verstandenen System ein. Die Metamorphose ist die „realisierte“ Metapher, ist die „Entblößung des Kunstgriffes“ (obnaženie priema) unabhängig von der sujetmäßigen oder logischen Motivierung. Der „verwandelte Parallelismus“¹¹⁷ kommt dabei dadurch zustande, daß die „reale Reihe“ (dieser Begriff ist gegenständlich zu verstehen) zugunsten der „metaphorischen Reihe“ verworfen wird. Viktor Šklovskij und Roman Jakobson haben diese Verfahrensweise am erotischen Volksrätsel, an der erotischen Poesie, am Wortspiel und an der poetischen Etymologie nachgewiesen. Metamorphose und Metapher unterscheiden sich dann überhaupt nur noch darin, daß die Metamorphose ein „in der Zeit entfalteter Parallelismus“ ist, die Metapher aber ein „zum Punkt zusammengezogener Parallelismus.“¹¹⁸

In Chlebnikovs von mir angeführtem Gedicht kann man die Entfaltung der Metaphern der Fronarbeit, des Schmerzes, der Passion, der aufsteigenden Flut deutlich verfolgen. Aus dem Arsenal der volkstümlichen Sprache (etwa „Hafer im großen Sieb“, „Karren“, „Riemen des Pferdegeschirrs“, aber auch „Schaum“, „Steine“, „Weißes Meer“, „Richtblock“, „Razins abgehauener Kopf in der Hand des Scharfrichters“) schöpft Chlebnikov die Bilder, die zu ganz verschiedenen Vorstellungen-

¹¹⁶ Op. cit., 8f.

¹¹⁷ Op. cit., 18.

¹¹⁸ Op. cit., 48.

komplexen gehören, trotzdem aber paradigmatisch als Bedeutungsträger ganz aufeinander bezogen sind. Für einen Augenblick bedient sich Chlebnikov sogar der anschaulichen Verwandlungstechnik Ovids, wenn er sagt:

Волнуются ребра, как море вздыхающее,
Белое брюхо растёт точно море . . .

(Die Rippen wellen sich wie das seufzende Meer,
der weiße Bauch wächst so groß wie das Meer.)

Flut und Überschwemmung (Sintflut) gehören dabei – soviel sei hier schon vorausgeschickt – zum stehenden Bildinventar der russischen Avantgarde. Zu verweisen wäre u. a. auf V. Majakovskijs Versdrama „Misterija-buff“ (Mysterium-buffo; 1918), das sich auf blasphemische Weise der religiösen Symbolik bedient und die „ersten Menschen“ auf der Arche nach der Sintflut durch Hölle und Paradies ins Gelobte Land fahren läßt.¹¹⁹ Gerade weil es hier wieder um eine utopische Lösung geht, ist es interessant zu sehen, wie Majakovskij die biblische Erzählung von der Rettung der „reinen“ und der „unreinen“ Tiere in der Arche auf seine Weise persifliert, indem er die beiden im Stück vertretenen Klassen, Herrschende und Proletarier, als „Sieben Paar Reine“ und „Sieben Paar Unreine“ auftreten läßt. Der Begriff „unrein“, der ironisch für die Proletarier verwendet wird, zeigt hier einmal mehr seine Ambivalenz, die ihm in der strukturellen Opposition „rein-unrein“ innewohnt, wenn es um Tiervergleiche geht.

Eine wichtige Stelle in der Erlösungsmystik, die sich mit der Pferdegestalt verbindet, nimmt das Bild „Tod des Pferdes“ (Smert' konja) ein. Ein Gedicht Chlebnikovs mit eben diesem Titel stammt aus den Jahren 1918/19¹²⁰ und faßt Bereiche zusammen, die ohne den Kontext der übrigen Gedichte fast unverständlich bleiben müßten:

И даже / В продаже / Конского мяса / / Есть „око за око“ /
И вера в пришедшего спаса.

(Und sogar / im Verkauf / von Pferdefleisch / gilt „Auge um Auge“ / und der Glaube an den herbeigekommenen Erlöser.)¹²¹

¹¹⁹ V. Majakovskij, Pss II (1956), 167–241.

¹²⁰ SS IV, 173.

¹²¹ Ebd.

Das leidende Pferd ist wieder das Zugpferd, das den Wagen ziehen muß, und dem diese Arbeit über die Kraft geht:

Где в кольцах оглобли говею, / Падая на земь бьющимся
задом, / Кониной, / Я – белый конь городов / С светлым руса-
лочьим взглядом, / Невидящим глазом / Синий, / В черной
оглобле и сбруе, / Как снежные струи, / Я бьюсь. / Так упаду /
Убитым обетом.

(Wo ich in den Ringen der Wagendeichsel faste, / mit ausschla-
gendem Hinterteil zu Boden stürzend, / als Pferdefleisch, / ich –
das weiße Pferd der Städte / mit dem hellen Blick der Wasser-
nympe (Rusalka) / mit blindem Auge / blau / in schwarzer
Deichsel und Beschirung, / wie Ströme von Schnee / schlage ich
aus. / So falle ich / als getötete Verheißung.)¹²²

Aus den Parallelen zu dem früher behandelten Gedicht wird schon deutlich, daß es sich dabei um die Konzeption eines größeren Werkes handelt, das weitere Zusammenhänge mit dem Problem der Metamorphose herstellt. Dieses Werk ist in Bruchstücken mit dem Haupttitel „Sestry-molnii“ (Schwestern-Blitze) veröffentlicht, und aus einem handschriftlichen Konzept Chlebnikovs, das im Frühjahr 1919 in die Hände von R. Jakobson gelangte, wissen wir, daß sich das Werk in vier Hauptteile gliedern sollte: 1. Unterhaltung der Blitze; 2. Tod des Pferdes; 3. Kreuzigung; 4. Seelenwanderung.¹²³ Chlebnikovs Arbeitsweise entsprechend gibt es eine größere Zahl von verschiedenartigen Entwürfen zu diesem Komplex, und diesem müssen neben „Smert' konja“ auch der Text, der sich mit den tödlichen Schießereien und Straßenschlachten („Veruju“ peli puški i ploščadi . . .)¹²⁴ auseinandersetzt und der oben schon herangezogene Text „Ču! zašumeli vdrug oblaka šumom i svistom . . .“ zugerechnet werden. In ihm werden ganz am Anfang die „Seelen der Verstorbenen“

¹²² Ebd. Besonders zu beachten ist hier das kunstvolle Lautgewebe, aus dem sich *g* und *б*, *z* und *с* stark herauszuheben scheinen. Auch die Paronomasie ist wieder stark vertreten (ubitym obetom), so auch in den zwei Kurzversen am Anfang: Grubeem / i ticho grobeem. (Wir verrohen / und still machen wir uns mit den Särgen gemein).

¹²³ Vgl. den Kommentar von N. Stepanov, SS II (3), 38of.

¹²⁴ SS II (3), 171–173.

erwähnt („Letela včerašnjaja žizn' / Proč' ot zemli“ – Das gestrige Leben flog / fort von der Erde), und die Seelenwanderung ist neben der Metamorphose das zentrale Thema, das sich aus den endzeitlichen Stimmungen des Dichters entwickelt.¹²⁵

Die Schwestern, die „Blitze“ genannt sind („Sestry-molnii“), sind Wesen, die einer fortwährenden Verwandlung unterworfen sind und die nur als kosmische Seelen existieren. Ihre Verwandlung ist oft von sprachlichen Einfällen des Dichters abhängig, z. B. vom Reim und von der Paronomasie, die Chlebnikov besonders in der Form der sog. „inneren Flexion“ pflegte, bei der nur die Wurzelvokale bzw. die Vokale weiterer Ableitungssuffixe variiert werden:

36. Я буду нищим. / 37. Я голенищем. / 38. Мы все равны, / Мы сестры-молнии. / Женой писателя, / Глаза спасителя. / Мы едины, мы равны / Дети правды и волны.

(36. Ich werde Bettler sein. / 37. Ich Stiefelschaft. / 38. Wir sind alle gleich, / wir sind die Schwestern-Blitze. / Als Frau des Schriftstellers, / Augen des Erlösers. / Wir sind vereint, wir sind gleich / Kinder der Wahrheit und der Welle.)¹²⁶

„Sestry-molnii“ ist ein Gedicht, das wegen seiner ständigen „Verwandlungen“ auch grotesk-komische Elemente enthält und das relativ stark auf der lautlichen Struktur fußt. Daß es bei den metamorphen Erscheinungen um ein in der Tiefe der dichterischen Anschauungen Chlebnikovs wurzelndes Prinzip geht, zeigt aber deutlich der Schluß von „Sestry-molnii“, des Gedichtes, das dem Teil mit dem Untertitel „Unterhaltung der Blitze“ entspricht:

Мы равенство миров, единый знаменатель.

Мы ведь единство людей и вещей.

Мы учим узнавать знакомые лица в корзинке овощей,
Бога лицо.

¹²⁵ Vom Flug der Seelen der Verstorbenen („Èto leteli duši usopšč“) und ihrer Verwandlung in „Scharen von Lerchen“ („Staeju zavoronkov / vyše i vyše / letela včerašnjaja žizn' / proč' ot zemli“) spricht Chlebnikov am Anfang des genannten Fragmentes (II (3), 174).

¹²⁶ SS II (3), 167.

(Wir sind die Gleichheit der Welten, der einheitliche Nenner. / Wir sind nämlich die Einheit der Menschen und der Gegenstände. / Wir lehren, bekannte Gesichter im Gemüsekorb zu erkennen, / Gottes Antlitz.)¹²⁷

Zu dem Thema „Smert' konja“ (Tod des Pferdes) gehört auch Majakovskijs bekanntes Gedicht aus dem Jahr 1918 mit dem Titel „Gute Behandlung für Pferde“ (Chorošee otnošenie k lošadjam). Auch in diesem Fall wird ein Pferd, das auf der Straße zusammenbricht, von den Umstehenden begafft. Der Dichter fühlt sich ergriffen von einem „gemeinsamen tierischen Schmerz“, und er spricht selbst laut zu dem Pferd:

„Лошадь, не надо. / Лошадь, слушайте – /
чего вы думаете, что вы их плоше? / Деточка, /
все мы немножко лошади, / каждый из нас по-своему лошадь“.

(Pferd, so darf man nicht. / Pferd, hören Sie einmal zu – / Wieso denken Sie, daß Sie schlechter sind als die? / Mein gutes Kind, / alle sind wir ein wenig Pferde, / jeder von uns ist auf seine Weise ein Pferd.)¹²⁸

Im Unterschied zu Chlebnikovs „Smert' konja“ ist die Verwandlung hier nicht vollzogen, die Identifikation ist aber für den Dichter, der sich anders verhält als die Umstehenden, möglich. An sich wäre die Verwandlung in ein Pferd Erniedrigung, aber in der freiwilligen Gemeinschaft mit dem leidenden Tier zeigt sich die ganze Ambivalenz der Situation.

Der Appell an das soziale Gewissen der Menschen, der Traum von einer besseren Gesellschaft spricht sich bemerkenswerterweise in einem ganz ähnlich strukturierten Gedicht von Bertolt Brecht aus dem Jahr 1919 aus, das von der übernationalen Bedeutung dieser konkreten Metamorphose beredtes Zeugnis ablegt. Das Gedicht hebt mit folgender Strophe an:

Ich zog meine Fuhre trotz meiner Schwäche
Ich kam bis zur Frankfurter Allee.
Dort denke ich noch: O je!

¹²⁷ SS II (3), 170.

¹²⁸ V. Majakovskij, Pss II (1956), S. 11.

Diese Schwäche! Wenn ich mich gehenlasse
Kann's mir passieren, daß ich zusammenbreche.
Zehn Minuten später lagen nur noch meine Knochen auf der
Straße.¹²⁹

Die hungrigen Menschen eilen schnell herbei, um aus dem noch mit dem Tod ringenden Pferd das Fleisch zu reißen. Einst voller Mitleid und Liebe zum Tier sind die Menschen jetzt nur noch an der Verwertung des Kadavers interessiert, aus Freunden sind Feinde geworden. Die moralische Lehre aus dieser „Fabel“ folgt dann als vierte und letzte Strophe:

Da fragte ich mich: Was für eine Kälte
Muß über die Leute gekommen sein!
Wer schlägt da so auf sie ein
Daß sie jetzt so durch und durch erkaltet!
So helft ihnen doch! Und tut es in Bälde!
Sonst passiert euch etwas, was ihr nicht für möglich haltet!

Seinen tieferen Sinn bezieht dieses Gedicht aus dem auf den ersten Blick rätselhaften Titel: „O Falladah, die du hangest!“ Hier wird auf das deutsche Märchen „Die Gänsemagd“ angespielt,¹³⁰ wo das kluge Pferd von der falschen Braut dem Schinder überantwortet wird, um es mundtot zu machen. Die echte Königstochter aber, die Gänsemagd, macht mit dem Schinder ab, daß der abgeschlagene Kopf des Pferdes an das Stadttor genagelt wird, durch das die Gänsemagd jeden Morgen zieht. Hier hält sie mit dem Kopf Zwiesprache und ruft ihn: „O du Falada, da du hangest“, und der Kopf antwortet ihr: „O du Jungfer Königin, da du gangest, wenn das deine Mutter wüßte, ihr Herz tät ihr zerspringen.“

Einmal mehr wird damit die mantische Fähigkeit des Pferdekopfes unterstrichen, und dieser Ausgangspunkt ist ja auch für Chlebnikovs Pferdekult entscheidend.¹³¹

¹²⁹ Bertolt Brecht, Gesammelte Werke, Bd. 8, Gedichte 1, Frankfurt/M. 1967, 61f.

¹³⁰ Vgl. Kinder- und Hausmärchen. Gesammelt durch die Brüder Grimm. Große Ausgabe. Göttingen 51843, II, 18ff. (Nr. 89).

¹³¹ Über die symbolische Bedeutung des Pferdes handelt sehr ausführlich auch C. G. Jung in seinem Buch „Symbole der Wandlung“ (vgl. Anm. 64), wo

Am kompliziertesten ist auf jeden Fall die Metamorphose, die sich in Chlebnikovs verwickelter Verserzählung „Ladomir“ (1920)¹³² abzeichnet. Dieser Text, der mit Chlebnikovs utopischer Zukunftsvision einer neuen, freien Gesellschaft endet, in der technische Zivilisation und Menschlichkeit miteinander versöhnt sind, gehört zu jenen Schlüsselwerken, in denen Stil und Bildvisionen einer künstlerischen Bewegung, hier der russischen Avantgarde, miteinander verschmelzen. Nicht zufällig hat man gerade in „Ladomir“ Ähnlichkeiten mit dem „hyperbolischen“, „lauten“ und „rhetorischen“ Stil Majakovskijs konstatiert,¹³³ zugleich aber auch mit dem odischen Prunk des 18. Jahrhunderts.

„Ladomir“ ist in einer gewissen Hinsicht die Enzyklopädie der historischen, philosophischen und linguistischen Theorien Chlebnikovs, in seiner Bedeutung vergleichbar der späteren „Supergeschichte“ (sverchpovešt') mit dem Titel „Zangezi“ (s. u.). Eine durchgehende Interpretation der Verserzählung „Ladomir“ und eine Diskussion der Bezüge zu anderen Werken Chlebnikovs würde sehr viel Platz beanspruchen, und es soll hier nur jener Teil diskutiert werden, der an die vorher besprochenen Pferdeverwandlungen anknüpft.¹³⁴

Beispiel der Veränderung, die im Zuge der Revolution für die Menschheit erreicht wird, ist in „Ladomir“ die Stadt, deren „verkäufliche und nach Gewinn“ trachtende Paläste (Dvorec prodaži i naživy) vom Volk gestürmt werden.¹³⁵ Gott ist aus der Leitung der Stadt entlassen, und das Arbeitspferd steht still:

Он, город, что оглоблю бога / Сейчас сломал о поворот, /
Спокойно стал, едва тревога / Его волнует конский рот.

er z. B. schreibt: „Pferde sind hellsehend und hellhörend, sie sind Wegweiser, wo der Verirrte sich nicht zu helfen weiß, sie sind von mantischer Fähigkeit; ...“ (474).

¹³² SS I (1), 183–201. Ausführlich diskutiert bei Vladimir Markov, *The Longer Poems* ... (vgl. Anm. 16), 146–153.

¹³³ Vladimir Markov, *The Longer Poems* ... (vgl. Anm. 16), 148.

¹³⁴ Bei V. Markov (op. cit., 150 ff.) ist dieses Thema nur sehr kurz angeschnitten.

¹³⁵ SS I (1), 192.

(Sie, die Stadt, die die Deichsel Gottes / soeben bei der Wendung abgebrochen hat, / ist ruhig stehengeblieben, kaum läßt der Tumult / ihr Pferdemaul erzittern.)¹³⁶

In der Apostrophe („du“ – ty) der auf dieses Bild der Ruhe folgenden Verse kann nur das Volk gemeint sein, das sich die Freiheit erkämpft hat¹³⁷ und das mit dem Schmiedehammer die „göttlichen Konturen“ (božeskij čertež) neu schmiedet. So kommt es zu der Vorstellung, daß die göttliche Allmacht „mit Hufeisen beschlagen“ wird und sich in ein Pferd verwandelt, das dem Reiter in die Zukunft gehört:

Ты божество сковал в подковы, / Чтобы верней служил тебе, /
И бросил меткие оковы / На вороной хребет небес.

(Du hast das göttliche Wesen mit Hufeisen beschlagen, / damit es dir treuer dienen kann, / und du hast sichere Fesseln / über das rappenschwarze Rückgrat des Himmels geworfen.)¹³⁸

Hier geht also eine neue Metamorphose vor sich, in der sich der Himmel und Gott in ein Reitpferd verwandeln. Die Stadt war nur das dienstbare Arbeitspferd, das den Karren zu ziehen hatte, und nirgends wird so klar wie hier, daß das Zeichen „Pferd und Wagen“ zu einem anderen semantischen Bereich gehört als das Zeichen „Pferd und Reiter“. Mit den zwei metamorphen Erscheinungen spielt Chlebnikov in den folgenden Versen, die wie auf ein Vexierbild gemünzt sind:

Кто всадник и кто конь? / Он город или бог? /
Но хочет скачки и погонь / Набатный топот его ног.

(Wer ist der Reiter und wer das Pferd? / Ist es Stadt oder Gott? / Aber das Sturm läutende Getrappel seiner Beine / Will Hinderisrennen und Verfolgungsjagden.)¹³⁹

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ V. Markov (op. cit., 148) hat darauf hingewiesen, daß die vielen rhetorischen „Apostrophen“ oft keinen eindeutigen Adressaten haben.

¹³⁸ SS I (1), 192.

¹³⁹ Die Frage nach Pferd und Reiter berührt die Frage nach den Machtverhältnissen (vgl. Anm. 35). Das Pferd ist aber auch wie in den altindischen Vorstellungen das Reservoir der Energie überhaupt. In der schon einmal angezogenen Bṛhādaranyaka-Upanishad 1, 1 (vgl. Anm. 113) heißt es über das

Nach allem, was wir schon über das Bild des Reiters bei Chlebnikov wissen, kann es nicht überraschen, daß auch der Dichter, Prophet und Lehrer Zangezi als der Held der gleichnamigen dramatischen Montage¹⁴⁰ aus dem Jahr 1922, dem letzten Lebensjahr Chlebnikovs, ein besonderes Verhältnis zum Pferd hat. Die XIX. Ebene,¹⁴¹ die ursprünglich den Titel „Das Pferd“ (Kon') tragen sollte,¹⁴² beginnt damit, daß man Zangezi sein Pferd zuführt, auf das er sich schwingt. Das Pferd erscheint hier einmal im Kontext des fast reinen „Lautgedichtes“,¹⁴³ wenn Zangezi die Verse spricht:

Зангези: Иверни выверни,
 Умный игрень!
 Кучери тучери,
 Мучери почери,
 Точери тучери, вечери очери
 Чотками чуткими
 Пали зари.
 Иверни выверни,
 Умный игрень!¹⁴⁴

Opferroß: „Als Roß zog es die Götter, als Kämpfer die Gandharven, als Renner die Dämonen, als Pferd die Menschen.“ (Vgl. C. G. Jung, Symbole der Wandlung (s. Anm. 64), 725). Jung bemerkt dazu: „Indem das Pferd das Reit- und Arbeitstier des Menschen ist und letzterer die Energie sogar nach ‚Pferdekräften‘ mißt, so bedeutet das Roß einen dem Menschen zur Verfügung stehenden Energiebetrag.“ (op. cit., 725f.).

¹⁴⁰ SS II (3), 317–368. Vgl. dazu den Kommentar von N. Stepanov II (3), 386f. Zur Gattungsproblematik gibt Chlebnikov selbst in der „Einführung“ (SS II (3), 317) wichtige Hinweise. Er nennt das Werk eine „sverchpovest“ (Supererzählung) oder „zapovest“ (Transerzählung), die aus Bauelementen verschiedener Rangordnung zusammengefügt ist. Siehe auch V. Markov, The Longer Poems . . . (vgl. Anm. 16), bes. 27f. Den Versuch einer Übertragung ins Deutsche hat Peter Urban im 1. Band seiner zweibändigen Chlebnikov-Ausgabe (vgl. Anm. 14) unternommen. – Das Werk wurde in der Ausstattung durch Vladimir Tatlin 1923 in Petersburg von Laienschauspielern aufgeführt.

¹⁴¹ Ploskost' XIX, SS II (3), 354f.

¹⁴² Siehe N. Stepanovs Kommentar, SS II (3), 387.

¹⁴³ „Lautgedicht“ ist hier im Sinn von Raoul Hausmanns historischem Rückblick gemeint, der auch Chlebnikovs „Zangezi“ einschließt. Siehe Raoul Hausmann: Am Anfang war Dada, Herausgegeben von Karl Riha und Günter Kämpf, Steinbach/Gießen 1972, 35f.

¹⁴⁴ SS II (3), 354f.

Den Vers „umnyj igren’!“ muß man natürlich als Apostrophe an das Pferd verstehen, und der Sinn ist „kluges rotes Pferd“, da „igren’“ nicht von dem für Pferde gebrauchten Farbadjektiv „igrenij“ (kon’-igren’) losgelöst verstanden werden kann.¹⁴⁵ Die Anrede wird auch gleich als 9.-10. Vers wiederholt, deren Fortsetzung wie folgt lautet:

Это на око / Ночная гроза, /
 Это наука / Легла на глаза!

(Das bedeutet zum Auge / das nächtliche Gewitter, / Das bedeutet die Wissenschaft / hat sich über die Augen gelegt!)¹⁴⁶

Zangezi reitet auf dem Pferd vor die Stadt und sein langer Monolog, in dem er sich mit der ganzen Menschheit identifiziert, endet mit einer Vision, welche die „wilden Pferde“ mit dem Element der Musik, und das heißt auch mit der Poesie, in enge Verbindung bringt:

Мы, дикие звуки, / Мы, дикие кони. /
 Приручите нас: / Мы понесем вас / В другие миры, /
 Верные дикому / Всаднику / Звука. /
 Лавой беги человечество, звуков табун оседлав. /
 Конницу звука взнуздай!

(Wir, die wilden Klänge, / wir, die wilden Pferde. / Macht uns zahm: / Wir tragen euch / in andere Welten, / treu dem wilden

¹⁴⁵ Max Vasmer, Russisches etymologisches Wörterbuch, Heidelberg 1953 ff., s. v. igrenij. Das Wort ist eine Entlehnung aus dem Turkotatarischen.

¹⁴⁶ SS II (3), 355. Über die Lernwilligkeit und Klugheit der Pferde hat sich Chlebnikov in einem Brief an den Freund V. D. Ermilov nicht ohne Selbstironie geäußert: „Wenn die Menschen meine Kunst die Zukunft vorherzusehen nicht lernen mögen . . ., so werde ich darin die Pferde unterrichten. Der Pferdestaat wird vielleicht eine größere Lernfähigkeit zeigen als der Staat der Menschen. Die Pferde werden mir Dank wissen. Außer Reiten und Fahren werden sie noch einen Nebenverdienst haben: den Menschen ihr Schicksal vorauszusagen und die Regierungen zu unterstützen, die noch Ohren haben.“ (Baku, 3. 1. 1921, SS IV, 385).

Mit dem Vorhersagen der Zukunft spielt Chlebnikov auf seine durch eine Zahlenphilosophie untermauerte Lehre der „reinen Zeitgesetze“ an, wie sie etwa in den „Tafeln des Schicksals“ (Doski sud’by, 1922) niedergelegt ist (vgl. SS III, 467 ff.).

Reiter / des Klanges. / Fließe wie Lava, Menschheit, wenn du den
Zug der Wildklänge gesattelt hast. / Zäume die Reiterei des
Klanges auf!)¹⁴⁷

Da die Struktur von „Zangezi“ vor allem auf der Lautebene ausgearbeitet ist, haben diese Verse einen für das ganze Werk erhellenden Sinn. Es läßt sich an „Zangezi“ auch verdeutlichen, wie stark die Konvergenzen zwischen der russischen futuristischen Dichtung und z. B. den Visionen Kandinskys in dessen „Geniezeit“¹⁴⁸ gewesen sind. Einen zusätzlichen Aspekt liefert die Tatsache, daß eine szenische Aufführung von „Zangezi“ in der Ausstattung des russischen Konstruktivisten Vladimir Tatlin 1923 in Petersburg realisiert wurde.¹⁴⁹

Wie stark Chlebnikov sich dabei bewußt blieb, in einer alten russischen Tradition zu stehen, zeigt sein ebenfalls 1922 in den „Doski sud'by“ (Tafeln des Schicksals) veröffentlichtes Gedicht „Nu, taščisja, Sivka...“ (Vorwärts, schleppe dich weiter, Grauer...)¹⁵⁰. Das Gedicht, als dessen Entstehungsdatum der 2. II. 1922 angegeben ist,¹⁵¹ behandelt das Pferdethema mit einer gewissen Selbstironie („Ich peitsche dich / mit meiner Traumpeitsche“ – Ja stegaju tebja / pletkoj greznoju) und mit einer ironischen Verbeugung vor den Ahnen:

Дедину люблю / И хочу озорить!

(Ich liebe das ererbte Gut / und will meinen Mutwillen treiben!)¹⁵²

Unter den Vorläufern erwähnt Chlebnikov am Ende des Gedichtes Aleksej Kol'cov (1809–1842), der in zahlreichen Gedichten

¹⁴⁷ SS II (3), 360.

¹⁴⁸ In der Zeit seiner Besessenheit von der Pferdegestalt hat Kandinsky auch das Buch „Klänge“ herausgegeben und musikalische Metaphern als Bildtitel verwendet (vgl. Will Grohmann: Wassily Kandinsky, Leben und Werk, 103 ff.).

¹⁴⁹ Vgl. Anm. 140. Tatlin war fasziniert davon, wie Chlebnikov als Grundelement im Aufbau des Werkes den „Wortklang“ einsetzte. Tatlin nahm sich vor, „parallel zum Wortgebäude“ eine „Materialkonstruktion einzuführen“. (Vgl. Vladimir Tatlin, Über Zangezi. In: Velimir Chlebnikov, Werke, herausgegeben von Peter Urban, 1972, 1, 427 f. Russ. in: Žizn'iskusstva, 1923, Nr. 18).

¹⁵⁰ SS II (3), 298 f. Chlebnikov hat das Gedicht in die „Doski sud'by“ (1922) aufgenommen, vgl. SS III, 470.

¹⁵¹ Vgl. N. Stepanovs Kommentar, SS II (3), 386.

¹⁵² SS II (3), 298.

vortrefflich den Volkston nachzuahmen verstand und Lev Tolstoj, dessen „Schindergaul“ (kljača) hier genannt wird. Gemeint ist zweifellos Tolstoj's Pferdeggeschichte „Cholstomer“ (Leinwandmesser), eine Novelle, an der Tolstoj 1856 und dann wieder 1885 gearbeitet hat.¹⁵³ An die „kljača Tolstogo“ schließt sich paronomastisch die Frage an: „Kto menja *kličet* iz Mlečnogo Puti?“ (Wer ruft mir von der Milchstraße aus zu?)¹⁵⁴ Damit spielt Chlebnikov auf Vladimir Majakovskij an, von dessen „Guter Behandlung für Pferde“ oben die Rede war. Ein Postskriptum entpuppt sich dann als direkte Apostrophe an Majakovskij:

A? Вова! / В звезды стучится! / Друг! Дай пожму твое благородное копыще!

(Ja? Vova!¹⁵⁵ An die Sterne klopft er! Freund! Laß mich deinen edlen Huf drücken!)¹⁵⁶

Ein ganz anderer Typus der Metamorphose zeigt sich später in Majakovskijs 1923 entstandener Verserzählung „Pro što“ (das heißt deutsch „Darüber“ oder „Über das“): gemeint ist das nicht ausgesprochene Wort „Liebe“.¹⁵⁷ Diese Metamorphose besteht darin, daß sich der eifersüchtig liebende Dichter in ein Tier verwandelt, und zwar in einen Eisbären auf einer Eisscholle, die über die Neva durch Petersburg treibt.

„Weißer Bär“ (belyj medved') ist aber die umgangssprachliche Metapher für „Wut“, auch „Wut der Eifersucht“, und so ist die Metamorphose eine – freilich zunächst spielerische – Realisierung der Metapher.

Der „verwandelte Parallelismus“ geht hier so weit, daß wir nicht nur die Verwandlung des Dichters Majakovskij in einen Bären in allen Einzelheiten miterleben, sondern daß auch die Umwelt jeweils ihre parallele Entsprechung hat. Die kalte Eisscholle ist eigentlich das Kopfkissen des fiebernden Dichters, und

¹⁵³ „Cholstomer“ ist ein rassiger Wallach, aus dessen Perspektive ein erheblicher Teil der Geschichte erzählt wird. Das Pferd landet schließlich beim Schinder.

¹⁵⁴ SS II (3), 299.

¹⁵⁵ Vova ist die zärtliche Form für Vladimir.

¹⁵⁶ Ebd. Zum Kommentar vgl. Anm. 151.

¹⁵⁷ Vladimir Majakovskij, Pss IV (1957), 139. Das Wort „Liebe“ (ljubov'), das als Reimwort zu „lbov“ erwartet wird, ist ausgespart und bleibt tabu.

die große eiserne Brücke über die Neva, auf der der Dichter seinen Doppelgänger, d. h. sein früheres Selbst aus dem Jahr 1916 stehen sieht, ist eigentlich der Bogen seines eisernen Bettgestells. Mit seinen Anspielungen auf die arktische Natur und die arktische Kälte greift Majakovskij wie auch sonst auf die sich anbietende „lokale“ Metaphorik zurück und dramatisiert zugleich die Folgen der Verwandlung, denen wir hier nicht näher nachgehen wollen.¹⁵⁸ Das Zimmer am Lubjanskij proezd in Moskau verschwindet jedenfalls, und andere Räume werden für den Fortgang der Geschichte geöffnet.

Wenn man nun aber an das Verhältnis des Eisbären zu seiner Geliebten, der langjährigen Freundin Majakovskijs, Lilja Brik denkt, der das Werk gewidmet ist, so kann man in dem Paar die Konstellation von „La Belle et la Bête“ wiedererkennen,¹⁵⁹ d. h. das Märchen vom verzauberten Prinzen, der nur durch die Liebe aus seiner Tiergestalt und aus dem Stand seiner Häßlichkeit erlöst werden kann. Damit wären wir wieder bei Hegels „Schmerzgestaltung, in welcher das Menschliche sich nicht mehr zu halten vermag“.¹⁶⁰

Das überschwemmte Schlafzimmer bei Majakovskij, überschwemmt von den Tränen des Dichters oder von der überlaufenden Badewanne – das bleibt ironischerweise unentschieden, da der Dichter mit beiden logischen Motivierungen spielt – findet im gleichen Jahr 1923 noch eine auffällige Parallele in dem Buch eines Freundes von Majakovskij, nämlich Viktor Šklovskijs, des Schriftstellers und Literaturwissenschaftlers. Šklovskij, der damals noch als Emigrant in Berlin lebte, veröffentlichte im Inflationsjahr 1923 ein Buch, das zugleich essayistisch und belletristisch sein wollte, die fingierte Briefsammlung „Der Zoo oder Briefe nicht über die Liebe“.¹⁶¹ Ähnlich wie in Majakovskijs Verserzählung „Darüber“ ist das Wort Liebe mit einem Tabu belegt,

¹⁵⁸ Majakovskijs Verserzählung habe ich an anderer Stelle ausführlicher behandelt: J. H., Metaphern und „Verwandlungen“ in Majakovskijs „Pro što“, Die Welt der Slaven, XVIII, 1. 1973 (im Druck).

¹⁵⁹ Vgl. Zdeněk Mathauser: Umění poezie. Vladimír Majakovskij a jeho doba, Praha 1964, 202.

¹⁶⁰ Vgl. Anm. 107.

¹⁶¹ Zoo ili pis'ma ne o ljubvi. In: Viktor Šklovskij, Žili-byli, Vospominanija, memuarne zapisi, povesti o vremeni: s konca XIX v. po 1962 g., Moskva 1964, 119ff.

obwohl die Briefe einen Adressaten haben, Alja, hinter der sich, wie Šklovskij selbst enthüllt hat, Elsa Triolet verbirgt, die spätere Frau von Louis Aragon, die Schwester von Lilja Brik, Majakovskijs ewiger Freundin, der die Dichtung „Darüber“ gewidmet war.¹⁶² Ist in Šklovskijs Buch auch nur vom Berliner Zoologischen Garten die Rede, so wählte er doch als Motto Chlebnikovs Petersburger Gedicht in Prosa „Der Tiergarten“. Dieses Gedicht wurde von Šklovskij in vollem Wortlaut, d. h. über drei Seiten nachgedruckt.

Schon im Vorwort zur ersten Ausgabe findet sich ein sehr aufschlußreiches Bekenntnis Šklovskijs über den Sinn des Buches: „Weil das Grundmaterial des Buches nicht die Liebe ist, habe ich das Verbot über die Liebe zu schreiben eingeführt . . . Da fing das Buch dann an, sich von selbst zu schreiben, es forderte nur eine Verbindung des Materials, d. h. der lyrisch-verliebten Linie und der beschreibenden Linie. Dem Willen des Schicksals und des Materials ergeben habe ich diese zwei Dinge durch den Vergleich zusammengebunden: *alle* Beschreibungen erwiesen sich dann als Metaphern der Liebe [kursiv von mir, J. H.].

Das ist das übliche Verfahren bei erotischen Dingen: in ihnen wird die reale Reihe gelegnet, und die metaphorische Reihe bestätigt.“¹⁶³

Dem neunten Brief hat Šklovskij ein Argumentum vorausgeschickt, das folgendermaßen lautet: „Über eine Berliner Überschwemmung; im Grunde stellt der ganze Brief die Realisierung einer Metapher dar: in ihm versucht der Autor leicht und fröhlich zu sein, aber ich weiß sicher, daß er im nächsten Brief wieder aus der Rolle fallen wird.“¹⁶⁴

¹⁶² Auf die Tatsache, daß zwischen Šklovskijs „Zoo“ und Majakovskijs „Pro éto“ ein struktureller (paradigmatischer) Zusammenhang besteht, hat schon Zdeněk Mathauser im Nachwort zur tschechischen Übersetzung des „Zoo“ von Šklovskij hingewiesen (vgl. Viktor Šklovskij, Zoo, in: Zdeněk Mathauser, Npopulární studie, Z dějin ruské avantgardy, Praha 1969, 127.) Majakovskij hat Elsa Triolet in Berlin 1922/23 getroffen und hatte auch die Möglichkeit, Viktor Šklovskij zu sehen. (Elsa Triolet: Mařakovski, poète russe, Paris 1945, 75; Les notices de Elsa Triolet, Paris 1972, 25.) Es scheint mir sicher, daß beide Werke nicht völlig unabhängig voneinander entstanden sind.

¹⁶³ V. Šklovskij, op. cit., 121.

¹⁶⁴ V. Šklovskij, op. cit., 150.

Der Brief beginnt mit der Erinnerung daran, daß die Überschwemmung ein Petersburger literarisches Motiv ist. Es wurde ja schon von Puškin in seiner romantisierenden Verserzählung „Mednyj vsadnik“¹⁶⁵ gestaltet, und in diese Tradition hat sich auch Majakovskij mit „Pro éto“ eingeordnet. Bei Šklovskij liest sich das so: „Der warme Wind, der nach Pieter durchbricht, führt ihm über die Neva das Wasser entgegen. Ich bin froh. Und das Wasser steigt immer höher. Und Wind auf der Straße. Alik, mein Frühlingswind, unser Petersburger Wind. Das Wasser steigt. Es hat ganz Berlin überschwemmt, und der Untergrundbahnzug treibt im Tunnel wie ein fauliger Aal, mit dem Bauch nach oben. Es hat aus dem Aquarium alle Fische und Krokodile herausgeschwemmt. Die Krokodile schwimmen ohne aufzuwachen, sie winseln nur, daßes kalt ist, und das Wasser steigt die Treppen hoch.“¹⁶⁶

Schließlich werden Aljas Schuhe vom Wasser erfaßt, und die Fortsetzung ist ein szenischer Dialog zwischen den Schuhen und dem Wasser. Das Wasser sagt: „Elf Fuß, allergnädigste Schuhe! Ganz Berlin schwimmt mit dem Bauch nach oben, nur noch Tausendmarkscheine sieht man auf den Wellen schwimmen. Wir sind die Realisierungen der Metapher. Sie können Alja sagen, daß sie wieder auf einer Insel ist, ihr Haus ist vom Opojaz umringt.“¹⁶⁷ *Opojaz*, das ist die Ironie dieser Mitteilung, ist die Abkürzung für die Petersburger Vereinigung der russischen Formalisten (*Obščestvo izučenija teorii poëtičeskogo jazyka*). Ihr gehörten außer Šklovskij besonders noch Boris Ėjchenbaum und Osip Brik an, der Freund Majakovskijs und Schwager Elsa Triolets. Der letzte Satz des Briefes nimmt aber auch Bezug auf ein Lieblingsmotiv der Avantgarde, nämlich die Sintflut: „So registrierte Gott den Regenbogen zu Ehren der ‚Sinflut‘.“¹⁶⁸

Die erotische Metapher vom Frühlingswind der Liebe führt so zur Metamorphose Berlins („schwimmt mit dem Bauch nach oben“) und zur Überschwemmung des Zimmers der Geliebten.

Bei Majakovskij geht es nun aber noch um etwas anderes, um die utopische universale Liebe zu den Menschen, und die Erzäh-

¹⁶⁵ Vgl. Anm. 34, Anm. 96.

¹⁶⁶ V. Šklovskij, op. cit., 150.

¹⁶⁷ V. Šklovskij, op. cit., 151.

¹⁶⁸ Ebd.

lung endet ja mit dem Scheitern des Helden, der von seinen Widersachern, den Feinden der universalen Liebe, getötet wird.¹⁶⁹ Erst im utopischen Epilog der Verserzählung, die eine Wiederauferweckung des Dichters – und auch das erst im 30. Jahrhundert – ins Auge faßt, kehrt Majakovskij in den „Glaube“, „Hoffnung“, „Liebe“ (das Wort darf jetzt ausgesprochen werden) betitelten Segmenten aus der metaphorischen Reihe in die reale Reihe zurück und nennt auch seinen Namen: „Majakovskij“.¹⁷⁰ Ironisch bietet der Dichter der Zukunft verschiedene Dienste an, wenn man ihn nur noch einmal leben lassen würde. Als Türsteher oder als Spaßmacher will er sich verdingen:

Был я весел – / толк веселым есть ли, /
если горе наше непролазно?

(Lustig war ich doch – / gelten die Lustigen noch etwas, / wenn unsere Not unübersteigbar ist?)¹⁷¹

Aber auch der Tierpark wird interessanterweise als Reservat betrachtet, als letztes Reservat der Liebe:

Я любил . . . / Не стоит в старом рыться. /
Больно? / Пусть . . . / Живешь и болью дорожась. /
Я зверье еще люблю – / у вас / зверинцы /
есть? / Пустите к зверю в сторожа. /
Я люблю зверье.

(Ich habe geliebt . . . / Es hat keinen Wert im Alten zu wühlen. Es tut weh? / Soll es . . . / Man lebt auch, wenn man sich in Schmerzen teuer macht. / Außerdem liebe ich die Tiere – / habt ihr / Tiergärten? / Laßt mich als Wärter zu den Tieren. / Ich liebe die Tierwelt.)¹⁷²

In dem Segment „Liebe“ stellt sich der Dichter schließlich vor, daß er in einer Allee des Tiergartens am ehesten der Geliebten, nämlich Lilja Brik, begegnen könnte:

¹⁶⁹ Der Dichter wird auf dem Glockenturm des Kreml, dem „Ivan Velikij“, von seinen Widersachern in blutige Fetzen geschossen, die wie die „rote Fahne“ im Wind flattern (V. Majakovskij, op. cit., 177).

¹⁷⁰ V. Majakovskij, op. cit., 182. („Majakovskij vot . . .“).

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² V. Majakovskij, op. cit., 183.

и она – / она зверей любила – / тоже ступит в сад, /
улыбаясь, / вот такая, / как на карточке в столе.

(Sie auch – / sie hatte Tiere lieb – / sie tritt auch in den Garten,
lächelnd, / ganz so, / wie auf der Photographie im Schreibtisch.)¹⁷³

Diese Photographie (Lilja im Zoo) ist erhalten geblieben, und sie wurde zusammen mit den Briefen Majakovskijs an Lilja im 65. Band des „Literaturnoe Nasledstvo“ (1958) veröffentlicht.¹⁷⁴

Wir sind ausgegangen von kulturgeschichtlichen Betrachtungen über die Bedeutung Zoologischer Gärten. Die Diskussion über die sprachliche Struktur der Metamorphose hat uns zum Motiv des Tierparks zurückgeführt, und es scheint nun am Ende so, daß die Verbindung zwischen der Sehnsucht nach Liebe und Erlösung und der Achtung des Tieres in der Avantgardedichtung mehr ist als alles, was uns noch so eifrig gesammelte biographische Fakten erklären könnten.

Die systematische Verbindung dieser Komplexe ist wohl am tiefsinnigsten in einem Brief Chlebnikovs aus dem Jahr 1909 artikuliert, einem Brief an den bedeutenden symbolistischen Dichter Vjačeslav Ivanov, dem Chlebnikov hier die erste Fassung seines Prosagedichtes „Tiergarten“ mitteilte. Die Verbindung zwischen Mensch und Tier ist hier auf die Ebene der Dichtungstheorie projiziert, und die Schlußverse des „Tiergarten“ lauten:

Где я ищу размер, где звери и люди были бы стопы.
Где звери блестят за решеткой, как за языком – мысль.
О, сад! Сад!

(Wo ich nach einem Maße suche, in dem Tiere und Menschen die
Versfüße wären.

Wo die Tiere hinter dem Gitter leuchten, wie hinter der Sprache
der Gedanke.

O Garten! Garten!)

¹⁷⁵

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Literaturnoe nasledstvo 65, Moskva 1958, 259.

¹⁷⁵ SS IV, 357. Die beiden Sätze fehlen in den veröffentlichten Versionen des „Zverinec“. Sie finden sich nur in dem Brief an Vjačeslav Ivanov vom 10. Juni 1909 aus Petersburg.