

Aage A. Hansen-Löve

ZUR PERIODISIERUNG DER RUSSISCHEN MODERNE. DIE «DRITTE AVANTGARDE»

1. Mögliche Periodisierungsmodelle der russischen Moderne

1.1. Symbolistische Korrelation von Kunst- und Epochentext

Что же произошло с нами в период
«антитезы»? (Blok, "O sovremennom
sostojanii russkogo simvolizma", 1910,
V, 433)

Der russische Fröh symbolismus¹ weist eine auffällige syntagmatische Orientierung auf, d.h. er lebt aus der Vorstellung einer gleichsam graphisch-linearen Gegliedertheit syntagmatischer Prozesse sowohl auf der Ebene des Kunsttextes (hier v.a. der Poesie) als auch in der Sphäre der innovatorischen, ja modischen Konzeptualisierung des eigenen Lebens² im Rahmen des Kampfes auf dem Kunstmarkt um Dominanz: Der Kampf ums "Überleben" der Richtungen und Schulen wurde in der frühen Moderne – wenn auch leicht ironisch – darwinistisch gedacht, während es im mythopoetischen Symbolismus (der Zweiten Symbolistengeneration nach 1900) eher ums "Über-Leben" und die "Über-Realität" ("nadreal'nost'", die "realiora") ging. Übersteigert wird diese Haltung bei Valerij Brjusov³, der mit seinem usurpatorischen, ja geradezu neronischen Führerhabitus anfang der 90er Jahre als Präzeptor einer aus dem Boden zu stam-pfenden russischen Moderne auftrat. Vor dem späteren hochsymbolistischen Schöpfungsmythos der "creatio ex nihilo" stand also der ironisch-zynische Akt der "Kreierung" einer neuen Kunstrichtung auf einer selbstgeschaffenen "tabula rasa". In diesem Sinne gleicht die "Avantgardephase" des Symbolismus der 90er Jahre durchaus der Initialphase der "historischen" Avantgarde des Postsymbolismus.

Das frühsymbolistische Interesse an Syntax und Syntagmatik der Kunsttexte korrespondiert mit einer entsprechenden Fixierung auf Epochen- und Evolutionsbrüche sowohl im Künstler- als auch im Kunstleben. Für den Symbolisten bzw. den Künstler der Moderne überhaupt war die permanente Selbstbeobachtung der

immanenten Periodisierung seines eigenen "Lebens-Werkes" im Rahmen der Konzeption der "Lebenskunst" ("žiznetvorčestvo") unabdingbare Pflicht, ja narzißtische Lust: Beständig mußte der jeweilige Evolutionspunkt der eigenen Arbeit reflektiert werden; der Wert eines Verfahrens oder eines Motivs ermaß sich an seiner syntagmatischen Position in der immer aufs neue uminterpretierten Abfolge von Aktualitäten und Systembedingtheiten ("uslovnosti")⁴, da nur auf diese Weise der "Effekt" des Verfahrens (bzw. des Auftretens in der Lebensinszenierung) kalkulierbar erschien. Dies schärfte das syntagmatische Epochen- und Periodenbewußtsein aufs äußerste. Gerade die Tendenz zur *Autoperiodisierung*⁵ des eigenen Lebens- und Kunstschaffens, dessen Meta-Geschichte permanent erzählt werden mußte, manifestiert sich in der *Zyklisierung* der Texte⁶ (mit entsprechender Datierung) zu narrativen Sequenzen, die dem Einzeltext eine feste Position in einem (freilich künstlich-fiktiven) Lebens-Sujet verleihen sollte. Auch die beständige Umgruppierung der Personen-Konstellationen im Symbolismus, die immer neu gemischte *Konfiguration* von Beziehungsdreiecken verweist auf eine solche Projektion der Sujet- und Figuren-Strukturen eines Lebensromans auf den Gesamtroman der Kunst- und Kulturentwicklung.⁷ Anders als die Postmodernen (allen voran J.-F. Lyotard) setzten die "Lebenskünstler" der frühen Moderne auf den (letzten) Großen Epochentext, auf eben jene globalen Meta- und Mega-Erzählungen, eben weil deren Totalität die Epochenschwellen ins Unermeßliche und Apokalyptisch-Panische steigerte.

Besonders kraß wird die Einstellung auf syntagmatische Grenzen – unter Vermeidung einer jeden erfüllten Teleologie und Heilsgeschichte – in der früh-symbolistischen leeren Apokalyptik:⁸ Der apokalyptische Null- und Finalpunkt verliert im frühsymbolistischen Antiteleologismus bzw. Antiadventismus⁹ seine Absolutheit und wird syntagmatisch verschiebbar als Nullpunkt einer jeden Entwicklung, die aus der beständigen Verlagerung ("sdvig") der Perioden- bzw. Epochen-*Grenze* lebt. Das Nie-Erreichen eines Finale (sei es jenes der Zeitenwende oder des Liebeslebens) garantiert die "End-Losigkeit" ("beskonečnost") der Evolution, die in einem leeren Kreislauf unentwegter und wesenloser Innovatorik gefangen bleibt. In diesem Sinne ist die mythische Gestalt des Ahasver die Leit- und Leidfigur der frühen Moderne: Seine "Unsterblichkeit" und "Endlosigkeit" gilt hier nicht als Unterpfand des Ewigen Lebens, sondern als Fluch des Nicht-Sterben-Könnens. Während die postsymbolistische Avantgarde eine absichtsvolle Sinnlöschung der herrschenden Hermeneutik mithilfe archaisch-utopischer Bedeutungs-Rekreation und Neologistik anstrebte (um damit eine ewige Gegenwart zu etablieren), waren die Symbolisten auf eine rückwirkende (historiosophische) und zugleich vorweisende (apokalyptische) Sinngebung eingeschworen, ja konnten eine solche überhaupt nur retro- oder prospektiv gelten lassen: also immer repräsentativ, allegorisch, aufschiebend und somit gegenwartslos.

Für den mythopoetischen Symbolismus (= S II) nach 1900 war die Einstellung auf ein Ende durch eine religiös oder mythisch-metaphysische Interpretation von Schwellen, Wander- und Wendepunkten, metamorphotischen Orten und Zeiten geprägt:¹⁰ Der symbolistische Religionskünstler und Visionär befindet sich gleichsam immer a u f der Schwelle des Umbruchs und der Verwandlung, er ist verkörperte Intentionalität, dessen Lebensdrama¹¹ als ein metamorphotisches Durchschreiten von Perioden und Phasen im Rahmen der "rites de passage" als heroische Kult(ur)-Tat ("podvig") inszeniert wird. Der archetypischen Dreiteilung des Lebens(-Weges) in Jugend, Erwachsensein und Alter entspricht einerseits ein "ordo naturalis" (eine Art Lebens-Ökologie und ihre biosphärische Periodisierung), andererseits findet sie sich – als antidialektischer (und antihegelianischer) Entwurf in der Drei-Stadien-Lehre Søren Kierkegaards, der das ästhetische vom ethischen und dieses vom religiösen Existenz-Stadium unterscheidet.¹²

Es gibt also auch im mythopoetischen Symbolismus eine Fixierung auf A u t o (r) p e r i o d i s i e r u n g, hier freich nicht als artifizielle Innovatorik, sondern als Erneuerung, als "Meta-Noia" der Künstler-Existenz im mythischen oder religiösen Sinne.¹³ Die Wandlung wird mythopoetisch realisiert als Metamorphose und Initiation, religionssymbolisch als visionärer bzw. existentieller Umbruch, der auch die Selbstperiodisierung der Kunstrevolution prägt: Man denke etwa an die Mythisierung der Perioden des Symbolismus in der Darstellung bei Blok anfang der 10er Jahre (z.B. "O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma", 1910), zu einem Zeitpunkt freilich, da die retrospektive Sinngebung des Symbolmenschen mit der prospektiven des Apokalyptikers deckungsgleich geworden war.¹⁴ Die existentiellen und religiösen Lebensphasen werden den Epochen der Kunstentwicklung a n a l o g gesetzt. Auch hier bilden die einzelnen Kunsttexte einen Zyklus, der den Lebensroman des Symbolisten vornehmlich als eine Folge von Verwandlungen aus einer Symbolordnung in eine andere vorführt. Dies läßt sich etwa an der Wandlung der jeweils dominierenden Symbolfarben und ihrer Konfiguration deutlich ablesen.

Im späten grotesk-karnevalesken Symbolismus (S III - ab etwa 1906/7 bis in die 20er Jahre) tritt zunehmend an die Stelle der mythopoetischen Selbstperiodisierung eine meta-poetische: Die retrospektive Überschau läßt die bisherige Entwicklung des Symbolismus in klar von einander abgrenzbare Perioden zerfallen, deren innere Teleologie permanent uminterpretiert werden muß. In immer neuen Werkausgaben (hier v.a. bei Blok und Belyj) werden frühere Texte in jeweils anderen Kontexten neu zyklisiert, umstilisiert und eine Art Autokanonisierung und dynamische Intextualität geschaffen, ein "work in progress", das die jeweils vorhergehenden Entwicklungsphasen und den momentanen Standpunkt des Symbolisten in der Kunst- und Lebensmetamorphotik immer neu reflektierbar macht. Der originale Kunsttext (die Erstfassung)

verliert somit seine primäre Verbindlichkeit und wird durch immer neue Umdeutungen (die jeweilige Letztfassung) in einer permanenten Übersetzung zu immer neuen Diskursen um- und fortgeschrieben. Dem entspricht – in hypertrophen Tagebuch- und Brief-Diskursen etwa – das unentwegte Übersetzen der eigenen Kunstbiographie in immer neue Fassungen, deren jeweils letzte die wesentlichste, weil apokalypsenächste zu sein hatte. Hinzu kommt für den S III die Tatsache, daß die außer- bzw. antimodernistischen Entwicklungen (etwa der Neorealismus) oder die innermodernistischen Avantgarden seit den 1910er Jahren als zusätzliche Wertungs- und Deutungsfolien die *A u t o p e r i o d i s i e r u n g* modifizierten.

Während für den frühen Symbolismus die syntagmatische Position in der Text- und Kunstrevolution den Positionswert eines Textteils oder Werkes bestimmt, im S II die paradigmatische Stellung in der mikro- und makrokosmischen Hierarchie der zu durchwandernden konzentrischen *S p h ä r e n*, entwickelt sich im S III die pragmatische Koordinierung des jeweiligen Schaffens- und Lebensmoments vor einem sehr differenzierten Wahrnehmungshintergrund des symbolistischen, avantgardistischen und trivialen Literaturbetriebs ("literaturnyj byt").¹⁵ Daher die Vorliebe des S III für retrospektive Projektionen – etwa in Belyjs Erinnerungsschriften (beginnend mit *Pervoe svidanie*) oder in Bloks Selbstmythisierungen seines Lebens-Weges.

1.2. "Evolutionäre Syntax" des Formalismus

Функция каждого произведения - его соотношения с другими (так же как функция всей литературы) - в ее соотносительности с другими рядами культуры. Она [функция] дифференциальный знак, знак дифференции то же, что знак эволюции. (Ju. Tynjanov, *Russkaja proza*, 13)

Wenn auch nicht explizit und im Zentrum der Theoriebildung stehend finden sich im russischen Formalismus doch Hinweise darauf, daß – anders als im analogiesüchtigen Symbolismus – zwischen den Strukturen der Texte bzw. Artefakte und jenen der Kunstevolution so etwas wie *H o m o l o g i e* herrscht. Es geht also nicht wie im Symbolismus um eine thematische bzw. motivatorische, ja genetische Übereinstimmung zwischen Entwicklungstendenzen- und Brüchen im Kunsttext, die jene des Lebens- und Welttextes ebenso reflektieren wie realisieren bzw. bewirken: Im Formalismus allgemein (und in seiner Projektion auf den Futurismus)¹⁶ dominierte die Vorstellung einer strukturellen und funktionalen Homologie zwischen dem Modell der Textgenerierung bzw. den dort herrschenden Gliederungsregeln und jenen der Perioden- und Epochenbildung.¹⁷

Dabei wurde ursprünglich (v.a. im frühen Formalismus-Futurismus [= F I] und teilweise noch in seiner funktionalistischen Phase [= F II]) die komplexere und umfassendere Segmentierung der Perioden und Epochen als Produkt von *Textgenerierungsregeln* angesehen, wogegen im Rahmen der Evolutionstheorie des F III (besonders aber der Theorie des "literaturnyj byt") eine Art "Rückkoppelung" der Epochensysteme zu jenen der Textverfahren ins Auge gefaßt wurde: Vermittelt war diese Korrelation über das Gattungssystem und jenes des "literarischen Marktes" ("literaturnyj rynok"), zuletzt dann noch über die Instanzen der "literarischen Persönlichkeit" ("literaturnaja ličnost"). In diesem Sinne kann tatsächlich von einer Korrespondenz zwischen Artefaktvorstellungen und Evolutionstypen der jeweiligen Phasen formalistischer Theoriebildung gesprochen werden; dabei lassen sich die folgenden drei unterschiedliche Modelle der Text-Perioden-Korrelationsunterscheiden:

Im paradigmatischen *Reduktionsmodell* des Formalismus (F I) dominiert die einseitige Determinationsrichtung vom Artefakt auf ein eher mechanistisches Verfremdungs- und Innovationsmodell der Evolution:

1. Das radikalste Konzept projiziert die Regeln des *Montagetexts* bzw. der Textmontage auf eine montagehaften Konfliktfolge von konträren Perioden bzw. Gruppen oder literarischen "Linien" (Differenz von "jüngerer" und "älterer Linien" bzw. "Reihen"); Die einzelnen parataktisch bzw. metonymisch, d.h. nicht hierarchisiert einander angereihten Textsegmente – gleiches gilt hier für Wortkunst, kubofuturistische Bildkunst wie für die frühe formalistisch-avantgardistische Filmpoetik: etwa Ejzenštejns "montaž attrakcionov"¹⁸ – provozieren eine entsprechende Montage von Epochen-Segmenten, die primär nach dem Prinzip der Innovation/Affirmation, Automatisierung und Entautomatisierung miteinander wie Modeströmungen¹⁹ auf einander folgen bzw. miteinander im Kampf liegen. Die Vorstellung eines Kampfs der Gattungen untereinander ("bor'ba žanrov") reduziert sich hier auf eben jenen Widerstreit der Motive innerhalb des Montage-textes, für den nicht sosehr die semantisch festlegbare Ikonographik der Einzelmotive von Bedeutung ist, als vielmehr die semantische Entladung ihrer Nachbarschaftsbeziehungen bzw. Konflikte. Überhaupt dominiert in diesem radikal-avantgardistischen Konzept das agonische Prinzip – also der Kampf, wogegen im F III eher die Idee der Konkurrenz ("literaturnyj rynok") bzw. des Wettbewerbs vorherrscht. Beiden gemeinsam ist die Ablehnung einer normativen Planwirtschaft samt affirmativer Ästhetik, die sich selbst als End- und Zielpunkt einer Universalgeschichte sieht. Während die Formalisten die Perioden-Brüche (werk- wie epochenimmanent) als Koordinaten ihrer Rekonstruktionsanalysen ansahen, operierte der historische Materialismus mit einer stringenten Teleologie, ja einem Entwicklungsdeterminismus, aus dessen Sicht alle Epochengrenzen dialektisch als Markierungen in Richtung "Endziel" erscheinen mußten.

Ein wenig beachtetes 2. Modell des Frühformalismus repräsentiert der für die Wortkunst und Bildkunst charakteristische Text-Generierungstyp der "Е n т ф а л - т у н и г" ("razvertyvanie") von (narrativen) Texten bzw. Genres aus semantischen bzw. ikonographischen Figuren (Parömien)²⁰; Dabei sollte die Differenz zwischen der narrativen Dynamik (des Sujets, der Sujetlogik, der Oberflächensyntax des Erzählwerkes und ihrer pragmatischen Implikationen) und der Richtungslosigkeit der thematisch-motivischen Äquivalenzen (auf der "zweiten Ebene" des Tiefentextes – des "semantischen Raums" im Sinne V.N. Toporovs)²¹ als für alle Erzählwerke gültiges Prinzip deutlich werden. Wichtig war in diesem Zusammenhang der Bezug zur Mythopoetik einerseits (Korrelation zwischen rezenter, rationaler Sijettechnik und archaisch-primitivem Wortkunst-Substrat) und zur Psychopoetik andererseits: Der Psychoanalytiker (ebenso wie der poetologische Analytiker) richtet seine doppelte Aufmerksamkeit auf den Diskurs bzw. Text, indem er die narrativen Sujets "durch-schaut" und die im Grunde wortkünstlerischen bzw. unterbewußten Substrukturen wahr- und ernstnimmt.²²

Als 3. Modell dieser frühformalistischen Projektion von Text- auf Epochenstrukturen wäre die v.a. von Šklovskij entworfene frühe Sijet-Theorie anzusehen (vgl. seine Aufsätze zur Korrelation von Sijet- und Stilverfahren in den Vorarbeiten zu seiner *Teorija prozy* oder aber die frühen filmtheoretischen Arbeiten zur "ekranizacija"). Hier steht nicht mehr die nackte Kontrastmontage in beiden Sphären zur Debatte, sondern das wesentlich komplexere Konzept eines Erzähl-Sijets ("sjužet"), dessen s y n t a g m a t i s c h e Struktur (d.h. die konkrete Abfolge der narrativen Motive bzw. die dabei auftretenden universellen Regeln einer narrativen Syntax) auf die Evolutions-Syntagmatik einwirkt. Dabei wird schon die so wesentliche Differenz zur Rolle der "fabula" erkennbar, die gewissermaßen alle Faktoren der pragmatischen, genetischen, außerkünstlerischen Ordnungsprinzipien und Abfolgeregeln vereint: In diesem Sinne korrespondiert die "fabula" mit den entsprechenden kausal-genetischen, biographischen, soziopsychologischen etc. Abfolgeprinzipien eines "ordo naturalis" bzw. "socialis" einer – um mit W. Schmid²³ zu sprechen – narrativen oder historischen "Geschichte", wogegen die antihistorische Konzeption des Sujets die (im Bergsonschen Sinne) a t e m p o r a l e n Kategorien der reinen Veränderungsdynamik (einer allgemeinen ahistorischen Evolutions-Syntax) sichtbar macht. In dem Maße, wie sich dabei die narrative Syntax der Sijet-Theorie zwischen FI und dem Funktionsmodell des FII ausgestaltete, komplizierte sich auch das Bild der Evolutionssyntax: Von einem montagehaften "Pendelmodell" zwischen Plus und Minus (Nachwirkungen davon sehen wir noch in D. Tschizhevskijs dualen Evolutionskonzept seiner Vergleichenden Slavischen Literaturgeschichte) hin zu einem Modell des R ö s s e l s p r u n g s (Šklovskijs *Chod konja*),²⁴ bei dem weder direkte Linearität (also der verpönte "Fortschritt") noch das duale Pendeln dominiert, sondern so etwas wie eine antidialektische Mechanik des "zwei Schritte

voraus und einen zur Seite" und des umgekehrten Aktes im Falle der "Rückgriffe" und Wiederaufnahmen von Motiven und Verfahren vom Onkel bzw. Großvater durch den Enkel bzw. Neffen: "Наследование старшинства переходит не от отца к старшему сыну, а от дяди к племяннику.." (V. Šklovskij, "O kinematografe", in: *Iskusstvo kommuny*, 12, 1919).

Im funktionalistischen Systemmodell des F II wird ein Gleichgewicht zwischen Text- und Epochengenerierung angestrebt (Text \longleftrightarrow Epoche), wobei das parataktische Prinzip der Segmentierung – oder das einer nackten (narrativen bzw. historischen) Syntax – durch das Prinzip einer System- und Funktionshierarchie überwunden wird, die für beide Sphären Gültigkeit beansprucht: Schnittstelle zwischen beiden ist das aufeinander Einwirken der Syn- und Autofunktion eines literarischen Faktors bzw. Faktums: Die auf die Textimmanenz wirkende Kraft des "konstruktiven Prinzips" (bei Tynjanov zumal) ist in ihrer strukturierenden und hierarchisierenden Wirkung an die textexternen Faktoren (der herrschenden Gattungs-Normen und Werte) gebunden; diese werden freilich zunächst nicht näher beschrieben (dies war dann Sache des F III). Wesentlich war die Konstatierung der Schnittstelle ebenso wie die Korrelierung der Gliederungs- und Unterbrechungssysteme – etwa in der Versologie Tynjanovs – mit homologen Segmentierungen in der Evolution der "literarischen Reichen". Zunehmend wurden dabei Entwicklungsbögen, die (rückkoppelungsbedingte) Dynamik, ja Spiralik der Wechselwirkung von Systemen von Systemen von Systemen sichtbar, die einerseits typologisch nach universellen Regeln funktionieren, andererseits auf den linearen Druck der temporalen Sukzessivität (in der Verzeile ebenso wie in der Filmsequenz oder in der Epochenfolge) reagieren.

Das dominant räumlich-paradigmatische Modell des F I wurde durch ein temporal-sukzessives ersetzt, wodurch sich auch die Frage nach dem Verhältnis von synchroner und diachroner Wertigkeit (von Werken bzw. Verfahren) neu stellte. Die funktionale Ganzheit des Werkes als Text (anders als die bloße Anreihung bzw. offene Serie von Verfahren und Motiven im F I) findet sich in der Struktur der Evolutionsprozesse wieder.

Erst im Rahmen des literatursoziologisch fundierten Evolutionskonzepts des F III wird auch die Rückwirkung der extratextuellen Strukturen – zunächst nur von Seiten des Gattungssystems, später auch unter dem Druck der kausal-genetischen Faktoren der "Literaturszene" bzw. des "byt" – als literaturkommunikativer Raum – erkennbar: Die pragmatische Intentionalität, ja polemisch-parodistische Gespanntheit der einzelnen Motive und Verfahren des Werkes sind eingespannt zwischen ihrer kausal-genetischen Bindung an die (zunächst von der Literaturanalyse ausgeschlossenen) "Genese" ("genezis") und dem dort waltenden Prinzip der Zufälligkeit ("slučajnost") einerseits und der "ustanovka na čužoj tekst" des Literatursystems andererseits:²⁵ Der kausal-genetischen Ordnung der "Genese" würde auf der Ebene der Textgenerierung die "fabula" und ihr

Chronotop entsprechen, der kunstimmanenten "evolucija" und ihrer "sistemnost", die narrative Syntax des Sujets als "razvertyvajuščajasja dinamičeskaja celostnost".²⁶ Aus der Sicht der Systemhaftigkeit (der kunstimmanenten Evolution)²⁷ erscheint alles Außerkünstlerische als systemlos, ungegliedert und damit asyntagmatisch: Dieser Chaotik steht aber die (rohe) Gewalt dieser Sphäre gegenüber, deren Strategie in einer Mischung aus "Zufälligkeit" – analog zum stalinschen Terror – und "Determinismus" gipfelt.

Freilich wurde den Formalisten zunehmend bewußt,²⁸ daß aus der Sicht einer beliebigen Systemhaftigkeit alles Außersystematische grundsätzlich als unsystematisch bzw. chaotisch erscheinen mag; in dem Maße also, wie man sich der Eigengesetzlichkeit der außerkünstlerischen Sphäre zuwandte, mußte diese gleichfalls als strukturiert und strukturierend anerkannt werden, ja als ein Gedächtnisspeicher, aus dem sich die jeweils dominante Sphäre der Systemhaftigkeit von Kunst und Kultur speiste – und in den automatisierte ehemalige "literarische Fakten" zurückkehren konnten. Das gleichzeitige und fortwirkende Interesse der Oběriuty am parallelen Problem der Zufälligkeit und brachialen Brutalität (seit dem Ende der 20er Jahre) überbietet das spätformalistische Interesse am scheinbaren Chaos einer nackten Gewalt, die jegliche evolutionsimmanente Syntagmatik radikal infrage stellte. Analog dazu wurde das für die Avantgarde systemfremde Phänomen des Todes (des Künstlers) – man denke etwa an Majakovskijs Irritationen anläßlich des Selbstmordes Esenins – gerade im Kunstdenken der Dritten Avantgarde wieder akut: in der Thanatopoetik der Akmeisten ebenso wie im Dichtertod Majakovskijs oder im Auf- und Abtreten der Oběriuty.

Das "außerliterarische Leben" und seine Normen und pragmatischen Regeln wandelt sich nun von einem toten "Material" der Bearbeitung ("obrabotka" – den Begriff verwendete Belyj ebenso wie Šklovskij)²⁹ zu einem eigendynamischen Faktor vor allem der Wertsetzung und -Bindung, wodurch – wie im Falle G.O. Vinokurs (*Biografija i kul'tura*)³⁰ – auch der Rückgriff auf das lebensphilosophische (und alte symbolistische) Prinzip des Lebenstextes ("žiznetvorčestvo") wieder möglich wurde. Noch deutlicher wird diese Ausweitung im Frühwerk M. Bachtins, der die "ustanovka" des Wortes mit jener der Genres und der Polyphonie umgebender Kulturwelten korrelieren wollte.

Die "Autofunktion" eines Werkes repräsentiert für Tynjanov³¹ seine paradigmatische Position im Rahmen des Systems der literarischen Normen einer Epoche, während die "Synfunktion" die syntagmatische Stellung des Werkes bezogen auf die Abfolge synchroner Evolutionssysteme fixiert: Dieser syntagmatische (Stellen-) Wert eines Werkes in der evolutionären Syntax verhält sich homolog zur syntagmatischen Position eines Motivs in der Sukzessivität narrativer Sujets. Die Evolution ist aber ebensowenig homogen und schleichend ("razvitie" meint bei Tynjanov immer diese Homogenität) wie die Entwicklung der narrativen Motive im Sujet, die gleichfalls "sprunghaft" und "gestuft" ("stupenčatost") erfolgt:

Eine vergleichbare Forderung nach Disparatheit und Diskontinuität bzw. Diskretheit erhebt M. Foucault in seiner *Archäologie des Wissens*, wenn er auf der Abgrenzung und montagehaften Gestuftheit der Epochensysteme besteht.³²

Ebenso wie für den Kunsttext eine permanente Zufuhr von noch nicht automatisiertem "Material" aus peripheren, kunstfernen Bereichen erforderlich schien, entstammt der Zustrom neuer Verfahren, Motive oder Gattungen der literarischen bzw. kulturellen Peripherie, die mit dem Zentrum des Gesamtsystems in einem permanenten Kreislauf verbunden ist. Hier läßt sich eine Homologie zwischen der Konzeption der "literatura fakta" und der literarhistorischen Konzeption des "literaturnyj byt" (F III) beobachten, geht es in beiden Fällen doch um die permanente Neu-Valorisierung der Grenze zwischen inner- und außerliterarischem "Material", zwischen Norm und Exzentrik, Luxus und Abfall.³³

2. Zur Typologie der Dritten Avantgarde (A III): Akmeismus³⁴

..вчерашний день еще не родился
(O. Mandel'stam, II, 224)

Zwischen dem radikalen Reduktionismus des frühen Formalismus (1916-1921) und jenem der (Kubo-)futurismus der 10er Jahre bestehen gleichermaßen genetische wie typologische Zusammenhänge, ja man kann den Frühformalismus gewissermaßen als eine Theoretisierung futuristischer Konzepte und Praktiken verstehen³⁵. Dieser reduktionistischen Sicht des Formalismus steht – wie erwähnt – sein funktionalistisches Systemmodell (F II) und vor allem eine Literatursoziologie, Rezeptionsästhetik und literarhistorische Evolutionstheorie gegenüber (= F III), die auf komplexe Weise die jeweils dominanten Kraftlinien der literarischen Evolution jener Zeit reflektieren und projektieren.

Im weiteren geht es auch um die Rekonstruktion der theoretischen Position der "Formal-Philosophischen Schule" im Rahmen der Kunstszene der 20er Jahre, wo sie als Parallelprogramm zu einer eigenen Richtung der postsymbolistischen Avantgarde auftritt, die man – im Gegensatz zum Analytismus der futuristischen Avantgarde (= A I, F I) und parallel zum neoprimitivistischen Archaismus (= Avantgardetypus A II) eines V. Chlebnikov oder K. Malevič – als "synthetische Avantgarde" (= A III) bezeichnen kann.³⁶ Dieser "Dritten Avantgarde", die in sich scheinbar so gegensätzliche Richtungen wie den Akmeismus oder die Poetik der Oběriutu verbindet, sind die folgenden Bemerkungen gewidmet.

2.1. Der russische Akmeismus im Rahmen des Modells einer "synthetischen Avantgarde"

Explizit verwendet Osip Mandel'stam in seinen theoretischen Schriften – und das ganz im positiven Sinne – den Begriff einer "synthetischen" Dichtung: "Син-

тетический поэт современности представляется мне не Верхарном, а каким-то Верленом культуры." (Mandel'stam, "Slovo i kul'tura", II, 227; alle Hervorhebungen in den Zitaten von A.H.-L.).³⁷ Aus der Sicht Mandel'stams ist die eigentlich "revolutionäre Poesie" nicht die der analytische Avantgarde, sondern eine "klassičeskaja poëzija", eine synthetische Kultur-Sprache bzw. Sprach-Kultur. Damit wird das (futuristische) Modell der Kulturrevolution in ihr Gegenteil verkehrt: das Älteste, zuunterst Liegende, das Kulturgedächtnis ("pamjat' kul'tury") wird zum Neuesten, Revolutionärsten gewendet, "umgepflügt".

*Аналитический метод в применении к слову, движению и форме - вполне законный и искусный прием. В последнее время разрушение сделалось чисто формальной предпосылкой искусства. Распад, тление, гниение - все это еще *décadence*. Но декаденты были христианские художники, своего рода последние христианские художники [...] Совсем другое дело сознательное разрушение формы. Безболезненный супрематизм. Отрицание лица явлений. Самоубийство по расчету, любопытства ради. Можно разобрать, можно и сложить: как будто испытывается форма, а на самом деле гниет и разлагается дух..* (Mandel'stam, "Slovo i kul'tura", II, 225).

Indem Mandel'stam die Tautologie wieder zur Grundlage einer positiven Ästhetik, eines Systems der Identität (Ju.M. Lotman)³⁸ macht, zielt er auf den Kernsatz der Verfremdungs-Ästhetik der Moderne insgesamt, nämlich auf das Differenz-Prinzip der Neuheit und Erwartungstäuschung: Auch die Obériuty operierten gerne mit Tautologien und zirkulären Paradoxa, wenngleich ihre Wertintention in eine durchaus andere Richtung wies als bei Mandel'stam:

*A = A: какая прекрасная поэтическая тема. Символизм томился, скучал законом тождества, акмеизм делает его своим лозунгом и предлагает его вместо сомнительного а *realibus ad realiora*. Способность удивляться - главная добродетель поэта. Но как же не удивиться тогда плодотворнейшему из законов - *закону тождества*. [...] Логика есть царство неожиданности. Мыслить логически, значит непрерывно удивляться. [...] Как убедительна музыка Баха! Какая мощь доказательства! (Mandel'stam, "Utro akmeizma", II, 324).*

Diese Argumentation Mandel'stams sollte freilich nicht naiv mißverstanden werden, sie verläuft auf zwei Ebenen:³⁹ 1. Die Kunst basiert auf einer "aesthetica perennis", eine harmonikale Grundordnung, wie sie – ausgehend vom kosmologischen Denken der Pythagoreer – Musik und Mathematik bzw. Logik verkörpern. Die im allgemeinen als langweilig und spannungslos geltende Logik ist bei Bach zu Musik geworden; die primäre Naturordnung ("ordo naturalis") wird in Kultur und Kunst nicht deformiert, sondern eingelöst, affirmiert. Darin besteht – mit

Blick auf die Verfremdungsästhetik der Moderne – die eigentliche Provokation Mandel'stams: Die Ästhetizität kann sich nicht ausschließlich aus der Negativität und Differenzqualität ableiten.

Gleiches gilt für den Jugendlichkeits- und Kinderkult der Moderne vom "Jugendstil" bis zum Neoprimitivismus:⁴⁰ Mandel'stam fordert dagegen eine Erwachsenensprache mit bewußter Sinnegebung ("soznatel'nyj smysl") – und kritisiert die Kindereien der Futuristen, die – im Gegensatz zur Vertikalität der Akmeisten – auf der Horizontalen umherkriechen:⁴¹ "И если у футуристов слово, как таковое, еще ползает на четвереньках, в акмеизме оно впервые принимает более достойное *вертикальное* положение и вступает в каменный век своего существования." (Mandel'stam, II, 321). Die Nicht-Provokation wird zur eigentlichen Provokation angesichts einer konventionalisierten Verfremdungsästhetik.

2. Mandel'stams Argumentation für die Tautologie von primärer und sekundärer Ordnung (Natur und Kunst) ist auch polemisch zu verstehen und bewegt sich weiterhin im Rahmen der Verfremdungs-Ästhetik der Moderne, des Post-symbolismus selbst: Der Rekurs auf die Klassik hat hier einen instrumentalischen Wert, keinen bekenntnisthaften. Es gibt Epochen – und die Moderne ist eine solche –, in denen der Hinweis auf diese (organische) Grundordnung selbst einen Verfremdungs-Effekt auslöst, da die herrschende Ästhetik auf Deformation und Verfremdung oder gar Annullierung einer solchen Grundordnung basiert. Im Rahmen einer ad absurdum geführten Totalisierung der V-Ästhetik kann der Rückgriff auf das Allerkonventionellste zu einer Überraschung und Schock erzeugenden Primäreffekt umkippen: "В поэзии нужен классицизм, в поэзии нужен эллинизм." (II, 228). Mandel'stams Ironie besteht also darin, daß er gleichzeitig auf mehreren Ebenen argumentiert, wobei er zwei einander polar entgegengesetzte Wertpositionen, eine essentialistische, ontologische, absolute und eine funktionalistische, relativistische gegeneinander ausspielt. Hinzu kommt das Spiel mit vorgegebenen (Epochen-)Begriffen, die Mandel'stam sehr eigenwillig einsetzt: Sein "Klassizismus" hat mit dem historischen wenig gemein; ebenso wenig seine "Hellenismus", bei dem nie ganz klar wird, ob er damit jenen Vjačeslav Ivanovs oder Michail Kuzmins meint, das klassische Griechenland oder Alexandria.⁴²

Unterstützt wird die 2. These vom ironischen Metacharakter des Objektivismus und Klassizismus Mandel'stams durch seine Überlegungen zur Dialogizität, ja überhaupt zu den rezeptionsästhetischen Prämissen der dichterischen Kommunikation. In seiner Kritik an der Adressatlosigkeit des Symbolismus und Futurismus geht Mandel'stam so weit, den Kommunikationsgesetzen und der intentionalen Zuordnung der Erwartungshorizonte von Leser und Autor eine ebenso objektive Relevanz zuzusprechen, wie sie die "Naturgesetze" etwa der Akustik für sich beanspruchen können ("O sobesednike", II, 239). Auch im Rahmen dieser Kon-

zeption bleibt dem Autor das grundsätzliche Bedürfnis, zu erstaunen und durch die Neuheit und Unerwartetheit seiner Rede den Zuhörer gefangen zu nehmen ("желание удивиться своими собственными словами, плениться их новизной и неожиданностью"). Das Neue ist hier freilich nicht sosehr Differenz- und Grenzbegriff – als Ausdruck einer fundamentalen Alterität des dichterischen, kreativen Wortes angesichts der Horizontalität einer flachen Verständigungstechnik.

Im Gegensatz zum Postulat des "völligen Neubeginns ohne Antezedenz" im Futurismus geht es dem Akmeismus um "den neuen Blick auf das Antezedente, der ein sammelnd-synchronisierender ist".⁴³ "Der Avantgardismus der akmeistischen Poetik besteht [...] in einer retrospektiven Kulturosophie, die einen ausgeprägt prospektiven Charakter trägt" (R. Lachmann 1990, 354f.).⁴⁴ Anstelle des Prinzips der "Diskontinuität und des Bruchs" setzten die Akmeisten den "Fluß des kulturellen Erfahrungskontinuums" (ibid., 355). Lachmann beharrt dennoch auf der Innovatorik des akmeistischen Modells, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen als im Futurismus: Die Epochenschwelle wird "eingeebnet", während gleichzeitig das Gesamtmodell der Kultur eine Revision erfährt.

Ganz anders als die innovatorische Avantgarde (A I) ist für den Akmeismus die "Wiederholung" kulturkonstitutiv und daher positiv gewertet: als Akkumulation des Vergangenen, "nicht aber als Restitution identischer Oberflächen, sondern als neues Sehen der Tiefenstrukturen" (Lachmann 1990, 361). Mandel'stam spricht von der "tiefen Wiederholungsfreude" ("glubokaja radoť povtorenija", II, 225), also einer "Wiederholungslust der schon gesetzten Kulturzeichen" (Lachmann 1990, 365), wodurch das Vergessen des Früheren durch Gedächtnisarbeit aufgehoben wird. Dem steht der Freudsche "Wiederholungs-Zwang" entgegen, dessen automatisierende und regressive Natur der Psycho- wie der Kunstanalytik der Moderne zuwider sein mußte.

Das folgende Schema bietet eine Gegenüberstellung des analytischen und synthetischen Pols in der russischen Avantgarde – demonstriert anhand von Schlüsselbegriffen und konstruktiven Motiven:

A n a l y t i k

Verfremdung ("ostranenie")
Funktionalismus

Relativismus ("uslovnost")

Systemhaftigkeit
Reflexivität (Bewußtheit)

Abweichung, Deformation
Nicht-Identität

S y n t h e t i k

Aneignung ("osvoenie")
Essentialismus,

Ontologismus

Absolutismus
("bezuslovnost")

Genetizismus

Evidenz
(Erlebnishaftigkeit)

Erfüllung, Affirmation
Identität

Differenzqualität
Entfremdung
Inkorporierung
Initialität, Neuheit
Neuheit = Ästhetizität
Fiktionalität vs. Faktizität
Zeichen-Konvention

"sing-symbol"
Onomatopoetik als
metonymische Charakteri-
sierung
Konstrukt(ion)
auf der Basis der Semiosphäre
Artefakt
negative Ästhetik
Dezentrierung des Ich
Depersonalisierung
Realisierung des "byt"

Systemzwang
Diskontinuität
Wissenschaft
Kode-Orientiertheit
Sprache
Rekonstruktion
Bedeutung("značenie")
Funktion
Reflex und Reflexion
Unterbewußtes
Archaik, Utopik
Primärprozesse
Montage
Horizontalität
"vešč'", "oveščestvlenie"
"bespredmetnost"
passives "material"
"vnešnost"
Dualität, Oppositivität
Binarismus
Mechanik
Kommunikativität
("soobščenie")
Richtigkeit, Relevanz
Signifikanz
Ästhetische Autonomie
Erostrieb, Libido

Nicht-Differenz, Ganzheit

Identifizierung,
Finalität, Teleologie,
Kosmizität = Ästhetizität
Imaginativität
Zeichen-Realismus
(= "Nominalismus"
nach Mandel'stam)

"sign-icon"
Realistische Onomatopoetik
("Imeslavie" bei Florenskij,
z.T. Mandel'stam)
Komposition
auf der Basis der Biosphäre
ästhetisches Objekt
positive Ästhetik
Personalisierung

Existenz als Realisierung
eines "bytie"

Schicksalhaftigkeit
Kontinuität
Philosophie
Parole-Orientierung
Diskurs
Interpretation, Hermeneutik
Sinn ("smysl")
Wert
Urteil
Überbewußtes
Kultur, Tradition
Sekundärprozesse
Hierarchik
Vertikalität
"predmet(nost)'"

aktive "materija"
"vnutrennost"
Monismus, Similarität
Holismus
Organik⁴⁵
Kommunio
("priobščenie")
Wahrheit
Allegorik
Identität von Ästhetik-Ethik-
Religiosität
Thanatostrieb⁴⁶

2.2. Akmeismus und die "positive Ästhetik" der "Formal-Philosophischen Schule" (=FFS)

Die Übereinstimmungen zwischen der Poetik Mandel'stams und jener der "Formal'no-filosofskaja škola"⁴⁷ an der GACHN ("Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk", Moskau) und am G.I.I.I. ("Gosudarstvennyj Institut Istorii Iskusstv", Leningrad) wurden bisher kaum beachtet und bilden gleichwohl ein wesentliches "missing link" in der Standortbestimmung einer synthetischen Avantgarde in den 20er Jahren: Stellt sich doch auch bei den Kunstwissenschaftlern bzw. Kunstphilosophen der FFS die Frage nach ihrer Position einerseits gegenüber der reduktionistischen, analytischen, negativ-ästhetischen Avantgarde (= A I) andererseits aber auch angesichts einer antimodernistischen, "offiziellen" Rehabilitierung des (sozialen, ideologischen oder psychologischen) Realismus bzw. einer marxistisch-leninistischen Kunsttheorie.

Generell kann man sagen, daß viele wesentlichen Elemente der Poetik Mandel'stams und des Akmeismus inhaltlich aber auch terminologisch mit jenen der FFS übereinstimmen, ohne daß hier der Frage nach den direkten Einflüssen und Wechselwirkungen nachgegangen werden kann.⁴⁸ Dies sei an einigen Programmpunkten jener Ästhetik demonstriert, die Merkmale einer dritten Position zwischen offizieller Affirmativität und avantgardistischer V-Ästhetik skizzenhaft verbindet:

2.2.1. Kritik des Reduktionismus und Phänomenalismus

Kritisiert wird grundsätzlich die in der futuristisch-formalistischen Avantgarde praktizierte Gleichsetzung eines theoretischen Konstrukts mit dem ganzheitlichen Wesen des Kunst-Werkes bzw. seiner erlebnishaften Einmaligkeit. Diese antianalytische Einstellung wahrt aber zugleich – hierin sind beide Formationen homolog (Akmeismus und FFS) – die Notwendigkeit eines technischen oder jedenfalls handwerklichen Zuganges zur Poetologie und ihren Verfahren. Die in Formalismus-Futurismus (A I) radikalisierte Ersetzung der Hermeneutik (bzw. der Interpretation) durch eine Analytik der Verfahren und Signifikanten wird ebenso kritisiert wie die Ersetzung der Analytik durch die bloße Interpretations- und Wertebene in der Kunstideologie des Marxismus-Leninismus bzw. Sozialismus in all seinen Früh- und Vorformen. Ebenso wird die Definition der Begriffe und Verfahren "ex negativo" als eine Art methodologischer Apophasis abgelehnt,⁴⁹ womit letztlich auch das in die Theoriebildung der futuristischen Avantgarde integrierte V-Prinzip seiner Dominanzrolle entkleidet wird.

Das Kunstwerk soll nicht als reiner Appell, als Durchexerzieren seiner eigenen konstitutiven und konstruktiven Bedingungen und Techniken funktionieren; ebenso darf sich seine Rezeption nicht auf die Rekonstruktion des Kodes reduzieren – bei gleichzeitiger "Époché" gegenüber dem Text als Botschaft ("parole") ad personam, an einen individuellen Adressaten, der sich direkt angesprochen fühlt. Die passive Rolle des Materials⁵⁰ und die überaktive der Verfahren ("priemy"), wie sie die A I vorsieht, wird ebenso kritisiert wie die Passivität des Rezipienten, der als bloßer Resonanzraum für die Manipulation des Autors bzw. seiner Apparaturen fungiert (vgl. Ėjzenštejns Konzept des "montaž attrakcionov"). Der appellative Charakter des autonomen Kunstobjekts (bzw. der Objekt- und Konzeptkunst der A I wie des frühen Formalismus) korrespondiert – aus der Sicht der A III – mit der Reduktion des Artefakts auf die Agitation als reine (ideologische) Botschaft ohne Signifikanten (im Agitprop des Proletkult bzw. der linken Avantgarde der Lef-Künstler). Die Gleichsetzung von Innovatorik und Ästhetizität (und damit auch Poetizität) in der A I erfährt hier eine grundlegende Infragestellung, während gleichzeitig das heuristische Prinzip der V-Ästhetik und ihres Instrumentariums (etwa das der "zaumnost") für die Kunstinterpretation gerettet werden soll (dies war insbesondere die Position des Kunstphilosophen B. Ėngel'gardt in seiner fundierten Formalismus-Kritik des Jahres 1927 (*Formal'nyj metod v istorii literatury*).⁵¹ Die Reduktion der Komplexität der mimetischen oder ikonographischen Referenz des Artefakts bildet nicht den Hauptcharakter des Kunstwerks, sondern dient als Werk-Zeug seiner Untersuchung. Die Analytik gehört also nicht als Wesensmerkmal zum Objekt (Kunstwerk), sondern zum Subjekt der Interpretation.

2.2.2. Antipsychologismus vs. Personologie

Auch hier trifft die Kritik der "Synthetisten" das analytische Grundprinzip,⁵² alle personalen, bewußtseinshafte und psychologischen Merkmale von den Individuen (des Autors, Lesers, der literarischen Figuren etc.) auf die Werke und Texte (bzw. die Verfahren selbst) zu übertragen, wodurch diese eine personale Struktur erhalten (vgl. etwa A. Belyjs Formel: "giperbola chodit v štanach").⁵³ Die "Synthetisten" postulierten genau umgekehrt die Rückerstattung von Personalität an die Individuen im ästhetisch-künstlerischen Prozeß, während die Texte ihrerseits zu einem konstitutiven Bestandteil der Gegenstandswelt – aber auch der Gegenwelt (bei Mandel'stam der Unterwelt,⁵⁴ des Kultur-Gedächtnisses) – erhoben werden.⁵⁵

Dabei geht es aber nicht – wie im frühen Futurismus-Formalismus – um die Analogie und Homologie von Semio- und Biosphäre (also Kunsttext und Naturtext, Prinzip der "Verdinglichung" ["oveščestvlenie"]),⁵⁶ sondern um Kunst- und Lebenstext als Kulturtext. Für die Futuristen existiert die Kultur nur als Objekt

der Dekonstruktion, nicht als allumfassende Wert- und Bauordnung der Welt. Der Antipsychologismus und Antideterminismus der FFS zielt – wie jener der A I – auf den naiven Realismus, rekurriert dabei aber auf eine phänomenologische Personologie, die im Futurismus-Formalismus der Frühphase auf die Dissemination der Subjekte (vgl. die Formel des "rassejannyj sub"ekt") und ihrer Einmaligkeiten orientiert ist.⁵⁷ Während die "Analytiker" einem radikalen Phänomenalismus nachhingen, verstanden sich die "Synthetisten" auf eine mehr oder weniger philosophisch fundierte Phänomenologie, deren Antipsychologismus gleichwohl die Kategorie der Person nicht ausschließen sollte.

Klar kritisiert das Haupt dieser Richtung G. Špet in seinen *Ėstetičeskie fragmenty* (III, 79) alle hermeneutisch-erklärenden ästhetischen Theorien, die sich mit "einfachen Fakten der Einfühlung, der Introspektion" ("вчувствования и внушения") begnügen. Špet fordert dagegen den Übergang vom bloß "sympathetischen Verstehen" zu einem systematischen Begreifen der Persönlichkeit des Autors (ibid., 85), seiner "Stimme" (87), die als "Symptom" auftritt für das "kongeniale Reproduzieren des Rezipienten", der in den "intimen Sinn" des Autors eindringt (87): "Значение слова сопровождается как бы со-знанием [...] так формы со-значения можно рассматривать, как аналогон логическим формам смысла. За последними предполагаются и имеют место свои психо-онтологические формы. И можно говорить об особой онтологии души, где "вещи" суть "характеры", "индивидуальности", "лица", – предметы изучения психологии индивидуальной [...] характеристики [...] В целом личность автора выступает, как аналогон слова. Личность есть слово, и требует своего понимания..." (88).

Für Špet wächst das "ästhetische Verhältnis zur Persönlichkeit des Autors durch die Überwindung ihres sympathetischen Verstehens" (ibid., 90). Erst durch ein "intencional'noe pereživanie" wird ein ästhetischer Gegenstand etabliert (G. Špet 1914, 43). Man könnte das Kunsterleben ("pereživanie") als eine Synthese aus "predmetnost'", "smysl" bzw. "osmyslenie", "teleologičnost'", "intencional'nost'", "obraznost'" und "celostnost'" bestimmen (ibid., 132). Dabei sind die noetischen Aspekte des ästhetisch-künstlerischen Prozesses den sensualistischen übergeordnet (was zweifellos auch für den Akmeismus gilt). Das "oščuščenie mira (žizni)" ist im Futurismus zunächst ein Eigenwert, der sich gegen automatisiertes Wahrnehmen und Urteilen richtet, also polemisch zugespitzt ist auf das "uznavanie", auf affirmatives Verhalten. Dagegen ist die positive Gedächtniskultur für Mandel'stam gerade auf diesem "uznavanie" aufgebaut, das aber jenseits der Automatisiertheit funktioniert.

Gleichzeitig operiert auch Mandel'stam mit dem Prinzip eines bedeutungs-
haften und sinnschaffenden Nichtverstehens ("neponimanie"); diese "docta ignorantia" dient aber nicht sosehr als Verfremdungs-Effekt (wie im Futurismus etwa), sondern der Sinngebung, der Interpretation, der Wertsetzung, die gegen die herrschenden Prinzipien der Zeit in Stellung gebracht werden. Nicht der Wahrnehmungshintergrund ermöglicht hier die Differenzenerfahrungen ("differen-

cial'nye pereživanija", vgl. Šklovskij 1925, 116), sondern der Gedächtnis-Untergrund und die teleologische Perspektive des Weltbaus, der im Werk modellhaft rekapituliert wird. Gleichermäßen fungiert das Schweigen und die Allegorese des Nichts in der erfüllten Apophatik der Dritten Avantgarde (im Akmeismus wie bei den Obériuty) als Mitte der Sprachwelt, während die negative Apophatik der A I auf die syntaktische und paradigmatische Konstruktion der Null-Stellen konzentriert bleibt.

Dennoch hat für Mandel'stam und die anderen Akmeisten die Biographie eine syntagmatische und paradigmatische Bedeutung für den Kunsttext (vgl. etwa den Ansatz bei G.O. Vinokur 1927). Vinokur übernimmt Špets gestalthaften Strukturbegriff in Zusammenhang mit seinem Versuch einer strukturalen Analyse des "Lebenstextes", der vom "Kontext" der Geschichte gestalthaft sinnvoll gemacht wird (Vinokur, *ibid.*, 24f.). Gleichzeitig integriert Vinokur den Erlebnisbegriff der Lebensphilosophie Sprangers, Diltheys und teilweise Špets in seine Neubestimmung eines Kultur-Biographismus: "Indem es zum Gegenstand des Erlebens wird, erlangt das historische Faktum seinen biographischen Sinn" (*ibid.*, 37f.). Daher ist "das Erleben die innere Form der biographischen Struktur" (38), es wird zu einer "osmyslivajuščaja funkcija", 42).

Für Mandel'stam besteht ein Schicksalszusammenhang zwischen Dichter-Existenz und kollektivem Sein (des Volkes, des Jahrhunderts), während etwa für Šklovskij der Autor nur ein Erfolgsorgan der "Zeit" ist, also das System der Epoche exekutiert ("Es schreibt das Schul-Kollektiv", Šklovskij, *Pjat' čelovek znakomych*, 15). Der eigentliche Autor ist die "Zeit", während Mandel'stam im Jahrhundert und im "Staat" eine existenzbestimmende Ordnung sieht, genauer ein Macht-Chaos, dessen mechanistische Gewalttätigkeit sich gegen das Organisch-Gewachsene der Kulturwelt richtet. Die Kultur ist der eigentliche Heros in dieser poetischen Welt. Der Künstler figuriert als Kultur-Träger, als Traditors und Baumeisters zugleich. Wenn für den Formalismus die Systembedingtheit ("uslovnost" und "sistemnost") des Textes bzw. der Epoche alle unmittelbar psychischen und geistigen Reaktionen determiniert (also "uneigentlich" macht, verfremdet, intransitiviert), üben für Mandel'stam und den Akmeismus Poesie und Kunst eine unbedingte Wirkung aus, sie determinieren nicht mechanisch, sie gestalten organisch; statt Deformation herrscht Formierung und Einstellung der Psyche auf das eigentliche Telos – die vom Ende her gedachte Vervollkommenung.

2.2.3. Dialogizität

Insoferne als Bachtins⁵⁸ frühe literaturwissenschaftliche Position in einem Nahverhältnis zur FFS zu sehen ist, gibt es auch wesentliche Parallelen zwischen ihr und jener des Akmeismus. Die offensichtlichste Übereinstimmung zwischen Bachtin und den Akmeisten liegt im gemeinsamen Verfechten der Dialogizität,⁵⁹

der Einstellung des Autors auf seinen Gesprächspartner ("sobesednik"), der bei Mandel'stam zumal als eigentlicher Partner in der Konstituierung der "Sprach-Kultur" auftritt. Bei der Achmatova ist diese Korrelation privatisiert zur mitgedachten Präsenz eines "Freundes" ("drug", Mandel'stam, "O sobesednike", II, 234), eingestellt auf die intime Nähe eines permanenten Zwiegesprächs mit dem fernen oder schon toten Geliebten. Das Eindringen der fremden Stimme(n) – der Gesprächspartner – in den Redepart des auktorialen Sprechers bedingt eine gewisse Narrativisierung der akmeistischen Lyrik, wogegen die "Wortkunst" der Futuristen ausgesprochen antinarrative, antifiktionale Züge trägt und gegen eine identifizierbare Perspektivierung einer Sprecherposition im Text und gegen die kommunikative Ausrichtung der lyrischen Rede in einem pragmatischen Kontext orientiert ist.

Grundsätzlich läßt sich sagen, daß die Dritte Avantgarde (A III) ausgesprochen dialogisch eingestellt ist, fixiert auf die maximale Ausnützung der pragmatischen Redebezüge mit dem Ziel, eine Sinn- und Interpretationsvielfalt (durch Stimmen- und Perspektiven-Interferenz) zu erreichen. Dagegen ging es den Futuristen eher um eine Poly-Semie, also die Montage möglichst heterogener Paradigmata und semantischer Komplexe zu einer neuen, neologistischen Welt-Sprache. Diese war per se akommunikativ (bezogen auf die "praktische Sprache"), während im Akmeismus die Vielfalt pragmatischer Redeweisen bzw. "skaz"-Formen in einen polyphonen Diskurs der literarischen Gattungen integriert werden sollte.⁶⁰

Bei den Obériuten mündete diese Tendenz in die Entwicklung einer absurdistische Poetik, die primär mit den Interferenzen von Sinn- und Diskursperspektiven in einer manipulierten Inszenierung von Mißverständnissen, d.h. pragmatischen Kurzschlüssen arbeitet. Das Material dafür lieferten die aktuellen Diskurse und Redeweisen (bis hin zum sowjetischen "skaz", zum Soziolekt der Bürokraten etc.) – und nicht die archaische oder utopische Welt-Sprache ("prajazyk"), der neologistische Kodes. Der Dichter der A III operiert im Bereich der Redepragmatik und einer Diskurs-Dekonstruktion, wobei er die "Wahrscheinlichkeitsmodelle", die sich in einer bestimmten Kultur als Denk- und Redegewohnheiten festgesetzt haben, in seinem Werk aktualisiert und ad absurdum führt. Beabsichtigt ist hier eine subversive Modulation des Urteilens und Wertens – und nicht des sensitiven Wahrnehmens ("novoe videnie") oder der unbewußt-mythischen Evidenz. Die Dichter der Dritten Avantgarde kreieren Sinnpotentiale mitsamt ihren diskursiven Inszenierungen und Aussagemodalitäten ("Stimmen" nach Bachtin, "vyzkazyvanija") – und nicht Bedeutungswelten als totalitäre Kodes möglicher oder überwirklicher Welten.

2.2.4. Rehabilitierung des Kunstethos und einer poetischen Noetik

Die Vertreter der FFS betrieben eine Integration der wert- und normorientierten Ordnungen (auch der Ethik) in eine philosophische Ästhetik⁶¹ – ebenso wie im Akmeismus das Potential des Ethos und der Wahrhaftigkeit in Dichtung übersetzt werden sollte (bis hin zur Gleichsetzung von Ethik und Ästhetik im "Meta-Akmeismus" bei I. Brodskij). Dabei werden die analytisch-statischen Elemente der Kunst bzw. der Poetik von den synthetisch-dynamischen geschieden, wobei erstere einer rekonstruktiven Analyse durchaus zugänglich erscheinen, letztere jedoch nur ganzheitlich erfahrbare sind. Hierher gehört die Zuordnung von "značenie", d.h. nominativer Bedeutung (bzw. "Name") und "veščnost" auf der Ebene einer Kunstanalytik, wogegen die gegenständliche Sinnggebung ("smysl", "predmetnost") und "Semasiologisierung" ("semasiologizacija") in die Sphäre der wertenden und personalen Erfahrung verlagert wird, also dorthin, wo die Kunst zur kommunikativen Realität wird. Špet spricht von "sinnggebenden Erlebnissen" ("osmysljajuščie pereživanija"), die unmittelbar mit der "Gegenständlichkeit des Bewußtseins" ("predmetnost' soznanija") einhergehen (Špet 1914, 132ff.).⁶² Bei dieser intentionalen (dialogischen, wertenden, aktualisierenden) Sinnggebung wird aus der passiven "hylé" (also den "Ding-Empfingungen" ["oščuščenijsa"]) der Futuristen bzw. Formalisten) – dynamische "morfé", d.h. Gestalt- und Wesenhaftes.

An die Stelle des sensualistischen Postulats des "Neu-Sehens" ("novoe videnie"),⁶³ also der Sensibilitätssteigerung als Voraussetzung für Bewußtseins-erweiterung und letztlich Verschiebung in der Weltsicht (in der A I), tritt eine "Schau" ("videnie"), deren Übersetzung in akmeistische oder oberiutische Dichtung die symbolistische Visionshermeneutik durch radikale Hermetik ersetzt und zugleich entblößt. Mandel'stam entwirft eine hermetische Welt, die abgeschlossen ist gegenüber allen heteronomen Zweckbindungen.⁶⁴ Die poetische Wort-Welt bildet das Modell für die gesamte Welt, wie sie wesenhaft und in der Geschichte allgegenwärtig ist. Dabei kann diese Poetik des Weltgeheimnisses (anders als die Geheimsprache der archaischen Avantgarde II bei Chlebnikov) auf die Aktualität des alltäglichen kulturellen "byt" verzichten, da sie mit einem Kultur-Gedächtnis und seiner permanenten Verfügbarkeit in der nichthistorischen "durée" rechnet.⁶⁵ Im Futurismus wird dagegen die Kultur als System der Wahrnehmungs- und Urteilsveränderung funktionalisiert, d.h. sie hat keine Speicherfunktion als "pamjat". Gemeinsam ist der A I und Mandel'stam dagegen der Verzicht auf kausal-genetische, identifikatorische Interpretationen, wenngleich die Motivationen zu diesem Interpretationsverzicht divergieren: Mandel'stam rekurriert auf die "Dauer" hinter dem Wandel, wogegen die Formalisten und Futuristen die Invarianten der Evolutionsgesetze⁶⁶ zu entdecken trachteten, also den Wandel als Dauerphänomen zum Prinzip einer permanenten Revolution erhoben.

Während die analytische Avantgarde auf der Autonomie des Kunst-Denkens ("chudožestvennoe myšlenie") bestand und gegenüber seiner Dienstbarmachung für heteronome Denkweisen verteidigte, versuchte⁶⁷ die A III die noetischen und ideologischen Kulturfunktionen mit der ästhetischen Funktion und der poetischen Struktur zu korrelieren, wobei freilich zwischen den thematisierbaren Ideologemen und dem "Gesamtsinn des Werkes als dynamischer, prozessualer Vollzug" unterschieden wurde.⁶⁸ Šklovkij's frühe Kritik an der Belinskij-Potebnja-Formel der Kunst als "Denken in Bildern" wird hier einer Meta-Kritik unterzogen, wobei die Kunst sowohl die Bildhaftigkeit ("obraznost'") also auch ihre noetische Verantwortung zurückerstattet erhält.

2.2.5. Initialität vs. Finalität

Während die futuristische Avantgarde initial orientiert ist und das große Beginnen ins Zentrum ihrer Innovationsästhetik stellt (also auch Zeugung, Geburt mit der Kreativität als solcher gleichsetzt), ist der Akmeismus insgesamt final gepolt, auf Vollendung und Abschluß fixiert, ohne freilich einen apokalyptische Diskurs anzustreben – im Gegenteil. Wie der Futurismus folgt auch der Akmeismus einem antiapokalyptischen und somit antisymbolistischen Impetus; im Gegensatz zur futuristischen und linken Avantgarde ist er aber auch antiutopisch. An die Stelle des Futurum bzw. seiner utopisch-ästhetischen Vorwegnahme tritt im Akmeismus die Omnipräsenz und Synchronizität der immer schon dagewesenen und sich immer weiter akkumulierenden Kultur. Nur das geht in die Weltkultur und damit in die "večnaja pamjat'" ein, was vollendet ist, also ein Höchstmaß an Identität gefunden hat – und zugleich Typizität für alle denkbaren nachfolgenden Kulturepochen beanspruchen kann. Das Finale interessiert den Futuristen-Formalisten als syntagmatische Grenze (etwa der "novella tajn"), von der aus das Sujet gegen den "Strich" der "fabula" gebürstet wird; dagegen verstehen die Akmeisten und die A III insgesamt das Ende als Erfüllung von Zeit und Endlichkeit, deren Ganzheitlichkeit der Totalität des linearen Machtdenkens (der Staatsdiktatur) entgegensteht:

Из термина установка необходимо выгравить целевой оттенок. Понятие функции исключает понятие телеологии. Телеологический план рассмотрения литературы предусматривает "творческое намерение"; то, что не укладывается в него, объявляется случайностью или просто оставляется без анализа. Между тем понятие "случайности" по отношению к "творческому намерению" оказывается вовсе не случайностью в системе литературы. (Tynjanov, "Oda kak oratorskij žanr", II, 274)

Während die Formalisten (und auch die A I) ausgesprochen antiteleologisch argumentieren, ja den Begriff der Teleologie selbst durch jenen der Funktion und

der Intention ersetzen (so vor allem Tynjanov), feiert das ganzheitliche Teleologieprinzip im Akmeismus (vor allem bei Mandel'stam) Triumphe. Gleiches gilt für die FFS und ihre Vorliebe für das Gestalt- und Ganzheitsdenken im Geiste der Teleologie von *pars und totum*.

2.2.6. Bedeutung ("značenie") vs. Sinn ("smysl")

Augenfällig ist letztlich die Übereinstimmung zwischen der "semantisch" orientierten Poetik der Akmeisten und die Rehabilitierung thematisch-motivischer, ikonographischer und bildhafter Elemente in der Textanalyse und Kunsttheorie der FFS – man denke etwa an die Bestimmung des "Themas" in Tomaševskijs ausgesprochen synthetischer Darstellung in seiner *Teorija literatury* (M.-L. 1925). Für ihn macht erst das Thema das Werk zu einem Ganzen (op.cit. 131). Anders als die Futuristen glaubt die FFS an "Inhalte" außerhalb des verbalen Kontextes (als "edinocelostnyj smysl", vgl. Engel'gardt 1927, 74ff.).

Zugleich tritt diese Sinneinheit in Gestalt des "slovo-obraz" auf, wobei "obraz" hier nicht als visuell-optische Vorstellung mißverstanden wird (vgl. die Potebnja-Kritik des frühen Formalismus), sondern als logisch-semantische Figur, die nicht Sache der "Phantasie" ist sondern des Denkens. Das Bild ist zugleich "zvukoslovo" und "logische Form" (Špet, *Ėstetičeskie fragmenty*, III, 35), freilich nicht statisch wie der "slovo-termin", sondern immer dynamisch, in Wandlung und mit "perelivy smysla" versehen (36): Das bildhafte Denken befindet sich also zwischen "predstavlenie" und "ponjatie" und ist somit von einer rein psychologischen "Vorstellung" scharf zu unterscheiden (38), wie dies in der Psychopoetik der Potebnja-Schule nicht ausreichend geschieht (39, 46; vgl. auch *Ėstetičeskie fragmenty*, I, 29f.). Die "vnutrennjaja forma" (d.h. die "obraznost") ist keine visuelle, sondern eine gedankliche Vorstellung. Auch N.I. Žinkin unterstreicht, daß das Bild (in der Poesie) nicht eine visuelle, sondern eine primär noematische Funktion besitzt, es befindet sich in der Sphäre der "Noeme", d.h. es steht in einer intentionalen Beziehung zu seinem Gegenstand, G.Špet spricht von der positiven Bedeutung des Begriffs "Inhalt" als eines ästhetischen Faktors im Rahmen der Definition des "Gegenstandes" in der Phänomenologie des Sinnes (*Ėstetičeskie fragmenty*, III, 67).

Am ehesten gibt es in diesem Punkt Parallelen zu Bachtins – der FFS nahestenden - Auffassung des Dynamismus im künstlerischen Wahrnehmen, d.h. des "stanovlenie mysli" im Kunstwerk gegenüber dem "gewordenen Gedanken" (der monologischen Ideologie) im Nichtkunstwerk. Dieser Dynamismus gilt im übrigen für die gesamte Dritte Avantgarde. Während die analytische Avantgarde auf den Kode und damit die autonome Bedeutungswelt des Poetischen bzw. Künstlerischen fixiert bleibt, wird in der synthetischen Avantgarde der Sinn als ein Geschehen dynamisch gefaßt.

2.2.7. Ungegenständlichkeit ("bespredmetnost") bzw. Dinglichkeit ("veščnost") vs. Gegenständlichkeit ("predmetnost")⁶⁹

Übereinstimmung herrscht zwischen der Kritik Špets und jener der FFS am avantgardistischen Konzept der "bespredmetnost" und "zaumnost": Nach Špet (*Ėstetičeskie fragmenty*, III, 68f.) würde ein "reiner Gegenstand" einem Denken und Betrachten ohne Worte entsprechen, dessen Referenz nicht eine "bespredmetnost", sondern ein "Nichts" wäre (71). Gleiches gilt aber auch für eine "gegenstandslose" Sprache bzw. reine "Lautsprache" (72), die niemals über den Schatten ihrer "deiktischen Zeichenfunktion" springen kann: "Es [das alogische Wort] hat einen Sinn und dieser Sinn ist der Unsinn", also etwa "Abrakadabra", "weiße Krähe", "rundes Quadrat". Insofern wahrt auch die "bespredmetnost" (der Avantgarde) einen "Gegenstand sui generis" (72) – eine Auffassung, die sich mit der Gegenstandstheorie der Oběriuty durchaus trifft:

..чистый предмет, как форма без содержания (sic!) легко мыслим и поддается анализу. [...] Если бы мы могли мыслить "без слов", может быть, сумели бы получить чистый предмет [...] При бессловесном рассмотрении предмета, может быть, нельзя было бы говорить о б е с п р е д м е т н о с т и, потому что при отсутствии предмета, как "термина", не могло бы быть и смысла, как отношения между вещью и предметом. Это значит: не "бессмыслица" имела бы место, а просто на место смысла - ничего, 0, т.е. мы ни о чем не думали бы, [...] Но возможно ли словоизлияние беспредметное? (Špet, *Ėstetičeskie fragmenty*, III, 68, 70-72).

Gemeinsam ist den Vertretern der analytischen Avantgarde (Futurismus, Formalismus) die Kritik der "predmetnost" in der Lebens- und Sprachsphäre ("predmetnyj jazyk") und die Tendenz, die Gegenständlichkeit rückzuverwandeln in Dinglichkeit ("bespredmetnost" produziert "veščnost"). Der Gegenstand ist ein Ding, das aus der Sphäre unmittelbarer (vorrationaler, vorkultureller) Erfahrbarkeit ("oščuščenie vešč") in eine Realie der Kultur und pragmatischen Kommunikation überführt wurde. Ganz im Gegensatz dazu strebten die Akmeisten und die Kunstphilosophen der FFS zu einer Vertiefung der Gegenständlichkeit und unterzieht den "veščizm" der Avantgarde einer radikalen Kritik. Engel'gardt spricht der "dinglich-konkreten Reihe" jegliche poetische oder ästhetische Bedeutung ab:

..процесс художественного творчества выражается в оформлении (преобразовании) эстетически безразличного в самом себе вещного ряда (объекта творчества) в эстетически значимое (художественное произведение). (Engel'gardt 1927, 35)

Mandel'stams Kritik am futuristischen "veščizm" geht in die gleiche Richtung, wenn er schreibt:

Не требуйте от поэзии сугубой *вещности*, конкретности, материальности. Это тот же революционный голод [...] зачем отождествлять слово с вещью, с травой, с предметом, который оно обозначает? Разве вещь хозяин слова? Слово Психея. Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. (Mandel'stam, "Slovo i kul'tura", II, 226)

Für Mandel'stam realisieren sich die Kulturgegenstände in der häuslichen oder urbanen Sphäre eines geordneten Alltags, wo sie als Instrumente der Lebenskultur eine geradezu kultische Verehrung genießen.

2.2.8. Kulturologie

In Verbindung mit der Gleichsetzung von Literatur und "slovo" bzw. Logos wird in der FFS, besonders aber im Akmeismus, der Text selbst zu einer ontologisch autonomen Größe, die – bei aller Wertschätzung der Dialogizität – von seiner Wahrnehmung, der Qualität seiner Rezeption zunächst unabhängig ist, ja sich bis zu einem gewissen Grade dieser entzieht: Während für die Vertreter des Futurismus das ästhetische Objekt die eigentliche Realität des künstlerischen Prozesses darstellt (und der Text nur der Anlaß und Auslöser von Reaktionen und Reflexen ist), besitzt für den Akmeismus das Wort und das Werk eine in sich ruhende Eigenständigkeit – ja ein Nicht-Rezipieren des Dichterwerkes in der unmittelbaren Modernität ("sovremennost'") garantiert geradezu seine Speicherung ("sochranenie") im Kulturgedächtnis bzw. in ihrer Unter- und Antiwelt: "...в нежном бытии новой природы, природы-Психеи. В том царстве духа без человека каждое дерево будет дриадой, и каждое явление будет говорить о новой метаморфозе" (Mandel'stam, II, 222f.). Daher steht im Zentrum des Kulturmythos Mandel'stams (II, 223, 367, 368) das Wiedererkennen, das unablässige Spiel der Zitate und Allusionen (R. Lachmann 1990, 354ff.).

Eine ganz wesentliche Differenz zwischen Formalismus und FFS, analytischer und synthetischer Avantgarde bildet die Einschätzung der Kultur: Während in der analytischen Avantgarde (im Futurismus ebenso wie im Formalismus) Begriffe wie Kultur, Geschichte, Tradition zunächst überhaupt negiert oder durch die Kunst-Technik und Kunst-Gesellschaft (des "literaturnyj byt") ersetzt wurden, tritt im Synthetismus die Kultur als eigentliches Feld der personalen Verwirklichung und der kollektiven Identität ins Zentrum der Kunstphilosophie. Dies gilt in hohem Maße auch für Mandel'stam und andere Vertreter der synthetischen Avantgarde, für die das poetische Wort als "Sprachkultur" (vgl. die Theorie einer "kul'turaazyka" bei Vinokur) gepflegt und zum Reservoir und Kraftquell des kollektiven Gedächtnisses erhoben wird.

3. Obériu und futuristischen Avantgarde

Ногу на ногу заложив
Велимир сидит. Он жив.
(Charns, "V.V. Chlebnikovu", 1926, I, 28)

3.0. Von der "zaum"-Poetik der Futuristen zur absurden Dichtung

In der Poetik der Obériuty⁷⁰ – hier vor allem bei D. Charns und A. Vvedenskij⁷¹ – wird die Kode-Orientierung der futuristischen Avantgarde abgelöst von der Dominante des Diskursiven: Das Gedicht ist nicht etwa – wie im Futurismus – Paradigma, das als Text, als Syntagma präsentiert wird und den (Welt-)Kode rekonstruierbar machen soll; es ist Spur und Nachhall zahlreicher kultureller Diskurse und Redeweisen, die den Blick auf eine mögliche Welt eröffnet. In ihrem komplizierten Verhältnis zum Futurismus bzw. zur den Avantgarde-modellen I (Kručenyč) und II (Chlebnikov) wird freilich von anfang an die Neologistik der "zaum"-Poetik V. Chlebnikovs (und ihre Utopie einer neuen kosmischen Sprache) eher zurückgedrängt zugunsten der expressiv-gestischen Laut-Dichtung Kručenyčs ("zvučizm")⁷² und seiner Vorliebe für Selbstinszenierung und Körpersprache.⁷³ Diese tritt an die Stelle der Konzeption des "Sprachkörpers" bzw. der Körperlichkeit, ja Erdhaftigkeit der poetischen Sprache bei Chlebnikov.⁷⁴

Man könnte auch von einer Wahl der Obériuty sprechen, die sich gegen den Kode richtet und die Modifizierung und Manipulation vorgegebener diskursiver Schablonen und typisierter Pragmateme bevorzugt: Der Asemantismus (Entgegenständlichung der Bedeutung, "značenie") in der futuristischen "zaum"-Poetik wird ersetzt durch Sinnentleerung ("obessmyslivanie") und sekundäre Sinnverlagerungen in der Dichtung der Obériuty.

An die Stelle des futuristisch-formalistischen Verfremdungs-Prinzips⁷⁵ des Nichtverstehens ("neponimanie") bzw. "Nicht-(Wieder-)Erkennens" ("neuznavanie") tritt das dialogisch-kommunikative Prinzip des Mißverstehens ("nedorazumenie"), d.h. eine Interferenz bzw. Verschiebung ("sdvig") auf der Ebene der Pragmatik und der Perspektivierung von Sprechakten und Handlungskonzepten.

Diese Tendenz zur poetischen Pragmatik, zu Expression und Gestik einer performativ aufgefaßten Ästhetik schon bei Kručenyč und Tufanov macht verständlich, warum gerade dieser Aspekt des Futurismus (und weniger die Mythopoetik Chlebnikovs) für die jungen Obériuty⁷⁶ prägend wurde.⁷⁷ Hierher gehört auch das Anknüpfen der Obériuty an die internationale (vor allem englische) Nonsense-Tradition, die ja auch nicht primär an der Innovation eines Kode interessiert war, sondern vorhandene Diskurse (den der Schulbücher oder über-

haupt autoritativer Normdiskurse etc.) gegeneinander ausspielte. Der Paratext dafür wurde v.a. für Charms Carrolls *Alice in wonderland*.⁷⁸

Angeichts der Dualität der beiden Avantgarde-Programme A I und A II entschieden sich die frühen Obériuty – besonders Charms – zunächst für die Poetik Kručenychs, während der Neoprimitivismus eines Chlebnikov (= A II) etwas in den Hintergrund – genauer in den Text-Untergrund – zu treten hatte.⁷⁹

Bei einer Gegenüberstellung Kručenychs und Chlebnikovs im Rahmen der russischen Avantgarde ist zu berücksichtigen, daß beide Dichter jeweils als die Personifizierung eines bestimmten Modells dieser Avantgarde gelten können. Kručenyč verkörpert in erster Linie die Verfremdungs-Ästhetik der (kubo-)futuristischen Avantgarde (A I), also ein Programm der Avantgarde, in dem das Prinzip der "Neuheit" ("novizna"), Disharmonie, negativen Verfremdung, des Normbruchs, der dadaistischen Performanz, des Skandals etc. dominierte. Eben dieses Modell hat auch das allgemeine Vorstellungsbild von der Avantgarde bis heute geprägt; das Negativmodell der V-Ästhetik wird gemeinhin mit der Avantgarde insgesamt gleichgesetzt. Erleichtert wurde diese einseitige Einschätzung durch die aggressive, auf Schock- und Überraschungseffekte zielende Ausrichtung der futuristischen Manifeste, wenn auch bei näherem Hinsehen durchaus Elemente eines ganz anderen Modells sichtbar werden, das man als mythopoetischen Archaismus bzw. Neoprimitivismus (A II) bezeichnen könnte.⁸⁰

Während also Kručenyč (parallel zu Majakovskij und in großer Übereinstimmung mit Autoren wie David und Nikolaj Burljuk, Vasilij Kamenskij u.a.) den Typ der "avantgardistischen Avantgarde" repräsentiert, die sich primär in *k o n t r a d e p e n d e n t e r* Weise auf die herrschenden Normen des Postrealismus und Symbolismus fixiert, darüber hinaus aber auch in der Negation der Konvention als solcher verharrt, steht die Poesie Chlebnikovs für ein Avantgardemodell, das auf eine "positive Ästhetik", also die rearchaisierende Innovation des Welt-Kodes insgesamt setzt.

Es lassen sich freilich bei beiden Autoren für jedes der Avantgarde-Modelle (A I und A II) durchaus überzeugende Beispiele finden, wenn auch die quantitative Verteilung entsprechender Merkmale im Oeuvre des jeweiligen Autors signifikante Unterschiede aufweist. Wesentlich sind jedoch die funktionellen Differenzen, die daraus resultieren, daß etwa der Archaismus bei Kručenyč bloß die Rolle der Motivation bzw. des Vorwandes zur Entfaltung einer V-Poetik (etwa seiner Lautdichtung) spielt. Umgekehrt fungiert die V-Ästhetik (also der Neuheits- und Schockeffekt, die Erwartungstäuschung) in der Mythopoesie Chlebnikovs als ein Element, das vielfach mit einem "literarischen Ich" des Autors verbunden ist und etwa eine komisch-aktualisierende Wirkung auslöst (v.a. in dem Sinne, daß der futuristische "Alltag" und seine "Gruppensemantik" absichtlich anachronistisch im Kontext einer archaisch-mythopoetischen Szenerie auftritt).⁸¹

In folgenden Punkten läßt sich eine Präferenz der (späteren) Obériuty für das Futurismus-Modell Kručenychs (A I) erkennen:

3.1. Infantilismus vs. Naivismus

Der Infantilismus operiert mit der pragmatisch-kommunikativen Differenz Kind vs. Erwachsener, wobei hier der Erwachsene ins Kindische regrediert,⁸² während im Naivismus das Erwachsensein, die offizielle Welt des Ernstes (Bachtin) durch das Kindliche verfremdet und in Frage gestellt wird. Im ersten Fall wird die reine Differenz zwischen der Normalität der Erwachsenen-Diskurse und jener der Kinder poetisch valorisiert und diskurskritisch reflektierbar gemacht; im zweiten Fall (des Naivismus à la Chlebnikov) wird aus der Differenzqualität eine neoprimitivistische bzw. archaische Sprach-Welt entworfen, die aufgrund ihrer vorkulturellen Natur universelle Gültigkeit beansprucht. Eben diese utopisch-archaische Projektion war nicht Sache der Obériuty, die in ihrem spätfuturistischen Frühwerk der infantilistischen, rhythmisch-expressiven Linie Kručenychs folgten (vgl. dazu etwa Charms' Poem "Michailly" und seine ausgeprägten infantilistischen Rhythmisierung).⁸³

Neben dieser regressiven Intention im obériutischen Infantilismus besteht aber auch eine entgegengesetzte Spieltendenz, die sich – auch hier in der Nachfolge der englischen Nonsense-Poetry und Lewis Carrolls und Edward Lears – an schablonisierten Bildungsdiskursen und – Themen orientiert: Der Regreß ins Vor- und Subkulturelle⁸⁴ wird somit kompensiert um einen verspielten Progreß ins (Pseudo-)Hochkulturelle eines affirmativen (hier sowjetischen) Bildungswissens (analog dem englischen "university wit" bzw. der "undergraduate inspiration"), gepaart mit der Diskursmaske des verkannten Privatgelehrten bzw. dilettierenden Erfinders, dessen Halbbildung (à la Koz'ma Prutkov) und peinlicher Didaktismus mit den Tiraden der offiziellen (Sowjet-)Kultur verschwimmen.⁸⁵

3. 2. Fehlerästhetik

Bei den Obériuty werden die **D e f e k t e** und Sprechfehler bzw. die Fehler-Poetik (Kručenychs – "gluposti-bessmyslicy") gegenüber der Ontologie des Sprach-Fehlers ("Ošibka smerti") als "Loch" ("dyra") im Sprach-Welt-Körper bei Chlebnikov favorisiert.⁸⁶ Für die absurde Welt der Obériuty bieten die Fehler die einzige Möglichkeit, aus dem gnostisch gedachten Weltgefängnis zu enttrinnen, das als rhetorisch formuliertes Welt-Rätsel (als vielfaches "double-bind" eines verknöteten Diskurs-Gefängnisses) ad absurdum geführt werden muß. Der Fehler (der Diabolos) liegt (bzw. sitzt) wie immer im "Detail", nicht aber in jenen "meloči" der grotesken Welt (Gogol's), sondern in dem, was in der oberiutischen Philosophie Druskins als "kleiner Defekt" bzw. Irrtum ("nebol'shaja pogrešnost") aufscheint.⁸⁷

Die absurde Welt ist nicht ontologisch "geschlossen" (wie die groteske), sie ist kommunikativ verknötet, der Mensch ist Gefangener der herrschenden Sprach-

spiele, die er von "innen her", also mit ihren eigenen Mitteln schlagen muß, um sich von ihr zu befreien. Auch Charms und Vvedenskij ordnen dem (Dichter-) Wort die Rolle der Destabilisierung der Gleichgewichte zu,⁸⁸ wodurch überhaupt erst Leben entsteht.⁸⁹

Die offensichtliche Verwandtschaft zwischen der Konzeption der Sprachspiele bei Wittgenstein und in der Poetik des Absurden allgemein und jener der Obériuty im besonderen sollte nicht zu voreiligen Schlüssen verleiten; zweifellos gibt es eine faszinierende Konvergenz im Diskursverhalten Wittgensteins (etwa in seinem *Traktatus*) und jenem der Obériuty – man denke etwa an den 1. Satz des *Traktatus*: "Die Welt ist alles, was der Fall ist", der geradezu als Ausgangsformel für die "Fall"-Poetik von Charms gelten kann. Auch der lakonische, halb-ironisch-verknappte Stil des *Traktatus* läßt vielfach an Charms denken – so etwa folgende Sätze: "Wenn ich den Gegenstand kenne, so kenne ich auch sämtliche Möglichkeiten seines Vorkommens in Sachverhalten" (2.0123) oder: "Namen gleichen Punkten, Sätze Pfeilen, sie haben Sinn." (3.144); "...Um das Wesen des Satzes zu verstehen, denken wir an die Hieroglyphenschrift, welche die Tatsachen die sie beschreibt abbildet" (4.016), ein Gedanke, der sich vielfach abgewandelt auch bei S. Ejzenštejn findet. Ziel der Sprachphilosophie Wittgensteins ist "Sprachkritik", also letztlich Abgrenzung des Denkbaren vom Undenkbaren (4.114), des Sagbaren vom Zeigbaren (4.1212), d.h. vom Evidenten, das solchermaßen gerettet wird. Dieses letztlich apophatische Vorgehen bestimmt auch die "Tätigkeit" der Obériuty (Wittgenstein: "Die Philosophie ist keine Lehre, sondern eine Tätigkeit" – 4.112). Die Philosophie als Sprachkritik konzentriert sich auf die "Grenzfälle der Zeichenverbindung, nämlich ihre Auflösung" (4.466) und operiert dabei primär mit den Figuren der "Tautologie und Kontradiktion" (ibid.) – womit eben die zentralen Verfahren der oberiutischen Poetik genannt sind. Insofern bedeuten "die Grenzen meiner Sprache die Grenzen meiner Welt" (5.6.) – und das Subjekt ist eben die "Grenze der Welt" (5.632), wofür präzise Parallelen in der Philosophie der Obériuty zu finden wären.

3. 3. Ästhetik des Zufalls

Bei den Obériuty werden die "slučajnosti" (der Aleatorik)⁹⁰ und des Normbruches (als eigentliches Kunstgesetz im Sinne Kručenychs) gegenüber der normfreien Anti-Ordnung in der poetischen Welt Chlebnikovs bevorzugt. So heißt es etwa in der Deklaration der Obériuty: "Говорят о случайном соединении различных людей" – in Bezug auf die Gruppenbildung der Obériuty. Programatisch hat Vvedenskij dieses Postulat in seinem Gedicht "Ja žalko čto ja ne zver" formuliert: "...Еще есть у меня претензия, | что я не ковер, не гортензия. |...| Мне не нравится, что я смертен, |...| Мне страшно что я при взгляде | на две одинаковые вещи | не замечаю что они различны, | что каждая живет однажды. |...| не вижу что они [вещи] усердно | стараются быть похожими. | Я вижу искажённый мир, | я слышу шопот заглушенных лир, |...| мне жалко что на этих листьях | я не увижу незаметных

слов, | называющихся *случай*, называющихся бессмертные, |...| Мне жалко, что я не орел, |...| Мне страшно что я *неизвестность*, | мне жалко что я не огонь." (Vvedenskij, I, 129-131).

Die Gleichwertigkeit der Wörter und Referenten korrespondiert bei den Obériuty mit der Maske der Gleich-Gültigkeit: Im Gegensatz zur Übertreibungskunst der Futuristen waren die Obériuty ausgesprochene Untertreibungskünstler. Daher auch die "coole" Selbststilisierung und "Anglisierung" eines Charms und seine Vorliebe für alle Formen des "u n d e r s t a t e m e n t". Die ausgeprägt anti-identifikatorische Haltung Vvedenskij's hatte dagegen einen durchaus aggressiven Zug: Er propagierte eine (absurd wirkende) Äquidistanz des Autors zu allen Text- und Redethemen. Seine Teilnahmslosigkeit hatte somit Züge der Übertreibung einer Untertreibung – wie ja überhaupt die Dichter des Absurden mit der Verfremdung von Verhaltens- und Wertungsnormen operierten. Gleiches gilt ja für das Weglassen des Erstaunens bei extrem unwahrscheinlichen oder provokanten bzw. grausamen Akten (so auch in Kafkas *Verwandlung*). In all diesen Fällen wird die zu erwartende Reaktion und Haltung unterlaufen und durch eine hypertroph reduzierte ersetzt. Auf der narrativen Ebene (auch von Gedichttexten und dann in den entsprechenden Prosagenres) wird der "slučaj" zum zentralen "Fall" einer "Zufalls-Welt" (der "slučajnosti") – so schon in Charms' Gedicht "Slučaj na železnoj doroge" (I, 3-4).

3. 4. Performanz- vs. Textästhetik

Die Obériuty strebten nach einer handlungsorientierten P e r f o r m a n z - und Sprechakt- und Sprachspiel-Ästhetik⁹¹ vor dem Hintergrund einer Text-Ästhetik (des Welt-Buches) bei Chlebnikovs. Daher auch die Vorliebe der frühen Obériuty für Kinder-Abzählverse, die zu den Genres mit "indefiniten Semantik" ("s neopredelenno vyražennoj semantikoj") gehören.⁹² Die "neponjatnost" solcher Texte in der Kinderliteratur bzw. Folklore ebenso wie bei den Obériuty wird freilich durch die hohe Kontextanreicherung (die Explizitheit der pragmatischen Referenzsphäre) grundsätzlich kommunikabel. Sie diente nicht wie in der reinen "zaum"-Dichtung einer "bespredmetnost" der Worte (als "slovo-vešč"), sondern einer expressiven, auf Phonästhetik und Textikonizität vertrauenden Ausdruckssteigerung. Intensiviert und verfremdet wird hier immer die performative Präsenz und die pragmatische Relevanz – nicht sosehr die grammatische oder semantische Autonomie.

Wenn sich die Obériuty auch für die graphischen Dimension der Literaturtexte interessierten (s. anschließend 3.5.), spielte für sie – besonders aber für Charms – die Musik im Rahmen des Interesses für Performanz-Medien eine wichtige Rolle. Darin folgte Charms jener Unterströmung der (futuristischen) Avantgarde, der es

– wie N. Kul'bin, F. Platov, Tufanov bis hin zu Matjušin – um eine Art Musik-Poetik ging.⁹³

Für Kručenych ist die Lautorientierung ("ustanovka na u s t n o s t'") und ihre "Halbverständlichkeit" ("polu-ponjatnost'") Zentrum einer umfassenden Phonästhetik, die der "ustnovka na pis'mennost'" und einer "ne-ponjantost'" bei Chlebnikov gegenübersteht: Die Vorliebe für laut- und wortimitatorische Neologismen verbindet die Obëriuty mit analogen Bestrebungen bei Kručenych: Vgl. etwa Vvedenskij's Text "Ostrižen": "Здравствуй фреер мой аркаша | онкль | бинокль | это Акушерин шаг? |.." (II, 200).

Während im westlichen Theater des Absurden (etwa bei Ionesco, in geringerem Maße bei Beckett) die Alogik bzw. Unverständlichkeit weitgehend vor dem Hintergrund eines "normalen Alltagsverhaltens" bzw. mit dessen Versatzstücken spielt (O.G. Revzina 1978, 397), gilt dies für die Obëriuty in weitaus geringerem Maße – am ehesten noch für Olejnikov und Charms, kaum für Vvedenskij. Wenn im absurden Theater des Westens das Mißverstehen immer noch in Hinblick auf ein – wenn auch schwer erreichbares – eigentliches und richtiges Verstehens gewertet wird, vermeidet Vvedenskij weitgehend solche sprach- und kulturkritische Intentionen und beschränkt sich auf eine reine "Un-Sinnsdichtung" ("bessmyslica"), der man – wie O.G. Revzina zutreffend erkennt – am ehesten durch eine deskriptive Darstellung des jeweils sprachlich Vorliegenden nahekommt.⁹⁴

Wesentlich für die Obëriuty war die Gleichsetzung von *emotiver* bzw. expressiver und pathologischer, infantiler etc. Redeweisen und ihres "reinen Rhythmus" mit der poetischen Rede selbst (bei Kručenych) gegenüber einer Ontologisierung der Sprachwelten bei Chlebnikov. Der Einsatz von reinen "Lautflecken" ("zvukovye pjatna") im Sinne des "zvučizm" Kručenychs erfolgte bei den Obëriuty vielfach motiviert – etwa durch einen narrativen oder infantil-komischen oder expressiven Affekt: "ны моя ны | моя маленькая ны |.." (Vvedenskij, II, 192), die in skandierender Weise sehr expressiv-rhythmisch vorgetragen werden mußten. Auch hier wird der reine Phonozentrismus ("zvučizm") der Lautdichtung der A I zu einer theatralischen Performanz entfaltet: "Поэма Михаил читается скандовочно - и нараспев.." (Charms, "Neopublikovannnye materialy, 186f.): "...а се го дня на до вот как | до пос лед ня го ков ша." (ibid., 187; vgl. auch ibid.: "Kika u Koka", wo der infantilistische Impetus besonders deutlich wird).

3.5. Absurdistische "pis'mennost'" und Anagrammatik

Das große Interesse v.a. von Charms an der Buchstaben- und Zahlenmystik der Kabbala und anderer hermetisch-okkultistischer Systeme ist wohl bekannt⁹⁵ und auch in seinen Aufzeichnungen vielfach belegt. Die konkrete Materialität des Schreibaktes – analog zur performativen des Sprechaktes – war für die Obëriuty

ein Faszinosum, das in vielem an Chlebnikovs Buchstaben-Realisierungen erinnerte:⁹⁶ "Мы письма пишем в ночь друг другу | закинув плечи как солдат. l." (Charms, II, 145); "Эти буквы след твоей погрешности | соберись и прямо стань | я узнал законы внешности | принесемте телу дань." (II, 144), "Ну давай превно писать | давай буквы составлять." (I, 149). Im Gegensatz aber zur Buchstabensemantik Chlebnikovs wird auf eine (wenn auch neologistische) Regelhaftigkeit der Semantisierung der Grapheme weitgehen verzichtet: "Я сидел на одной ноге, | держал в руках семейный суп, |...| лучше денег накопить | на поездку с Галей С. | за ограду града в лес." (Charms, II, 15) Das Graphem /S/ personifiziert nicht nur den abgekürzten Familiennamen der "Heldin" des Gedichts, sondern verbirgt sich auch anagrammatisch in den Schlüsselwörtern des Textes ("sup", "sunduk", "skup" und "slon", "sljuna"). Der Dichter ist im wörtlichen Sinne ein "Schrift-Steller", ein "bukvar": "..Он - | Зачем же тварь | учить значкам? | Кто твари мудрости заря? | Мельница - | Букварь. | Он - | Зря, зря. l." (Charms, II, 83).

Am deutlichsten wird der Anklang an Chlebnikovs Buchstaben-Dichtung in Charms' "Lapa" (1930) – gewissermaßen ein großes Abschiedsgeschenk an die "zaum"-Dichtung: "ЗЕМЛЯК (хохоча). | - Я от хáха и от хиха | я от хоха и от хеха | еду в небо как орлиха | отлетаю как прореха. |...| Запомните кокон, фокон, зокен, мокен. l." II, 92ff.). Die Aufforderung - "budem na nebo uletet" - weist zurück auf Chlebnikovs "Aufstand der Dinge" (etwa in "Žuravl") und das "voskrešenie slova"; zugleich markiert der Text von Charms auch den Anbruch des letzten Kapitels der Avantgarde, der eine Rückkehr ins Urland der Symbolisten und Archaisten – nach Ägypten – nicht mehr möglich war.⁹⁷

3.6. Un-Sinn statt Bedeutungs(-Los)

Den Obériuty geht es also, wie Kručenych, um ein Neulesen und Neuschreiben vorgegebener Kultur- und Diskurs-Schablonen⁹⁸ – gegenüber der Neuschöpfung von Sprachwelten bei Chlebnikov: Die frühe "zaum"-Dichtung Charms' ist ein "Mosaik von Redeweisen" ("mozaika govorov"), eine Collage aus "prostorečie" (bis hin zu grobianistischen Schimpf-Serien) mit Tufanovs "foničeskaja muzyka" und ihrem gegenstandslosen Dynamismus. Während die Futuristen die reguläre Syntax durch eine reine Text-Paradigmatik ersetzen wollten,⁹⁹ verfolgten die Obériuty alsbald die genau entgegengesetzte Tendenz, mithilfe von überkorrekter Syntax "unmögliche" Aussagen (d.h. pragmatisch unrichtige oder unmögliche Referenzen) zu produzieren. Syntaktische "Wohlgeformtheit" simuliert solchermassen pragmatische Korrektheit, ja axiologische Qualität (Wahrheit).

In diesem Sinne favorisierten Charms und Vvedenskij die Alogik¹⁰⁰ (und das Spiel mit der pragmatischen Unmöglichkeit) bei Kručenych gegenüber der

Autonomie einer imaginativen Welt bei Chlebnikov. Die Transformation der Asemie bzw. Neosemie der "zaum"-Dichtung zur Alogik der Pragmateme und Diskurse (auch im Sinne Malevičs – vgl. sein Bild "Die Kuh und die Geige")¹⁰¹ läßt sich an dem Gedicht Nr. 20 von Charms deutlich erkennen: Der Neologismus "bezmen" ist hier als Neo-Alogismus umgedeutet, der ein neues Interpretationsmodell indiziert (und nicht ein neues Paradigma): "Оселок – это точильный камень, | а вот что такое безмен? | Безмен это вроде весов. На палке шар и крючок. | Я бы нарисовать мог | но мало места. Могу описать интересующий Вас предмет словами. | Это будет вроде стихотворения: | На безмене номера 1." (I, 35). Der Gedichttext ist hier in einen halb-prosaischen Diskurs eingelassen, die poetische Etymologie – die Ableitung von "bez-men" von "vzamen", "repen", "ka-men" etc. bzw. die interlinguistische Etymologie von "bez" als "Nicht-" und "men" als Plural von Engl. "man" (also "Nicht-Mann bzw. Nicht-Mensch") – wird nicht als Entfaltung präsentiert (wie im A I/II), sondern als pseudo-theoretische *D e f i n i t i o n*, also Bestandteil eines virtuellen poetisch-konzeptuellen bzw. paraphilosophischen Diskurses. Die absurdistische Welt ist immer eine mögliche bzw. virtuelle Welt, die archaische (Chlebnikovs) eine überreale, eigentlichere, seinshaftere Welt als die des "byt".

Ebenso wie die "zaum"-Dichtung Kručenychs (und Tufanovs) richtet sich die dekonstruktive Intention der Obériuty auf *vorgegebene Diskurse* und kommunikative Grundsituationen (Pragmateme), die gegeneinander ausgespielt werden. Somit wird nicht ein neuer Kode, sondern primär eine Transformation der Diskurslandschaft angestrebt: Nicht die Bedeutungsstrukturen (semantische Paradigmata) werden umgebaut, sondern die standardisierten Sinngebungen, die Interpretantenstrukturen. In diesem Sinne konnten auch die Obériuty (ebenso wie andere Vertreter der Dritten Avantgarde) an der Pluralisierung der Diskurstechnik v.a. bei Dostoevskij und im historischen Realismus des 19. Jahrhunderts anknüpfen, während der groteske Realismus Gogol's das Paradigma für das Modell des späten Symbolismus und die Mythopoetik des A II abgeben konnte.

Ganz konsequent werden also bei den Obériuty die *R e d e* (also parole) und der *S i n n* zum Gegenstand der verfremdenden Bearbeitung – und nicht das System der Sprache und der Bedeutungen. Es geht um Verschiebungen im Bereich der Pragmatik – wobei die eingesetzten Mittel der Lautdichtung weniger lexikalische als expressive oder narrative Motivationen erhält. Dies gilt vornehmlich für die Frühphase der Obériuty (etwa 1925-33); danach treten auch diese Elemente des Futurismus weitgehend in den Hintergrund. Nicht zu übersehen ist, daß sich auch im Akmeismus der Akzent von der innovatorischen Paradigmatik hin zu einer (v.a. auch intertextuell operierenden) Innovation der poetischen Diskurse und ihrer Kontamination verlagert. Auch Mandel'stam spricht, wie erwähnt, primär von "smysl" und "reč" und nicht sosehr von "značenie" und "jazyk".

3.7. Neue Gegenständlichkeit

Im Obériu-Manifest wird das futuristische Prinzip gesteigerten Ding-Sensibilität mit akmeistischen Elementen der organischen Weltempfindung kombiniert: " (ОБЭРИУ) ищет *органически* нового мироощущения и подхода к вещам [...] Люди конкретного мира, предмета и слова, в этом направлении мы видим свое общественное значение. Ощущать мир рабочим движением руки.." (Obériu - Deklaracija).

Für die Obériuty gibt es keinen unschuldigen Zustand der Unmittelbarkeit mehr, in den eine "restitutio ad integrum" den Zivilisationsmenschen versetzen könnte: die Rückverwandlung von Kultur in Natur (in der futuristische wie neoprimitivistischen Avantgarde) entfällt. An ihre Stelle tritt die Verlagerung der "anderen Welt" in den Kontext des sowjetischen Alltags ("mir inoj" als Welt des ganz Anderen – vgl. den Hades Mandel'stams mit den "sosednie miry" der Obériuty): Das "bytie" eines metaphysischen Seins wird "verdiesseitigt" zum "byt" eines Daseins, in/als deren *M i t t e* sich – als Nullstelle und Spalt der Differenz – die "cisfinite Logik" (Charms) auftut. Ebenso wird bei Mandel'stam die Totenwelt (das Kulturjenseits des Schattenreiches) unter den Füßen offenbar – als gläsernes Petropolis, als "pater noster" einer in sich kreisenden, sich ent- und einfaltenden Omnipräsenz des Kulturgedächtnisses (als "Fächer").

Während aber im Akmeismus die philologische Welt der Klassik bzw. das Kulturgedächtnis vor das Unheil des sowjetischen Alltags herbeizitiert wird, gibt es für die Obériuty keine Hoch-Kultur mehr, sondern nur noch Abfallprodukte einer idiosynkratisch, in Kleingruppen zerstäubten und im Multilog der Einzelgänger zerfledderten Privatisierung der zerstückelten Kulturganzheit. Diese wird teilweise als Schulwissen persifliert, als Lehrbuchdiskurs parodiert oder als Sammlung von (ideologischen bzw. anderen öffentlichen) Gemein-Plätzen im doppelten Wortsinne entblößt. Wir stehen am Ende der utopischen Vorwegnahmen (eines Futurismus) oder der atopischen Reminiszenzen (der Akmeisten) und tatsächlich am *Nullpunkt der Kultur*; geblieben sind von ihr das "bezobrazie" einer Parawissenschaft, eines Flaubertschen Bouvarismus, einer Para-Sophie, die nur mehr "partes" neben "partes" setzt – nicht aber das "totum" erlangt. Vom großen Ganzen ist die Totalität des Sowjetstaates geblieben. Die gesamte Gegenstandswelt wird indifferent und profiliert sich nur noch durch nicht näher definierte, ungestaltete "Sachen": "...Среди тысячи предметов / только очень крупные *штуки*" (Charms, "On i mel'nica", II, 84). Die "štuki" entwinden sich verdrehen "šutki".

"Так вырастает новое поколение частей речи. Речъ, свободная от логических русел, бежит по новым путям, разграниченная от других речей." (Charms, "Sablja", 2; vgl. J.-Ph. Jaccard 1991, 107). Die Gegenstände und Körper verlieren ihre Konturen, werden diffus: "Потеря предметами ста-

бильности, ощущение их зыбкости, растекания и есть головокружение." (Lipavskij, bei Jaccard, 191)¹⁰²

Die vier Arbeitsbedeutungen der *Gegenstände* ("geometričeskoe", "utilitarnoe", "émocional'noe", "ästhetische") werden um eine "fünfte Bedeutung" ergänzt – der Essenz des Gegenstandes, seiner "svobodnaja volja" (J.-Ph. Jaccard 1991, 119f.): "takoj predmet reet", d.h. es existiert wesentlich und jenseits des Menschen. Zugleich herrscht in der 5. Bedeutung totale "Freiheit des Wortes" ("svobodnaja volja slova"): "slovo" und "predmet" werden austauschbar (ibid., 120).¹⁰³ Insofern befreit sich die Dichtersprache ebenso von den vier Bedeutungen (Charms, "Predmety i figury", in: Stojmenoff 1984, 32ff.) wie die herrenlosen Gegenstände – sie wird "sinn- und unmenschlich" ("bessmyslennyj" und "nečelovečeskij"): "...и тут за кончик буквы взяв, | я поднимаю слово шкаф, | теперь я ставлю шкаф на место, | он вещества крутое тесто." (Vvedenskij, bei Jaccard, 121). Ziel der Obériu-Poetik ist das "Übereinanderstolpern der Sinngebungen" ("stolknovenie smyslov", Deklaracija) – also die nackte Konfrontation von Sinnkomplexen, ohne Hoffnung auf ein "tertium comparationis" oder die semantische Entladung futuristischer Montagen.

Die *Gegenstands-Welt* der Obériuty¹⁰⁴ orientiert sich – ähnlich wie die "Häuslichkeit" ("domašnost") der frühen Akmeisten – auf die intime oder jedenfalls alltägliche Sphäre der unmittelbaren Lebenswelt; dabei entsteht aber nicht die Gemütlichkeit ("ujutnost") einer eingespielten Zivilisation (wie in Mandel'starns Zivilisationsgedichten der 10er Jahre), sondern eine idiosynkratische, stark selektive und zugleich scheinbar "wahllos" ausgeräumte Szenerie: Wie in der metaphysischen Malerei De Chiricos oder Carlo Carràs (und in den Malevič-Bilder der Jahre 1927-35) erscheint die absurde Welt gleichsam "arm" und gesichtslos. Die Gegenstände treten nicht als "meloči" auf – wie in der grotesken Welt oder in der des frühen Realismus – sonder als abstrakte Aktanten einer generellen Situation, für die sie sprechen bzw. schweigen: "Все пуговики, все блохи, все предметы что-то значат. | И неспроста одни ползут, другие скачут. | Я различаю в очертаниях неслышный разговор: | О чем-то сообщает хвост, на что-то намекает бритвенный прибор. | ... | Гляди, гляди! Она тебе сигналы подает." (Olejnikov, "Ozarenie", 102). Diese noch liebliche Variante der Gegenstands-Sprache (wie etwa in einem Andersen-Märchen) umschreibt eine Art *absurdes Idyll*, das freilich ironische Züge trägt.

Der *Schrank* ("škap")¹⁰⁵ figuriert in der absurden Welt als (scheinbar wahllos herausgegriffenes) Mehrzweckobjekt, das zugleich metaphorisch (als Mini-Bühne) und metonymisch (als Versteck für den Voyeur oder Liebhaber) als Subjekt und Objekt der Betrachtung bzw. Darstellung fungiert, ein Allzweckbehälter mithin, in dem alle möglichen intertextuellen Allusionen (Dostoevskij, Čechov etc.) und Selbstinszenierungen Platz finden: Bei ihrem ersten großen Auftritt agierten die Obériuty zugleich auf, in und vor einem Schrank, der das Zentrum der Inszenierung bildete: "...Петр Нилыч любит, чтобы его слушали, когда он что-нибудь говорит. Он скажет меня в шкаф, а сам ходит и

говорит [...] Укрыться негде, всюду *соглядатаи*. [...] и каждый день смотрю на Верочку *из шкапа*. 1.. (Charms, IV, 24-25).

Die absurde Neo-Gegenständlichkeit findet ihre (auch zeitliche Entsprechung) in der dritten Schaffensphase des Suprematismus – v.a. im *neo-figurativen* Spätwerk von Malevič aus den Jahren 1927-1935. Wie in allen dritten typologischen Modellen (S III, F III, A III etc.) wird hier die Primärphase (die vorabstraktionistische, neoprimitivistische Figuralität [= A II] – bei Malevič vornehmlich die Gestalt des Bauern) vor dem Hintergrund der suprematistischen Abstraktion neu aufgegriffen: Es handelt sich also nicht um eine Rückkehr zur Gegenständlichkeit oder – wie oft gemeint – um einen vor allem außerkünstlerisch bedingten Kompromiß mit der realistischen Staatskunst. Daß gerade in den späten 20er Jahren die Kontakte zwischen Obériu und Malevič bzw. Matjušin u.a. Abstraktionisten besonders rege waren, ist kein Zufall.

In denselben Kontext gehört das Wiederaufgreifen der "predmetnost", also die Zuwendung zum Problem des "literarischen Faktums" im F III ebenso wie in der Faktographie der "sujetlosen" Prosa in der zweiten Hälfte der 20er Jahre. Auch die Wiederentdeckung der narrativen und poetischen *Semantik*, die Beschäftigung mit Fragen der Thematik und Motivik gehört zu dieser Tendenz. All dies erfolgte freilich gebrochen und gewissermaßen geläutert durch das Fiktions- und Mimesisverbot – gebrochen durch die fundamentale "Epoché" der Epoche – also prinzipiell innerhalb der Moderne und ihrer Ästhetik.

Die Obériuty forderten denn auch in ihrer Deklaration nicht einen neuen Realismus, sondern eine "Real-Kunst", durch die dem fiktionalen Realismus und der naive Widerspiegelungstheorie (Malevič nannte ihn den "Futtertrog-Realismus") eine Kunst-Realität entgegengesetzt werden sollte, die eine "Erweiterung der Gegenstandswahrnehmung", des konkreten Kunst-Denkens überhaupt ermöglichen sollte; der ethische Impetus der Katharsis ("očišćenie") überlagert hier das Aufklärungs- und Entblößungspathos ("obnaženie") der reinen V-Ästhetik der Ersten Avantgarde:

В своем творчестве мы расширяем и углубляем *смысл предмета* и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный *предмет*, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства [...] Посмотрите на предмет *голыми глазами*, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что «житейская» логика обязательна для *искусства*? [...] Мы расширяем *смысл предмета*, слова и действия.. (Obériu - Deklaracija).

3.8. Appendix: Absurde Fliegen ("muchi")

Gewiß ist die Fliege der Oběrity mit der futuristischen¹⁰⁶ eng verwandt; die "muchologija" (vor allem Chlebnikovs) bildet den summenden Hintergrund zahlreicher absurdistischer Texte. Gleichzeitig weist sie voraus auf die unendliche Vermehrung der "muchi" in der poetischen Welt etwa bei I. Brodskij und dann im Konzeptualismus der 70-90er Jahre – hier v.a. bei Il'ja Kabakov.¹⁰⁷ Ein paradigmatischer Text für die absurde "mucha" ist Charms' Gedicht "Padenie vod" (II, 26-27), in dem einerseits die futuristische "mucha"-Anagrammatik weiter entfaltet wird, andererseits die universelle Ausdehnung des "mucha"-Motivs erkennbar wird: „..ТУХнет печка спят дрова | мокнут сосны я трава | на траве стоит пертУХ | он глядит в небесных МУХ | МУХи снов живые точки | лают песни на цветочке. |МУХи: |...| Это стукнул молоток. | Это рУХнул потолок. | Это скрипнул табурет. | Это МУХи лают бред.“

Am deutlichsten wird Charms' Rückverbindung zu Chlebnikovs "mucha"-Motiv immer da, wo der paradigmatische "mucha"-Text Chlebnikovs¹⁰⁸ mehr oder weniger direkt zitiert wird: „..остановив жужжанье мух | слетает медленно на мох. |...| Холодеют наши мордочки, |..“ (Charms, "Aviacija prevraščeni", I, 36); „..Я под сосной лежал на мХУ, | в лесу шакал кричал ХУ ХУ! |..“, Charms, II, 155); „..леса лужи протечи | где грибы во мХУ дики | молви людям: Пустяки | мне в колодец окунаться | мрамор дУХА холодит |...| Из Полтавы дунул дУХ | полон хлеба полон МУХ |...| Мама воздУХА не даст |...| Во имя Отца и Сына и Святого ДУХА. Амин. || ЗЕМЛЯК – Что это жужжит? |...| .. Ребенок тотчас же засыпает и из его головы растет цветок. | К У Х и в и к а . |..“ (Charms, "Lapa", 90, 108).

Die bei Chlebnikov endemische Kombination von "lovit" und "mucha" findet sich mehrfach auch bei Charms: „..вижу корень сельдерей | ловит муху в барабан |..“ (Charms, I, 147-148. – Daß Charms in seinen *Notizbüchern* die Fliegen "auf dem Mond leben" läßt (1931, 106) verweist auf Gogol's *Zapiski sumassedshego*, wo die "Nasen" auf dem Mond leben.

Die dann in der Erzählung "Starucha" kulminierende Anagramm-Realisierung von "mucha" – "starУЧА" – "staryj" und "strach" ist bei Charms schon 1928 voll ausgebildet – vgl. sein Gedicht "Ossa" (I, 65): "На потолке сидела муха | ее мне видно из кровати | она совсем уже старУХА | сидит и нЮХАет ладонь; | я в сапоги скорей оделся | и в торопях надел папАХУ | поймал дубину и по мухе | закрыв глаза хватил со всего разМАХУ. |...| прицепил в УХО пистолет |...| подумал: верно умер старичок |...| играет муха на потолке | марш конца вещей, |...| вместо носа | трепещет осса |.."; vgl. auch auch Vvedenskij's "Kuprijanov i Nataša": „..от тоски, от чувства, от мысли, от старУХА, | боюсь тебя владычица рУбаХА, | скрывающая меня в себе, | я в тебе как муха.“ – I, 102 oder aber Charms' "Rycari": "Был дом,

наполненный старУХами. СтарУХИ целый день шатались по дому и били мух бумажными фунтиками.." (in: *Glagol*, 61).

Im zitierten Gedicht "Ossa" erklärt Charms die dematerialisierende Wirksamkeit des zentralen Symboltiers der absurden Welt der Fliege auf die Gegenstände: "На потолке сидела муха [...] (Предмет в котором нет материи | не существует как рука | он бродит в воздУХЕ потерянный | вокруг него элементарная кара). [...] играет муха на потолке | марш конца вещей. I.." (I, 65). Hier wird ganz deutlich die Opposition von "predmet" und "vešč" entfaltet, wobei die materielle Inkonsistenz der Gegenstandswelt mit dem Leichen- und Todesinsekt der "mucha" assoziiert wird. Diese Thanatosfixierung haftet dem Fliegen-symbol – in der Mythopoetik ebenso wie in der Folklore – immer schon an: Die Fliege selbst ist durch ihre Null-Punktualität und Kleinheit Symbol der "ničtožnost", d.h. einer Nichtigkeit bzw. vernicht(s)enden Wirkung (die Fliege als Aas fressendes Tier, als Instrument des dionysischen "razloženie tela").

Eine frappierende Parallele zu diesem "telo" - "mucha"-Komplex bietet Vvedenskij in dem Kurztext: "И я в моем теплом теле | лелеял гЛУХую лень. | Сонно звенят недели, | вечность проходит в тень. | Месяца лысое темя | прикрыто дымным плащом, | музыкой сонного времени | мой увенчаю дом. | УХО улицы гЛУХО, | кружится карусель. | Звезды злые старУХИ | качают дней колыбель." (Vvedenskij, II, 191).

Der absurde Mensch (bzw. Autor) ist ein "soznatel'nyj predmet" (Charms, "Žizn' človeka na vetru", 1927), der von der dissoziierenden Macht der Fliegen (des Todes, der Zeit) bedroht wird: Daher die permanente Fliegenjagd, das Erschlagen der Fliegen an Wänden und Decken – so im selben Text: "...Детина рыжим кулаком | бил мух под самым потолком. [...] Он как орел махал крылами [...] Волос кружились червяки. [...] Над ним два сокола порой | В холодном воздУХЕ парят." Die metonymische Nachbarschaft von "ucho" und "mucha" resultiert aus dem (lästigen) Summen der Fliegen am Ohr (und den damit assoziierten Fangversuchen): "...В мотылке | и даже в мухе | есть различные коробочки | расположенные в УХЕ | на затылке - пробочки. | Поглядите. I.." (Charms, "On in mel'nica", II, 84). Die anagrammatische Verbindung von "much/a" und "vozd-uch" bzw. "duch" verweist auf den pneumatologischen Hintergrund dieses Motivs (hierher gehören auch die solaren Vögel "orel" und "sokol" in diesem Gedicht), wobei die Biene ("pčela") in der symbolistischen und akmeistischen Mythopoetik¹⁰⁹ das solare, goldene, apollinische Insekt verkörpert.

Zur solaren Motivik bei Charms vgl. auch: "Я запер дверь. [...] Ты, солнце, - лев, плачет владыка, | ты неба властелин. Ты царь. | Я тоже царь. [...] Я руки разверну | и стану как орел. | Взмахну руками и на воздух, I.." (Charms, IV, 13); vgl. auch: "...кому бы знать хотелось | древоруба плакал дух | полон хлеба полон мух [...] рвался череп на куски.." (Charms, III, 82);

"Я долго думал об орлах |...| и дружат с водяными духами. | Я долго думал об орлах, | но спугал, кажется, их с мухами." (Charms, IV, 65). Diese Verwechslung des erhabenen Sonnenvogels ("orel") mit dem nichtigen Todesinsekt "muchа" findet seine Entsprechung in der Neutralisierung der Oppositiоn von "muchа" und "pčela": "...и мухи со свистом летают везде, |...| и пчелы в саду над цветами жужжат, |..." (Charms, IV, 118).

Die Fliegen wirken dematerialisierend und annihilierend in dem Maße, daß sie aus Objekten bloße "Zeichen von Gedanken" bzw. "smysly" machen: "...на машинах день и ночь | отбиваем знаки смыслов, | дел бумажных полный стол туч | мух жуков и коромыслов. |..." (Charms, II, 31; zur Assoziation von "muchа" und "ničto" vgl. auch Olejnikov, "Muchа": "...И нет ничего впереди... | О муха! О птичка моя!").

Vvedenskij's Klage darüber, kein Tier zu sein (I, 129ff.), belegt das besondere Gewicht der obériutischen Tiersymbolik. Am nächsten der Mythopoetik (der "muchа") bei Chlebnikov kommt Charms in seinem Dialog-Poem "Ku" (I, 143-148): "...эти мухи лето сливы | лодка созданная человеком |...| Похлебка сваренная из бобов | недостойна пищи Богов |...| Люди, птицы, мухи, лето, сливы | совершенно меня не пленяют |..." oder: "Мы сидим и просим кашу | лампу, муху и курок." (Charms, II, 147).

Der Bewohner obériutischer Welten ist gar bereit, sich in eine Fliege zu verwandeln, um sich so – am Türhüter (sic!) vorbei – ins Paradies zu schwindeln: "...О небесный часовой, | мысль твоя течет обратно | как ручей бегущий в гору, | мне безумцу непонятно, |...| моему не близко уху | слушать неба смутный глас. | Пропусти меня как муху | через двери в рай как раз. |...| вдруг рукою размахнулся | и пустил мне камень в бок. | Этот камень был по счастью бестелесный, | потому что этот камень был небесный." (Charms, IV, 117).¹¹⁰

4. Postscriptum

Das Eigentliche an der P-Moderne ist das P: Sie ist – im Kierkegaardschen Sinne – eine "Unwissenschaftliche Nachschrift" zu einem immer schon vorhandenen Gewebe von Prätexten und Prätionen, deren unterschiedlichste diachrone Interpunktionen (also die Periodisierungen) frei verschiebbar erscheinen. Solchermaßen kann der Gesamttext immer neu zurückgelesen werden: Die Frage wird zur Antwort, das Zitat zum Original, die Satz-, Werk- und Genre Grenzen interpunktieren dieselben Texte zu immer anderen. Nach dem Ende der Historie sind letztlich alle Periodeneinschnitte aufgehoben; nach dem Auslaufen der universellen Sujets – also der von den postmodernen perhorreszierten Großnarrativen – gibt es nur noch eine Menge von Geschichten, die immer andere intertextuelle Konjekturen eingehen können. Der Held, der die Epochenschwellen

wie die Initiationszonen seiner eigenen "rites de passage" zu bewältigen hatte, ist in den zeit- und richtungslosen Mythos einer Vor-geschichte zurückgesunken.

Wenn sich in der Moderne die Verschiebung der Dominante weg von den Essenzen und ontologischen Wesenheiten hin zu den Grenzen, dem Aufeinanderprall von Elementen und Formationen verlagert, weg vom Essentialismus hin zum Funktionalismus, weg von der Homogenität in sich ruhender Mitten hin zur Diskontinuität der Ränder und Schnittflächen (also Montage) – so rückte mit dem Ende der Moderne (bzw. der Avantgarden) in diese Randlage das Konzept einer frei verschiebbaren Nullstelle ein. Der Spalt zwischen den Formationen, zwischen den montierten, heterogenen Teilen, zwischen den Epochen- und Periodensystemen ist nun nicht mehr Ort des Ausbruches der Vitalität und Evolutionsdynamik – gewissermaßen tektonische Verschiebung mit vulkanischen Folgen: Er ist ein Nichts-Ort – nach dem Untergang der Ortlosigkeit der utopischen Avantgarden, ein Abgrund ohne die Bezugsfelder diesseits und jenseits, hier und dort. Geblieben ist die Totalität eines Dazwischen, einer Schwelle, die nicht mehr der Mensch (oder sein Werk) transzendiert, sondern die selbst in permanenter Bewegung ist. Dieses Konzept der reinen Differenz markiert die Nullstufe, von der aus das Post der P-Moderne sich ermißt. Geblieben ist: tränenlose und unmystische Apophatik – ohne die komplementäre Rückversicherung einer Offenbarung, ohne den Logozentrismus fleischgewordener Worte. Die Rede bewegt sich im Feld des Vegetarischen – auch hierin getreu der häretisch-gnostischen Vorgeschichte.¹¹¹

Geblieben ist die reine Dynamik einer in sich kreisenden Innovatorik, die nicht mehr die Sprachen und Codes umpflügt, ja universell neu verfaßt, sondern nur mehr in der Sphäre der Um- und Entwertung pulsiert. Keine semantischen Welten mehr und auch letztlich keine Diskurse als auktoriale Texte – nur mehr Axiologie statt Semantik, nur mehr Wertprozesse, reine Prozessualität. Der postmoderne Autor ist ausschließlich Arbitr, der das Projekt der totalen Kritik vollendet und überschritten hat: Urteil ohne Tat(-Bestand), Kritik ohne Primärtext, Übersetzung ohne Original, Stil(isierung) ohne Sprache – und der bargeldlose Verkehr eines totalen Tausches der Kulturökonomie, die an die/auf der Stelle der Kultur tritt.¹¹² Verkauft werden Konzepte als Artefakte, Valorisationen als Werke, Inszenierungen als Libretti: Den Platz des Künstlers nimmt der Ausstellungsmacher ein (als Arrangeur von immer schon "ready mades", also Fertiggemachtem, Gehabtem). Es herrscht Wirtschaft, die ausschließlich aus Börse besteht – und aus Termingeschäften.

Die reine Ökonomie wäre somit tatsächlich im Ästhetischen aufgegangen (wie seinerzeit die Utopie in den Avantgarden) – und vice versa. Die permanente Verschiebung der Valorisierungsgrenzen (zwischen egal welchen Gegenständlichkeiten, Zeitaltern, Nutzungsweisen) erfolgt auf Kommando der Valorisatoren, denen die jeweils zu spät Gekommenen nachteilenden Gehorsam zuteil werden

lassen: "Die Flucht in die Wüste [des Profanen] wird zur Eroberung der Wüste"¹¹³ das Profane (der "byt") wird zum Gelobten Land.

A n m e r k u n g e n

- ¹ Zur typologischen Periodisierung des Symbolismus allgemein und zum Früh-symbolismus (= SI) im besonderen vgl. meine Darstellung A.H.-L. 1989, 45ff.
- ² Die Konzeption des "Lebenstextes" ("tekst bytija") allgemein und im Symbolismus behandelt I.P. Smirnov 1977, 28ff. und zusammenfassend A.H.-L. 1980, 140ff.; ders., 1989, 448-464, sowie F.Ph. Ingold 1981, 37-61.
- ³ Ausführlicher Zu Brjusov als "Manager" des frühen Symbolismus vgl. M.P. Rice 1975.
- ⁴ A.H.-L. 1978, 137ff., 341ff.; 1989, 49ff., 77.
- ⁵ A.S. Pustygina 1975, 143-147.
- ⁶ E. Poyntner 1988.
- ⁷ A.H.-L., 1992a, 223f.
- ⁸ A.H.-L., 1994a.
- ⁹ A.H.-L., 1989, 133ff.
- ¹⁰ A.H.-L. 1994a.
- ¹¹ A.V. Lavrov 1978, 137-170.
- ¹² S Kierkegaard (1845) 1958.
- ¹³ Anders als im postsymbolistischen Archaismus (etwa Chlebnikovs), wo das Prinzip der Metamorphotik neoprimitivistisch-körperhaft gedacht wird (A.H.-L. 1985), geißt der S II auf die dionysische und apokalyptische Konzeption der Verwandlung zurück ("prevraščenie" als "vozvrat" des Messias in der Gestalt des Künstlerhelden selbst bei A. Belyj).
- ¹⁴ Ausführlich zur Korrelation von Veränderungen in der Farbsymbolik und solchen in der Periodisierung der Entfaltung des Symbolismus vgl. A. Blok, "O sovremennom sostojanii russkogo simvolizma", (1910), Bd. 5, 425-436.

- 15 Parallel zur formalistischen Theorie des "literaturnyj byt" (A.H.-L. 1978, 397ff.) versucht A. Belyj etwa in den Erinnerungsbüchern der späten 20er und frühen 30er Jahre eine Art "Selbstsoziologisierung" des Symbolismus; in anderen Schriften tendiert derselbe Belyj zu einer "Anthroposophisierung" der eigenen (bzw. symbolistischen) Entwicklung (vgl. A. Belyj [1928] 1987).
- 16 Zur Gliederung der methodologischen Evolution des russischen Formalismus in drei Modelle (F I = paradigmatisches Reduktionsmodell; Kunst als Menge von Verfahren; F II = syntagmatisches Funktionsmodell und F III = pragmatisch-literatursoziologisches Modell) vgl. A.H.-L. 1978.
- 17 A.H.-L. 1978, 376ff., 381ff.; 510ff.
- 18 Ibid., 338ff.
- 19 Zur Bedeutung der Mode als Modell der (Kunst-)Evolution und zur Periodisierung der russischen Romantik vgl. A.H.-L. 1992; 514ff.
- 20 A.H.-L. 1982.
- 21 V.N. Toporov 1983, 227-284.
- 22 A.H.-L. 1982.
- 23 W. Schmid 1982, 83-110.
- 24 V.B. Šklovskij 1925, 162ff.; A.H.-L. 1978, 384f.
- 25 A.H.-L. 1978, 384ff.
- 26 Ju. Tynjanov 1977, 509.
- 27 Ibid., 523.
- 28 Zur "Existentialisierung" der Position der Formalisten im literarischen "byt" der späten 20er Jahre vgl. A.H.-L. 1978, 575ff.; Šklovskij 1926, 56.
- 29 V. Šklovskij 1926, 51f.; A.H.-L. 1978, 554ff.
- 30 G.O. Vinokur 1927; dazu A.H.-L. 1978, 419f.
- 31 Ju. Tynjanov 1977, 523.
- 32 M. Foucault 1973.
- 33 Genau dieses Prinzip der permanenten Re- und Valorisierung beschreibt auch Boris Groys in seiner "Ökonomie" der künstlerischen Innovatorik bezogen auf die Postmoderne (B. Groys 1992).

- ³⁴ Vgl. A.H.-L. 1993a; 1994b.
- ³⁵ A.H.-L. 1978.
- ³⁶ Zur Periodisierung der Avantgarde vgl. I.P. Smirnov 1979, 148; A.H.-L., 1986, 17-48.
- ³⁷ Zitiert wird nach: *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Red. G.P. Struve, B.A. Flippov, Washington 1967-1871, Bände I-III.
- ³⁸ Vgl. Ju. M. Lotman 1970.
- ³⁹ N.S. Gumilev 1913, 42-45; B. Ejchenbaum 1986, 379, 382; V.M. Žirmunskij 1977, I, 107ff., 138f., Ju. Tynjanov 1929, 541-580; vgl. zuletzt R. Eshelman 1988, 208f., H. Meyer 1991, im Druck; A.H.-L. 1991.
- ⁴⁰ Vgl. A.H.-L. 1991, 15-44.
- ⁴¹ Vgl. damit Charms' Kritik an der "zaum"-Poetik in der "Deklaracija" der Oberiuty 1928 – ein Manifest, das freilich nur bedingt repräsentativ für das Verhältnis der Obériuty zur futuristischen Avantgarde ist.
- ⁴² Vgl. zuletzt G. Langer 1990, 85ff.
- ⁴³ In diesen Kontext gehört auch das für alle dritten Modelle (des Symbolismus oder des Formalismus, der Avantgarde) typische Verhalten der "Selbsthistorisierung": Für den grotesk-karnevalesken Spätsymbolismus (ab 1907 etwa bis weit in die 20er Jahre) ist diese Tendenz zu beobachten, die eigene Entwicklung zu periodisieren und als historisch-gegeben (auch in Konkurrenz zu den anderen synchronen Kunstrichtungen) anzusehen. Ähnliches gilt etwa für die Literarisierung im "memuarnyj roman" der dritten Avantgarde (A III) in Romanen und Erzählung (etwa bei O. Forš, V. Kaverins *Chudožnik neizvesten, Skandalist ili večera na Vasilevskom ostrove* u.a.) vgl. dazu Šklovskij, "Togda i sečas", in: *Literatura fakta*, M. 1929 (siehe auch A.B. Bljumbaum, G.A. Morev 1991, 269). Ähnliches gilt für die Romane K. Vaginovs, in denen die formalistische Konzeption des "literaturnyj byt" (Zentrum des literatursoziologischen Formalismus der 2. Hälfte der 20er Jahre, d.h. des F III) literarisiert wird (vgl. den Schlüsselroman *Trudy i dni Svistonova*). Zu bemerken bleibt noch die zeitweilige Verbindung K. Vaginovs als junger Lyriker mit den Akmeisten (A.A. Aleksandrov 1991, 16ff. und 35f.). Zum "Synthetismus" gehört schließlich auch die spezifische Position Zamjatsins, der den Begriff selbst ja programmatisch der linken Avantgarde ebenso wie der offiziellen Kunst entgegensetzt (ibid., 20).
- ⁴⁴ R. Lachmann 1990, 354-403 (Zur Intertextualität und Gedächtnis-Kultur im russischen Akmeismus): "Der Wunsch der Berührung mündet in einen doppelgängerischen 'Wiederholungszwang', der die semantische Spanne zwischen dem Wiederholten und dem Akt des Wiederholens auskostet." (ibid.,

374); "Der 'Konservatismus' des akmeistischen Kulturmodells bedient sich avantgardistischer Strategien: Vielstimmigkeit, Polyisotopismus, Intertextualität." (ibid., 368).

- ⁴⁵ Erklärtes Ziel der akmeistischen Programmatik war es, eine "organische Schule der russischen Poesie" ("organičeskaja škola russoj liriki") zu schaffen (Mandel'stam, II, 256). Mandel'stam zielt auf ein "neues organisches Verstehen" ("organičeskoe ponimanie") in der Kunst (ibid.). Gumilev vergleicht die Entstehung von Gedichten mit einem Hervorwachsen von "Organismen" ("proischoždenie živych organizmov", Gumilev 1923, 31ff.).

- ⁴⁶ Vgl. A.H.-L. 1993.

- ⁴⁷ Vgl. N.I. Efimov 1929, 31-108; hier: 62ff.; zu den bedeutendsten Gemeinschaftspublikationen gehörten die Bände: *Chudožestvennaja forma*, Sb.st. N.I. Žinkina, N.N. Volkova, M.A. Petrovskogo, A.A. Gubera, pod. red. A.G. Ciresa, M. 1927; *Iskusstvo portreta*, Red. A.G. Gabričevskij, die Periodika: *Iskusstvo*, *Ars poetica*, *Literaturnaja mysl'*, *Poëtika* (vgl. dort die Rechenschaftsberichte über die Tätigkeit am G.I.I.I. in: Bd.1, 1926, 155-162; Bd.4, 1928, 149-155); *Zadači i metody izučenija iskusstv*, Pgd. 1924; L. 1927; *Gosudarstvennyj institut istorii iskusstv*. 1912-1927, L. 1927; die Publikationsreihe *Voprosy poëtiki* im Verlag *Academia* u.a. Ausführliche bibliographische Angaben mit Kommentaren bei S. Baluchatyj 1929.

Neben G. Špet zählten zur Formal-Philosophischen Schule B.M. Tomaševskij, V. Žirmunskij, V.V. Vinogradov, S.I. Bernstejn, B.I. Jarcho, F. Šmid, S.D. Baluchatyj, G.A. Gukovskij, M.A. Petrovskij, A.M. Peškovskij, A.A. Guber, B.M. Engel'gardt, N.I. Zinkin; von den Formalisten standen Ju. Tynjanov und B. Ejchenbaum der Gruppe auch institutionell (als Mitglieder des G.I.I.I.) am nächsten (vgl. Ju. Tynjanov 1977, 404-572). Zu Jakobsons Verhältnis zu G. Špet und zur Phänomenologie vgl. E. Holenstein 1975, ders., 1976, 13ff. – Kaum untersucht wurde bisher die Beziehung der Obėriuty zu Vertretern der Formal-Philosophischen Schule: Dies gilt v.a. für die "Radiks"-Gruppe bzw. die "Činari" und ihre Kontakte zum G.I.I.I. in Leningrad 1928-29 (vgl. M.B. Mejlach 1990, 182).

- ⁴⁸ A.H.-L. 1978, 175-226; 304-337; vgl. auch 260ff., 290ff.; A.H.-L. 1994c, zusammenfassende Darstellung der FFS.

- ⁴⁹ Engel'gardt 1927, 26; M. Bachtin, P. Medvedev 1928, 122f. spricht abfällig von einem "ostranajuščij metod" der Formalisten.

- ⁵⁰ B. Engel'gardt 1927, 35ff.; A.H.-L., 1978, 188-197.

- ⁵¹ P. Medvedev 1928, 85f., 122f.; B. Engel'gardt, 1927, 67.

- ⁵² B. Engel'gardt 1927, 19; G. Špet 1914, 132; V. Šklovskij 1925, 8; A.P. Čudakov 1975, 305-354.

- ⁵³ Vgl. A. Belyj 1934.
- ⁵⁴ Zur Hadesvorstellung Mandel'stams vgl. P. Hesse 1989, 102ff.; A.H.-L., 1993b.
- ⁵⁵ Vgl. Mandel'stam, "Slovo i kul'tura", II, 226. - Zum "slovo-imja"-Konzept Mandel'stams und zu seinem Verhältnis zu den "imjaslavcy" vgl. die Zusammenfassung bei P. Hesse 1989, 120ff., 152f.; Ju. S. Stepanov 1985, 57ff.
- ⁵⁶ A.H.-L. 1990b, 9-55.
- ⁵⁷ Vgl. auch Engel'gardt 1927, 19; zur "Überwindung des Psychologismus"; G. Špet, "Problemy sovremennoj poetiki", in: *Iskusstvo*, 1, 1923, 43-78.
- ⁵⁸ R. Grübel 1979, (Einleitung); vgl. zuletzt M.M. Bachtin 1990, 436-487. Zum philosophischen Hintergrund M. Bachtins vgl. auch K. Clark, M. Holquist 1984; B. Groys 1989, 113-130.
- ⁵⁹ Eine verwandte Neigung zur Dialogizität zeichnet auch die Poetik und das Gruppenverhalten der Obėriuty aus, die schon lange vor ihrer Verdrängung aus dem öffentlichen Raum ein spezifisches Insidertum, ja geradezu eine Art (karnevalisierten) "Orden" bildeten (vgl. V.N. Sažin 1990, 194ff. zum "činarstvo" der jungen Obėriuty), der das mönchische, pseudomasonische und englisch stilisierte (Club) "ob'edinenie" halb-parodistisch, halb im Ernst realisierte. So kam es immer wieder zur Gründung kurzlebiger Vereine wie etwa des "klub malogramotnych učenyh" (T. Lipavskaja 1984, 52f.). Im Lichte der bachtinschen Dialogizität wäre die typisch obėriutische Gattung der "razgovory" (eher handelt es sich hier um Formen der Wechselrede) zu untersuchen (vgl. zur Aufzeichnung solcher "Gespräche" durch L.S. Lipavskij und T. Lipavskaja 1984, 52f.; Lipavskijs Text ist auf deutsch erschienen in: *Schreibheft* 39 und 40). Auch die spezifische "domašnost'" der Obėriuty (ibid., 52f.) wäre – wenn auch anders getönt – mit diesem Leitmotiv akmeistischer Lebenskunst zu vergleichen. Zu Charms' Wohnung vgl. die Bemerkungen bei I. Bachtėrev 1984, 62f.
- ⁶⁰ B. Ejchenbaum 1969, 109ff.; A.H.-L., 1978, 312ff.
- ⁶¹ M. Vološin, M. Bachtin 1929, 15; R. Grübel 1989, 131-166; ders., 1979, 21-78, 32-36; ders., 1983, 43-82.
- ⁶² G. Špet, 1922-1923, 29ff.; A. Losev 1927; vgl. G. Špet 1991.
- ⁶³ R. Lachmann 1970, 226-249.
- ⁶⁴ Mandel'stam, "O prirode slova", II, 254; A.H.-L. 1990b, 9-56.
- ⁶⁵ Zur Rezeption der Zeit-Theorie H. Bergsons durch Mandel'stam vgl. ausführlich die Darstellung bei P. Hesse 1989, 195ff.

- ⁶⁶ Ju. Tynjanov 1977, 397ff.; 350, 523; ders., "O literaturnoj evoljucii", 437f.; "Oda kak oratorskij žanr", 273ff.; V. Šklovskij 1926, 94ff.; ders., "Iskusstvo kak priem", in: *Texte der russischen Formalisten*, Band I, 50ff.; B. Tomaševskij 1927, 156-158; B. Engel'gardt 1927, 99ff.; A.H.-L. 1978, 369ff.
- ⁶⁷ So in der Nachfolge der Sprachphilosophie W. Humboldts bei A.A. Potebnja, *Mysl' i jazyk*, (= *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd.I) Odessa, 1922, 166f.; B.M. Engel'gardt 1927, 54-63.
- ⁶⁸ Vgl. dazu eingehend W. Schmid 1977.
- ⁶⁹ A.H.-L. 1990b, 9-56.
- ⁷⁰ Die Bezeichnung der Obėriuty als russische Variante einer internationalen Formation der Dichter des Absurden (im Sinne der westeuropäischen Tradition, wie sie etwa bei M. Esslin oder A. Liede beschrieben wird) hätte einiges für sich, kann aber hier nicht näher diskutiert werden. Während die groteske Welt vertikal, total(itär) und geschlossen als Anti-Welt einer "offiziellen Ordnung" (Kode) entgegensteht, diese in- und pervertiert, orientiert sich die absurde Welt an einer horizontalen Welt der Pragmatik (des Verhaltens, Handelns und der Diskurse). – Zur Abgrenzung von absurder und grotesker Poetik vgl. R. Lachmann 1978, 7f. Zur Bedeutung der grotesken Poetik Gogol's für die Obėriuty vgl. A.A. Aleksandrov 1991, 20.
- ⁷¹ Zum Problem einer Periodisierung der Obėriu-Dichtung vgl. M.B. Mejlach 1990, 181-193 hier: 181; A.A. Aleksandrov 1991, 5ff. (setzt den Beginn der Obėriu-Geschichte mit der "Deklaracija" 1928 an); Stojmenoff 1984, 124ff. sieht in der Phase 1933-1939 einen "Wandel von einer experimentellen zu einer konventionellen Form (sic!)" in der Dichtung der Obėriuty. Vgl. auch J.Ph. Jaccard, A. Ustinov 1991, 159-228 (Hier v.a. die Beziehung der jungen Obėriuty bzw. der "Činari" zu Tufanov und seinem Lautexpressionismus). Vgl. dazu auch S. Sigov 1987, 83-96 und J.S. Druskin 1985, 381ff.; J.Ph. Jaccard 1991, 17ff., 48ff.; T.L. Nikol'skaja 1990, 173ff.; M.B. Mejlach 1990, 181ff.; A.A. Aleksandrov 1991, 13 (bezieht sich auf die großen Unterschiede im Oeuvre Charms – etwa zwischen der "cisfiniten Logik" des Poems "Lapa" und der Erzählung "Starucha"). V.N. Sažin 1990, 195ff. kritisiert die Periodisierung in eine Frühphase ("Činari"), eine Obėriu- und einer Postobėriu-Phase.
- ⁷² Zur Zweiteilung der "zaum"-Poetik in einen lautorientierten Zweig ("zvuk-zaum" – v.a. bei Kručenych) und in einen semantisch orientierten (Chlebnikov) vgl. A.H.-L. 1978, 99-174. Zu Tufanovs Lautlehre vgl. "Osnovy zaumnogo jazyka", 100ff.
- ⁷³ Diese Körperlichkeit des Dichters unterstreicht auch K. Malevič in seinem für die Obėriuty fundamentalen Manifest "O poėzii", 1919, 31-35: "Поэт есть особа [...] Он сам, как форма, есть средство, его рот, его горло – средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. [...] Человек-

форма тоже знак, как нота, буква и только. [...] Будучи непонятым, но действительно реальным." Wie bei Kručenych und den futuristischen Manifestanten der 10er Jahre, die ihre "zaumnost'" auf die Glossolalie der Sektanten zurückführen konnten (analog zur Glossolalie-Konzeption Andrej Belyjs, der hier Pate stand – vgl. A. Belyj 1923), rekurriert Malevič auf die ekstatische Körperlichkeit der "radenija" der Chlysten-Sekte, wenn er schreibt: "Когда загорается пламя поэта, он становится, поднимает руки, избивает тело, делая из него ту форму, которая для зрителя будет живой, новой, реальной церковью." (ibid.). Zur "Glossolalie" der "jurodivye" vgl. D. Lichačev, Pančenko 1991, 113; zu Charms Interesse an Magie vgl. A.A. Aleksandrov 1980, 66f..

Die rhythmisch-expressive Körpersprachlichkeit bei Andrej Belyj korrespondiert mit analogen (gleichfalls anthroposophisch inspirierten) Ideen bei V. Kandinskij, Matjušin und K. Malevič. – Die mystisch-sprachmagischen Hinter- und Untergründe des Dadaismus (etwa bei Hugo Ball) sind vielfach belegt (vgl. A. Liede 1963, I, 9; I, 214ff.).

⁷⁴ Zur Wertschätzung Chlebnikovs durch Charms vgl. I. Bachterev 1984, 60 und Vvedenskij (vgl. M.B. Mejlach 1990, 192).

⁷⁵ Vgl. M.B. Mejlach 1990, 181f.

⁷⁶ Zur Sonderstellung von Olejnikov im Rahmen der Obëriuty vgl. R.R. Milner-Gulland 1976, 313ff.; S.V. Poljakova 1991, 259-262, L. Ginzburg, "Nikolaj Olejnikov", in: Olejnikov 1991, 5-50; A.A. Aleksandrov 1991, 25.

⁷⁷ Zur futuristischen Frühphase der Obëriuty vgl. J.-Ph. Jaccard 1991a, 15ff.; A.A. Aleksandrov 1980, 3ff. /bezeichnet die frühen Obëriuty als "mladofuturisty"; ibid., 66ff; vgl. auch die Erinnerungen von I. Bachterev 1991, 441-454; I Bachterev 1984, 57-100.

⁷⁸ Zur Tradition des Absurden vgl. die klassische Darstellung bei M. Esslin 1965, 250ff. und zu Lewis Carroll (263ff.) sowie ausführlich A. Liede 1963, I, 160ff. (zu E. Lear, Carroll, Kipling, Chesterton u.a.) und besonders W. Steiner 1982, 97ff zur Semiotik der "Nonsense"-Dichtung bei Carroll; weiters zu den Obëriuty und Carroll vgl. M.B. Mejlach 1990, 188f.; A.A. Aleksandrov 1980, 79). Die Ähnlichkeiten mit dem Dadaismus, aber auch mit Christian Morgenstern (nach S. Sigov, 87ff. konnte Charms durchaus mit seinen Gedichten vertraut gewesen sein) oder Karl Valentin werden deutlich in der Darstellung bei A. Liede 1963, I, 136ff., 273ff. und M. Esslin 1965, 266ff. Bei all diesen Dichtern triumphiert die "unmögliche Tatsache" (Morgenstern; vgl. A. Liede 1963, I, 320f.) über die "common-sense"-Pragmatik, während der Diskurs scheinheilig in wohlgeformter Syntax und Grammatikeinherschreitet.

⁷⁹ Die nachfolgende typologische Gegenüberstellung entspricht der ausführlicheren Darstellung bei A.H.-L. 1991, 15-44; vgl. auch A.H.-L. 1986, 17-48.

80. So erklärt sich auch die Tatsache, daß Chlebnikov die wichtigsten Futurismus-Manifeste mitunterzeichnen konnte, ohne doch seine eigene Variante des Futurismus damit zu verraten; umgekehrt gibt es im Schaffen des jungen Kručenyč genügend Hinweise auf die Integration von Elementen, die durchaus dem Archaismus im hier verstandenen Sinne zugehören; dies gilt für Teile seiner semantischen Welt ebenso wie für sein Sprachdenken, das "Wortschöpfungertum" (*slovotvorčestvo*).
81. Kompliziert wird diese Wechselseitigkeit der Modelle A I und A II (je nach Zugehörigkeit zu einer Individualpoetik) noch durch ihre Beziehung zu den entsprechenden Modellen im vorhergehenden bzw. gleichzeitigen russischen Symbolismus. Dadurch wird die oeuvreinterne Differenz zwischen A I und A II im Schaffen Kručenyčs bzw. Chlebnikovs um eine werktranszendente erweitert: Kručenyč verhält sich zum mythopoetischen Symbolismus (S II) grundsätzlich negativ (man denke an seine Mond-Parodien, seine Anti-Apokalyptik etc.); während er zum S I (also zur frühsymbolistisch-dekadenten V-Ästhetik der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts - v.a. zu Brjusov, Sologub, Gippius u.a.) ein im Prinzip positives Verhältnis entwickelt; so etwa in der gemeinsamen Vorliebe für Anagramme im Sinne der "Verschiebungspoetik" (*sdvigologija*) bei Kručenyč und in Verbindung damit in der gemeinsamen Auseinandersetzung mit Puškin; im Gegensatz dazu orientiert sich die Mythopoetik des Symbolismus (S II, also v.a. Belyjs, Bloks, Ivanovs u.a.) ebenso wie jene des Archaismus (A II) an der Paronymik und Kalauer-Poetik Gogol's und seiner Nachfolger.
82. Dies gilt auch für die Komik der Obėriuty, die sich u.a. am "jurodstvo" orientiert, d.h. unter der Bedeckung jener "Kappe" ("kolpak") auftritt, die den Narren (in Christo) ebenso markiert wie den Träger der "šapka nevidimka" unsichtbar macht: Zur Narrenkappe der "jurodivye" vgl. D.S. Lichačev, A.M. Pančenko 1991, 110f.; 115 (zu Chlebnikov und "jurodstvo"). Auch in Vaginovs Obėriu-Roman *Kozlinaja pesn'* tritt der "neizvestnyj poēt" unter einer Narrenkappe auf und es ist die Rede von Dichtern, die "из-под колпаков слов новый смысл вытягивают" (vgl. M.B. Mejlach 1990, 192; J. Stojmenoff, 104f.). Wie andere typischen Obėriu-Motive findet sich auch jenes des "kolpak" in Malevičs Manifest "O poėzii": "Буря форм, их новая конструкция, новое тело под колпаком сводится к Венере Милосской, к Аполлону." (K. Malevič 1919, 127).
83. Publiziert und kommentiert bei J.-Ph. Jaccard 1991b, 184-228; ders., 1991a, 28ff. – Vgl. dazu den infantilistischen Absurdismus im Frühwerk der Obėriuty (Charms: "Хлоп Хлоп Хлоп | прибежали дети..", I, 130; "Как мама быстро прибежала l..", I, 127; "Мама Няма Аманя", I, 60; "Тра та та та тра та та", I, 151 – und auf der narrativen Ebene: "Polet v nebesa", I, 69-71; "Papa i ego nabljudateli", I, 78-79). Wenig beachtet ist – neben Tufanovs Wirkung – jene der musik- und performanzorientierten Futuristen wie etwa F. Platovs, der in seiner "Gamma glasnych" (wiedergedruckt in: *Zabytyj avantgard*, WSA, 21, 71) die Bedeutung des "detskij lepet" für die "zaum"-Poetik hervorhebt; zur "detskaja derzost" bei Kručenyč und Vvedenskij vgl. S.

Sigov, 88f. – Die komplizierte Beziehung zwischen dieser avantgardistischen Poetik des Kindes und der "Kinderdichtung" der Obériuty (vgl. dazu G. König 1978, 57-78) ist noch viel zu wenig untersucht, wodurch es bisweilen gar zur Verwechslung beider Bereiche kommt.

- 84 Der Rückgriff auf Formen des "narodnyj komizm" bei den Obériuty ist auch noch kaum erforscht (vgl. A. Gerasimova 1988, 48-79; A.A. Aleksandrov 1991, 3, 14f., 32 zur "narodnaja komika").
- 85 Zum Spiel mit der Bildung in der englischen Nonsense-Poetry vgl. eingehend A. Liede 1963, I, 161ff., 183f.; zur Mystifikationslust bei D. Charms schon in der Schulzeit vgl. I. Bachtarev 1984, 63; zu Olejnikov als "philosophizing domestic poet" vgl. R.R. Milner-Gulland 1976, 317ff. (hier v.a. zu Olejnikovs "Chvala izobretateljam" und Koz'ma Prutkov; vgl. zu seiner Bedeutung für die Obériuty: A.A. Aleksandrov 1991, 25; R.R. Milner-Gulland 1976, 313f.; I. Bachtarev 1991, 451f.; zum bürokratischen Stil des Koz'ma Prutkov vgl. B. Ja. Buchštab 1965, 17f.; 27). Die Vorbildwirkung des "estestvennyj myslitel'" für die Obériuty bemerkt A.A. Aleksandrov 1991, 14; analog dazu spricht Ju.I. Levin 1981, 90f. von einem "kempovoe vosprijatie" in Vaginovs Obériu-Roman (*Kozlinaja pesn*).
- 86 Vgl. dazu ausführlich A.H.-L. 1987, 97f.; 1991, 19ff. und 1992 (Psychopoetik), 195-288, hier 251ff. (zum psychopoetischen Problem des Fehlers als bedeutungsschaffende Fehlleistung im Sinne Freuds und seiner Rezeption durch Kručenyč).
- 87 Vgl. J.-Ph. Jaccards Darstellung der Philosophie Druskins und Lipavskijs 1991a, 161.
- 88 Zur Neuabgrenzung von Fall und Zufall im frühen (avantgardistischen) Realismus der 40er Jahre des 19. Jahrhunderts in Rußland vgl. A.H.-L. 1992b.
- 89 Charms, "O ravnovesii", bei J.-Ph. Jaccard 1991a, 162-163.
- 90 Druskin, zit. bei Jaccard 1991a, 164.
- 91 Vgl. zu den "Prinzipien der Zufälligkeit und gleichwertigkeit der Elemente" in der Obériu-Poetik vgl. J. Stojmenoff 1984, 45ff., 138; M.B. Mejlach 1990, 196f.; A.A. Aleksandrov 1991, 21, 33; zum Zufall im Dadaismus vgl. E. Roters, 46. Allgemein die Bedeutung der "Singularität" als Bestandteil einer Ästhetik des Paradoxalen vgl. G. Deleuze [1969] 1993, 132ff.
- 92 Zur Theatralisierung des Lebens bei den Obériuty vgl. T. Nikol'skaja 1991, 195-199; I. Bachtarev 1984, 59f., 83ff.; S. Sigov, 93; A. Aleksandrov 1991, 4ff., 74f.; zur "teatralizacija žizni" im Futurismus vgl. etwa V. Kamenskij, 1918, der den Begriff von Evrejnov übernimmt (vgl. dazu A.H.-L. 1978, 68; kritisiert wird dieses Konzept ausdrücklich bei V. Šklovskij, *Chod konja*, 52ff., womit sie auch seine relativ reservierte Haltung gegenüber den Obériuty

erklären ließe – dazu vgl. A.B. Bljumbaum, G.A. Morev 1991, 263-269). Der Bezug von Evrejnovs Theaterkonzept zu jenem der Obëriuty wäre einer eigenen Untersuchung wert. Vgl. dazu auch die Erinnerungen von I. Bachtërev 1991, 441-454 (hier 443: zur Übereinstimmung Šklovskijs mit dem "levyj flang", einer Vorform der späteren Obëriuty. Dazu auch J.-Ph. Jaccard 1991, 47ff.). Wie auch in anderen Bereichen finden sich bei den Obëriuty Rückgriffe auf das performative Verhalten der "jurodivye" (vgl. zu diesen D.S. Lichačëv, A.M. Pančenko 1991, 107, 114); Nacktheit, langgezogene Interjektionen, Antirhetorik und allgemein Karnevalisierung der offiziellen Welt etc. (vgl. R. Lachmann 1991, IXff.).

- ⁹³ Vgl. dazu die Beispiele bei M.I. Lekomceva 1987, 94ff.; zur "zaum"-Phase der Obëriuten vgl. G. Sigov 1987, 90ff.
- ⁹⁴ Gerade die "Gegenstandslosigkeit" der Musik hatte schon im Symbolismus als Vorbild für eine entsprechend "ungegenständliche" Dichtersprache dienen können (vgl. hier v.a. die Musikpoetik A. Belyjs) und wurde dann etwa von N. Kul'bin 1915, 192, Tufanov ("K zaumi", in: *Zabytyj avangard*, WSA 21, 99ff.) oder F. Platov ("Gamma glasnych", in: *Vtoroj sbornik Centrifugi*, M. 1916, 65-70) in die "zaum"-Poetik integriert. Vgl. die Interessen Skrjabins an der "zaumnost'" (N. Chardžiev 1970, 98; A.H.-L. 1978, 105). Matjušin – dessen Bedeutung für die jungen Obëriuty außer Frage steht – interessierte sich bekanntlich für die synästhetische Wechselbeziehung von Ton- und Bildsprache und experimentierte jahrelang auf diesem Gebiet. Neben Charms setzte sich Jakov Druskin professionell mit Musik auseinander und schrieb etwa im Stile von Poulenc die Musik zu Charms und Vvedenskij's Stück "Moja mama vsja v časach" (I. Bachtërev 1984, 67f.). Zu den musikalischen Interessen von Charms vgl. Stojmenoff, 121. Nach S. Sigov waren die Konzert-Auftritte der Obëriuty indirekt durch den von Parnach vermittelten Dada-Performances beeinflusst (S. Sigov, 92f.; T. Lipavskaja 1984, 48).
- ⁹⁵ Bei Vvedenskij geht es aber nicht um das Verhältnis des lyrischen Ich zu anderen Menschen, sondern zu Objekten anderer Arten, die sich in derselben Welt befinden.: "Это небесные светила, солнце, звезды, горы, камни, море, это животные, птички, насекомые, рыбы, жуки, пауки, цветы, деревья. Они являются исходными единицами (на языке логики – терминами), которые формируют мир поэзии А.И. Введенского." (O.G. Revzina 1978, 398). Zu dieser radikalen Version des "neponimanie" vgl. Ju.I. Levins "Tezisy k probleme neponimanija teksta" 1981, 83-96. Auch er unterscheidet zwischen einem lokalen semantischen Nichtverstehen – und einem "neponimanie" der kommunikativen Voraussetzungen (ibid., 88f.). Für M.B. Mejlach 1978, 389ff. nimmt bei den Obëriuty das "semantische Universum" einen autonomen Charakter an; der "effekt bessmyslycy" entsteht durch die scheinbar regellose Kombination von heterogenen Elementen (390), die in "bessmyslennye rjady" seriell präsentiert werden (ibid., 392). Auch Mejlach betont den nicht-metaphorischen, d.h. nicht primär semantischen Charakter dieser "Reihen" (vor allem bei Vvedenskij, ibid., 391, 395); die "bessmyslica" eröffnet keinen Blick auf ein (innovatorisches oder archaisches) Paradigma.

- ⁹⁶ Vgl. zuletzt A. Gerasimova, A. Nikitaev 1992, 38-48.
- ⁹⁷ Vgl. H.J. Stojmenoff 1984, 77f., 87ff.
- ⁹⁸ Vgl. auch die Entfaltung des programmatischen Anagramms "škap" und "šap-ka": Die "Narren-Kappe" und der "Schränk" sind beide Utensilien der absurden Welt-Bühne (vgl. Vvedenskij, "Gost' na kone", I, 109-11 und Charms, "V repej zakutannaja lošad' ..", I, 6).
- ⁹⁹ Auch für die absurde Dichtung im Westen waren die Diskusschablonen das eigentliche Spielmaterial ihrer Manipulationen: Während man für sie Gustave Flauberts *Dictionnaire des idées reçues* (als Anhand des Dilettanten-Romans *Bouvard et Pécuchet*) annehmen kann (M. Esslin 1965, 268), konnte im russischen Realismus eine vergleichbare Rolle etwa Lev Tolstoj's *Vojna i mir* spielen.
- ¹⁰⁰ Vgl. A.H.-L. 1978, 121ff.
- ¹⁰¹ Vgl. F. Schlegels Betrachtungen "Über das Unverständliche" und das "Chaos" als Quellen der romantischen Ironie (vgl. A. Liede 1963, I, 113ff.) einerseits - und den "komischen Alogismus" der grotesken Welt (Gogols) andererseits (M. Slonimskij 1923, 33ff. zum "komizm bessmyslycy").
- ¹⁰² Zum Alogismus bei Malevič und zur Bedeutung seines Manifests "O poëzii" für die Obëriuty vgl. S. Sigov, 89ff.; zum "alogizm" Vvedenskij's vgl. A.A. Aleksandrov 1991, 28ff.
- ¹⁰³ Bei Charms erlangt das "semantische Universum" seiner Dichtung jene Autonomie ("avtonomnost'"), die den "effekt bessmyslycy" auslöst (M. Mejlach 1978, 389f.; vgl. L. Flejšman, 249f.). Die Obëriuty postulierten eine eigene "Logik" der Kunst (vgl. "Deklaracija"), die das Ergebnis einer "Erweiterung" der normalen Sinnggebung von der Wörter, Gegenstände und Handlungen darstellt (ibid.). Während es also im A II um Restitution und Vertiefung geht, operieren die Absurden (und Kručenych im Rahmen seiner A I) mit dem Konzept der Ausdehnung von etwas Gegebenem, der Überdehnung einer Norm, der *Expansion* des Exzentrischen.
- Besonders bei Vvedenskij sind die semantischen Verschiebungen ("sдви-ги") bzw. allgemein die semantischen Figuren nicht mehr auf Metaphern zurückzuführen (Mejlach 1978, 395); feststehende (lexikalisierte) Metaphern dienen bei Vvedenskij vielmehr der Zerlegung - etwa die Formel "more - rodina voln" - wird transformiert in: "волны - это морские дети, | Море их мать | и сестра их тетрадь..". Gleiches gilt für den Abusus von Sprichwörtern bzw. ihrer Neuschöpfung bei Vvedenskij (vgl. in "Elka": "У супруга грудь горяча..").
- ¹⁰⁴ Die "fünfte Bedeutung" des Gegenstandes besteht in seiner bloßen "Existenz" (vgl. L. Stojmenoff 1984, 32ff.), also in einer totalen, tautologischen Evidenz.

In diesem Sinne ist die "predmetnost" der Inbegriff des Weltempfindens der Oberiuty (ibid.; vgl. auch M.B. Mejlach 1990, 193).

- ¹⁰⁵ Während sich im Futurismus das Wort in ein Ding (rück-)verwandelt ("oveščestvlenie slova", "slovo-vešč") wird es bei Charms und Vvedenskij "vergegenständlicht" (M.B. Mejlach 1990, 190): "...превращения предмета | из железа в слово, в ропот, | в сон, в несчастье, в каплю света." (Vvedenskij I, 109); "...слово время тяжелеет | и превращается в предмет" (I, 45). Vvedenskij trennt scharf die Bezeichnung der Gegenstände (Terme) von ihren Eigenschaften (Prädikaten): Die eigentlichen Gegenstände (jenseits ihrer abstrakten, utilitären, alltäglichen Kategorisierung) befinden sich außerhalb der Zeit (O.G. Revzina 1978, 400): "Я думал о том, почему лишь глаголы подвержены часу, минуте и году, а дом, лес и небо как будто монголы от времени вдруг получили свободу." (Vvedenskij, zit. bei O.G. Revzina, ibid.): "Предметы как дети, что спят в колыбели, как звезды, что на небе движутся еле. [...] Предметы как музыка, они стоят на месте" (Vvedenskij, ibid.). Zur Obériutischen Gegenständlichkeit vgl. zuletzt T. Civ'jan 1993, 151-157.
- ¹⁰⁶ Auch das "škap"-Motiv findet sich bei Malevič interessanterweise im Zusammenhang mit der Performanz-Thematik: "Ритм и темп включают образ поэта в действо. Сам же невидим и невидящий мир, незнающий, что есть в мире, ибо это знает разум, как буфетчик свой шкап..." (Malevič 1919, "O poézii", 129). Zu Charms' Manifest "Iskusstvo kak škap" vgl. Stojmenoff, 39ff., 91ff.; vgl. auch M.B. Mejlach 1990, 190f. (zur ursprünglichen Bezeichnung des Charmsschen Traktats "Nul' i Nol'" als "Škap i nul'" bzw. "Nol' i škap"). Auch bei Vvedenskij steht "škap" als Null-Objekt bzw. Null-Wort stellvertretend für alle Gegenstände, die der Dichter in Sprache verwandelt: "...и тут за кончик буквы взяв, | я поднимаю слово *шкап*, | теперь я ставлю *шкап* на место, | он вещества крутое тесто" (Vvedenskij, "Mne žalko, čto ja zver'", I, 130).
- ¹⁰⁷ A.H.-L. 1985, 27-88, hier: 56ff., 83ff.
- ¹⁰⁸ I. Kabakov, 1992. – Paradigmatisch für die Obériuty sind gewiß die Insekten in Carrolls *Trough the Looking Glass* (3. Kapitel). Die Todesnähe der Insekten (vor allem der Fliegen) begegnet auch bei Vvedenskij, dessen "Svjaščennyj polet cvetov" den Schamanenflug des lebenden Leichnams im Jenseits vorführt, wo die Menschen als eine Art Insekten fortleben (A.a. Aleksandrov 1991, 30; O.G. Revzina 1978, 400; vgl. auch Charms "Lapa"). Zu Olejnikovs Insekten- und v.a. Fliegen-Gedichten vgl. R.R. Milner-Gulland 1976, 317ff, 327.
- ¹⁰⁹ Als Ausgangsformel der futuristischen "mucha"-Entfaltungen können folgende Verse Chlebnikovs gelten: "Муха! нежное слово, красивое, | Ты мордочку лапками моешь, | А иногда за ивою | Письмо ешь." (Chlebnikov, NP, 152).

- ¹¹⁰ Vgl. A.H.-L. 1993.
- ¹¹¹ Olejnikov entwickelte aus seiner Fliegen-Vorliebe eine Privatmythologie ("Iz žizni nasekomych", Olejnikov [1982], 87), die in seinem "Mucha"-Gedicht gipfelt: "Я муху безумно любил. / Давно это было, друзья, л." (vgl. auch "Пародийа на «Муху-цокотуху»").
- ¹¹² Die Ablehnung des Fleisches in den gnostisch.-häretischen Systemen bezog sich ja sowohl auf das Essen wie auf den Sex (K. Rudolph 1980, 266ff.).
- ¹¹³ B. Groys 1992, 129.

L i t e r a t u r

- Alexandrov, A.A. 1980. "Materialy D.I. Charms v rukopisnom otdel Puškinskogo doma", in: *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo doma na 1978 god*, L. 1980, 64-79.
1991. "Ėvrika Obėriutov", In: *Vanna Archimeda*, K. Vaginov, N. Zabolockij, D. Charms, N. Olejnikov, A. Vvedenskij, I. Bachtėrev, L. [Einl.] 3-34.
- Bachtėrev, I. 1984. "Kogda my byli molodymi. Nevdydannyj rasskaz", in: *Vospominanija o N. Zabolockom*, 57-100.
1991. "Vstreči s Viktorom B. Šklovskim", in: *Vanna Archimeda*, L. 441-454.
- Bachtin, M., Medvedev, P. 1928. *Formal'nyj metod v literaturovedenii*, L.
- M.M. Bachtin 1990. "Das Problem des Textes in der Linguistik, Philologie und in anderen Humanwissenschaften. Versuch einer philosophischen Analyse" (Übers. von J.-R. Döring-Smirnov, A.H.-L., W. Koschmal, H. Schmid), in: *Poetica*, 22/3-4, 1990, 436-487; russ. Fassung in: *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, M. 1979, 281-307 (Kommentar, 384-415).
- Baluchatyj, S. 1929. *Teorija literatury. Annotirovannaja bibliografija*, L.
- Belyj, A. 1923. *Glossalolija*, Berlin.
1934. *Masterstvo Gogolja*, L.
- [1928] 1987. *Počemu ja stal simbolistom i počemu ja ne perestal im byt' vo vseh fazach moego idejnogo i chudožestvennogo razvitija*, dt. Übers.: *Ich, ein Symbolist. Eine Selbstbiographie*, Frankf.a.M.
- Bljumbaum, A.B., Morev, G.A. 1991. "«Vanna Archimeda»: K istorii nesostojavšegosja izdanija", in: *WSA* 28, 263-269.

- Blok, A. "O sovremennom sostojanii russkogo simbolizma", (1910), in: *Sobranie sočinenij*, Bd. 5, 425-436
- Buchštab, B.Ja. 1965. "Koz'ma Prutkov", Einleitung zu: Koz'ma Prutkov, *Polnoe sobranie sočinenij*, M.-L., 5-50.
- Bulgakov, S. *Filosofija imeni*, Paris.
- Chances, E. 1982. "Čechov and Xarms: Story / Anti-Story", in: *RLJ*, XXXVI, 123-124, 181-192.
1985. "Daniil Charms' «Old Woman» Climbs her Family Tree: «Starucha» and the Russian Literary Past", in: *RL* XVII, 353-366.
- Chardžiev, N., 1970. "Majakovskij i Chlebnikov", in: *Poetičeskaja kul'tura Majakovskogo*, M., 98;
- Charms, D. 1991. "Neopublikovannye materialy", in: *WSA* 27, 184-228.
- I-IV. *Sobranie proizvedenij*, Bremen 1978 (I, II); 1980 (III), 1988 (IV).
1988. *Polet v nebesa. Stichi, proza, dramy, pis'ma*, L.
1991. *Gorlo bredit britvoju. Slučai, rasskazy, dnevnikovye zapisi*, in: *Glagol*, 4, 1991.
- Chlebnikov, V., NP. *Neizdannye proizvedenija*. M. 1940.
- Civ'jan, T. 1993. "Predmet v obėriutskom mirooščuščeenii i predmetnye opyty Magritta", in: *Russkij avangard v krugu evropejskoj kul'tury*. Meždunarodnaja konferencija, M., 151-157.
- Clark, K., Holquist, M. 1989. *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, Mass./London.
- Cornwell, N. 1991. *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials*, London.
- Čudakov, A.P. "Psihologičeskoe napravlenie v russkom literaturovedenii", in: *Akademičeskie školy v russkom literaturovedenii*, M.
- Deleuze, G. [1969] 1993. *Logik des Sinns*, Frankf.a.M.
- Druskin, J.S. 1985. "Činari", in: *WSA*, 15, 381-404.
- Efimov, N.I. 1929. "Formalizm v russkom literaturovedenii", in: *Smolenskij gosudarstvennyj universitet. Naučnye izvestija*, V, Vyp. 3, Smolensk, 31-108.
- Ėjchenbaum, B. 1969. "Anna Achmatova. Opyt analiza", in: *O poėzii*, L.

- Engel'gardt, B.M. 1927. *Formal'nyj metod v istorii literatury*, L.
- Eshelman, R. 1988. *Gumilev and Neoclassical Modernism* (Diss.).
- Esslin, M. 1965. *Das Theater des Absurden*. Reinbek bei Hbg.
- Flejšman, L. 1987. "Ob odnom zagadočnom stichotvorenii D. Charmsa", in: *Stanford Slavic Studies*, 1, Stanford, 247-258.
- Foucault, M. 1973. *Die Archäologie des Wissens*, Frankf.a.M.
- Gerasimova, A. 1988. "Obėriu (problema smešnogo)", in: *Voprosy literatury*, 4, 48-79.
- Gerasimova, A., Nikitaev, A. 1992. "Charms und Der Golem", *Schreibheft*, 40, 38-48.
- Ginzburg, L. 1991. "Nikolaj Olejnikov", in: Olejnikov 1991, 5-50.
- Groys, B. 1989. "Problema avtorstva u Bachtina i russkaja filosofskaja tradicija", *RL*, 26, 113-130.
- Groys, B. 1992. *Das Neue*, München.
- Grübel, R. 1979. "Die Ästhetik des Wortes bei Michail M. Bachtin", in: M. Bachtin, *Die Ästhetik des Wortes*, Frankf.a.M. 1979, 21-78, 32-36;
1983. "Künstlerische Struktur, ästhetische Funktion und ästhetischer Wert im sprachlichen Kunstwerk", in: *Dutch Contributions to the International Congress of Slavists. Literature*, Amsterdam 1983
1989. "The Problem of Value and Evaluation in Bachtin's Writing", *RL*, 26, 131-166;
- Gumilev, N.S. 1913. "Nasledie simvolizma i akmeizma", in: *Apollon*, 1, 42-45;
1923. *Pis'ma o russkoj poėzii*,
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus*, Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien.
1980. "Zur Evolution der Semantik und zur Semantik der Evolution. Ein Forschungsbericht zu I.P. Smimovs Semiotik der Evolution", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 6, 131-190.
1982. "Zur Poetik der «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten", in: *Wiener Slawistischer Almanach*, 10, 197-252.
1984. *Der russische Symbolismus. Diabolische und mythopoetische Paradigmatik*, 5 Bände, Habilitationsschrift, Wien.

1985. "Die Entfaltung des 'Welt-Text'-Paradigmas in der Poesie Velemir Chlebnikovs", in: *Velimir Chlebnikov, A Stockholm Symposium* April 24, 1983, Hg. von N.A. Nilsson (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in Russian Literature 20), Stockholm, 27-88.

1986. "Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne", in: *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium* August 5.-8.1985, Hg. N.A. Nilsson, Stockholm, 17-48.

1988. "Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm", in: *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*, Hg. R. Lachmann, I.P. Smirnov, *Wiener Slawistischer Almanach* 21, 135-224.

1989. *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, Diabolischer Symbolismus, Wien.

1990a. (Gemeinsam mit H. Schmid, J.R. Döring-Smirnov, W. Koschmal - Übersetzung von:) "M.M. Bachtin, Das Problem des Textes in der Linguistik und in anderen Humanwissenschaften" (Kommentar von H. Schmid und A. H.-L.), in: *Poetica*, 22. Bd., Heft 3-4, 436-487.

1990b. "Predmet - stvar - bez-predmetnost - postvarenje" (russ. Fassung im Druck), in: *Pojmovnik ruske avangarde*, Bd. 8, Zagreb, 9-56.

1991. "Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus", in: *AvantGarde*, Amsterdam, 5/6, 15-44.

1992a. "Psychopoetische Typologie der russischen Moderne", in: *Psychopoetik* (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 31), Wien, 195-288.

1992b. "Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj našego vremeni*". 1. Teil, in: *Russian Literature*, XXXI, 1992, 491-544; 2. Teil, *Russian Literature*, XXXIII-IV, 1993, 413-470.

1993a. "Akmeizm kak sintetičeskij tip avangarda", *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb 1993 (im Druck).

1993b. "Mandel'shtam's Thanatopoetics", in: Festschrift für Vl. Markov, M.

1994a. "Apokalyptik und Adventismus im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende", in: R. Grübel (Hrsg.), *Russische Literatur an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*, Amsterdam.

1994b. "Jan Mukaťovský im Kontext der «synthetischen Avantgarde» und der «Formal-Philosophischen Schule» in Rußland. Fragmente einer Rekonstruktion", 37 S. [Vortrag an der Mukaťovský-Tagung, Sept. 1991 in Dobřš, Prag], erscheint 1994 Prag.

- 1994c. "Die Formal-Philosophische Schule in der russischen Kunsttheorie der 20er Jahre", in: Sammelband zum *G.Špet-Symposium*, Hg. von A.Haardt, F. Rodi, 77 S. (im Druck)
- Hesse, P. 1989. *Mythologie in moderner Lyrik: O.É. Madel'stam vor dem Hintergrund des 'Silbernen Zeitalters'*, Bern-Frankf.a.M.-New York-Paris.
- Holenstein, E. 1975. *Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus*, Frankf.a.M.
- Ingold, F.-Ph. 1981. "Kunsttext und Lebenstext. Thesen und Beispiele zum Verhältnis zwischen Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus", in: *Die Welt der Literatur*, XXVI/1, 37-61.
- Jaccard, J.-Ph. 1991a. *Daniil Hamrs et la fin de l'avant-garde russe*, Bern, Berlin etc.
- 1991b. "Charms «Neopublikovannye materialy»", in: *WSA*, 27, 184-228
- Jaccard, J.-Ph., Ustinov, A. 1991. "Zaumnik D. Charms: Načalo puti", in: *WSA* 27, 159-228.
- Kabakov, I. 1992. *Žizn' much / Das Leben der Fliegen*, Köln.
- Kamenskij, V. 1918. *Ego-Moja biografija velikovo futurista*, M.
- Kierkegaard, S. 1958. *Stadien auf des Lebens Weg*, (1845) Düsseldorf/Köln.
- König, G. 1978. "Die Kinderlyrik der Gruppe Obėriu", in: *WSA*, 1, 57-78.
- Kul'bin, N. 1915. "Kubizm", in: *Strelec*, 1, Pg.
- Lachmann, R. 1970. "Die Verfremdung und das 'Neue Sehen' bei Viktor Šklovskij", in: *Poetica*, 3, 226-249.
1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankf.a.M.
1991. "Einleitung" in: D.S. Lichačev, A.M. Pančenko 1991, VIIff.
- Langer, G. 1990. *Kunst - Wissenschaft - Utopie. Die "Überwindung der Kulturkrise" bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov*, Frankf. a.M.
- Lavrov, A.V. 1978. "Mifotvorčestvo «argonavtov»", in: *Mif - fol'klor – kul'tura*, L., 137-170.
- Levin, Ju.I. 1981. "Tezisy k probleme neponimanija teksta", in: *Trudy po znakovym sistemam*, 12, Tartu 1981, 83-96

- Lichačev, D.S., Pančenko, A.M. 1991. *Die Lachwelt des Alten Rußland*, München 1991.
- Liede, A. 1963. *Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*. Bd. 1 und 2. Berlin.
- Lipavskaja, T. 1977. "Vstreči s Nikolaem Alekseevičem i ego druž'jami", in: *Vospominanija o N. Zabolockom*, M. 46-54.
- Losev, A.F. 1927. *Dialektika chudožestvennoj formy*, M.
- Lotman, Ju. M. 1970. *Struktura chudožestvennogo teksta*, M.
- Lyotard, J.-F. [1979] 1986. *Das postmoderne Wissen*. Wien.
- Malevič, K. 1919. "O poëzii", in: *Izobrazitel'noe iskusstvo*, 1, 1919, 31-35 (In: *Zabytyj avangard*, WSA 21, 126-130).
- Mandel'stam, O. I-III. *Sobranie sočinenij v trech tomach*, Red. G.P. Struve, B.A. Filippov, Washington 1967-1871, Bände I-III.
- Mejlach, M.B. 1978. "Semantičeskij eksperiment v poëtičeskoj reči", in: *RL*, IV-4, 389-395.
1990. "Škap i kolpak: Fragment obëriutovskoj poëtiki", in: *Tynjanovskij sbornik. Četvertye tynjanovskie čtenija*, Riga, 181-193.
- Meyer, H. 1991. "Der Akmeismus Mandel'stams als eine modernistische Neoklassik", *WSA* 28, 107-148.
- Milner-Gulland, R.R. 1976. "Gandson of Kozma Prutkov: Reflections on Zabolocky, Oleynikov and their Circle" *Russian and Slavic Literatures*. Cambridge, 313-327.
- Nikol'skaja, T.L. 1990. "K voprosu o russkom ekspressionizme", in: *Tynjanovskij sbornik*, IV, Riga, 1990, 173ff.;
1991. "The Oberiuty and the Theatricalisation of Life", in: N. Cornwell, 195-199.
- Olejniov, N. 1982. *Ironičeskie stichi*, New York.
1991. *Pučina strastej: Stichotvorenija i poëmy*, L.
- Platov, F. 1916. "Gamma glasnych", in: *Vtoroj sbornik Centrifugi*, 65-70.
- Poljakova, S.V. 1991. "Poëzija Olejnikova (Opyt interpretacii)", in: *WSA* 28, 259-262.

- Potebnja, A.A. 1922. *Mysl' i jazyk*, (=Polnoe sobranie sočinenij, Bd.I) Odessa, 1922.
- Poyntner, E. 1988. *Die Zyklisierung lyrischer Texte bei A. Blok*, München.
- Pustygina, A.S. 1975. "K izučeniju évoljucii russkogo simvolizma", in: *Tezisy I vsesojuznoj (III) konferencii*, Tartu, 143-147.
- Revzina, O.G. 1978. "Kačestvennaja i funkcional'naja charakteristika vremeni v poëzii A.I. Vvedenskogo", in: *RL*, IV-4, 397-401.
- Rice, M.P. 1975. *Valery Brjusov and the Rise of Russian Symbolism*, Ann Arbor.
- Sažin, V.N. 1990. "«...Sborišče družej, ostavlennych sud'boju»", in: *Tynjanovskij sbornik. Četvertye Tynjanovskie čtenija*, Riga, 194-201.
- Schmid, W. 1977. *Der ästhetische Inhalt*, Lisse.
1982. "Die narrativen Ebenen «Geschehen», «Geschichte», «Erzählung» und «Präsentation der Erzählung»", in: *WSA* 9, 1982, 83-110
- Sigov, S. 1986. "Istoki poëtiki obëriu", in: *RL*, 20-1, 87-95.
1987. "Orden zaumnikov", *RL*, XXII, 83-96.
- Slonimskij, M. 1923. *Technika komičeskogo u Gogolja*, Pbg.
- Smirnov, I.P. 1977. *Chudožestvennyj smysl i évoljucija poëtičeskich sistem*, L.
- Steiner, W. 1982. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, London.
- Stepanov, Ju. S. 1985. *V trechmernom prostranstve jazyka. Semiotičeskie problemy lingvistiki, filosofii, iskusstva*, M.
- Stojmenoff, L. 1984. *Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von D.I. Charms*, Frankf.a.M.
- Šklovskij, V.B. 1919. "Iskusstvo kak priem", in: *Texte der russischen Formalisten*, Band I, 2-35.
1925. *Teorija prozy*, M.-L.
1926. *Tret'ja fabrika*, M.
- 1925/1927. *Pjat' čelovek znakomyh*, M. 1925.
- Špet, G. 1914. *Javlenie i smysl*, M.

1922-1923. *Ėstetičeskie fragmenty*, I-III, Pg.

1923. "Problemy sovremennoj ėstetiki", in: *Iskusstvo*, 1, 43-78.

1927. *Vvedenie v ėtničekuju psichologiju*, M.

[G. Shpet] *Appearance and Sense, Phenomenology as the Fundamental Science and Its Problems*, Kluwer Academic Publishers, Dordrecht-Boston-London.

Texte der russischen Formalisten, Band II, München 1972.

Tomaševskij, B. 1927. *Teorija literatury. Poĕtika*, L.

Toporov, V.N. 1983. "Prostranstvo i tekst", in: *Tekst: semantika i struktura*, M., 227-284.

Tufanov, A. 1924. "K zaumi", in: *Zabytyj avangard*, WSA, Sonderband 21, Wien, 102-125.

Tufanov, A. "Osnovy zaumnogo jazyka", *Zabytyj avangard*, WSA, Sonderband 21, 100-101.

Tynjanov, Ju. 1929. "Promežutok", in: *Archaisty i novatory*, L., 541-580.

1969. "O literaturnoj ėvoljucii", in: *Texte der russischen Formalisten*, Band I, München 1969, 432-461.

1977. *Poĕtika. Istorija literatury. Kino*, M.

Vinokur, G.O. 1927. *Biografija i kul'tura*, M.

Vološin, M./Bachtin, M. 1929. *Marksizm i filosofija jazyka. Osnovnye problemy sociologičeskogo metoda v nauke o jazyke*, L.

Vvedenskij, A. I. I-II. 1984. *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. I-II, Ann Arbor.

Žirmunskij, V.M. 1977. "Preodolevšie simvolizm", in: *Izbrannye trudy*, I, 106-133.