

Annette Werberger

**KANDINSKIJ TRIFFT EIN BUNTES VOLK,  
CHLEBNIKOV LÄSST NIXEN SINGEN,  
ODER: DAS PRIMITIVE ALS EVIDENZERZEUGER DES MODERNEN**

Die Entzauberung der modernen Welt ist ein strapazierter Topos moderner Selbstreflexion und wird von Max Weber 1919 unmittelbar an die Abgrenzung zum Wilden gebunden.<sup>1</sup> Allerdings sind die Bewohner einer immer graueren Welt eben früher oder später an Farbe interessiert. Deswegen entnehmen Künstler und Autoren diese Buntheit den primitiven Kulturen der vormodernen Welt, einer Restwelt, die beim Prozess der Modernisierung ausgegrenzt wurde.<sup>2</sup> In den Künsten oder im Medium der Literatur dürfen Färbungen in allen Formen experimentiert werden. So entzaubern und verzaubern die Modernen ihre Welt zugleich, auch wenn sie das vermeintlich nach Bereichen (z.B. entzauberte Wissenschaft vs. magische Kunst) trennen. Aber die Sache ist komplizierter: Auch in der Literatur ‚geschieht‘ Modernisierung und auch hier wird das Nicht-Moderne als *Evidenzерzeuger* modernen Schreibens eingesetzt, denn erst das semantische Feld des Archaischen und seine epistemischen Voraussetzungen machen das künstlerische Schaffen in seiner Modernität eigentlich produktiv und überzeugend.

Nicht alles Primitive geht dabei aus dem direktem Kontakt mit dem Feld hervor, aber bis zum 2. Weltkrieg sind die Verbindungen zwischen dem ethnographischen Feld und den Künstlern und Literaten sehr intensiv (vgl. zum Beispiel Albers 2004, Schüttpelz 2005, Hahn 2011). Zur Restwelt haben die Modernisten und Avantgardisten durch Reisen und durch die Rezeption ethnographischer Zeugnisse Zugang. Sie wird in vielen Bildern und Texten strategisch eingesetzt, um Modernität auszustellen. Vorwegnehmend lässt sich sagen,

<sup>1</sup> Max Weber (1975, 17) schreibt in *Wissenschaft als Beruf*: „Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muss man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das. Dies vor allem bedeutet die Intellektualisierung als solche.“

<sup>2</sup> „Die Modernisierung zwang dazu“, schreibt Latour (2004, 19), „den Verlust aller farbenfrohen Anmaßungen zu betrauern, all der kunterbunten Kosmologien und der vielen Lebensformen mit ihren prächtigen Ritualen“.

dass dabei einzelne kulturelle Translationsprozesse aus dem ethnographischen Feld verdunkelt, während avancierte künstlerische Verfahren und Werkzeuge gerne überbelichtet werden. Nach einer allgemeinen Einführung in die Zusammenhänge von Avantgarde und Primitivismus werden anhand der Beispiele Kanndinskis und Chlebnikovs zwei Feldkontakte samt ihrer Besonderheiten gezeigt.

## 1. Archaistische und futuristische Illusionen

„Gerade diese Kunst, deren restlose Modernität man rühmt, ist von abergläubisch-atavistischen Tendenzen erfüllt“, reflektiert Carl Einstein in *Die Fabrikation der Fiktionen* in den 1930er Jahren über die Avantgardebewegung, der er selbst prominent angehört (Einstein 1973, 20). Restlose Modernität und abergläubischer Primitivismus ähneln sich Einstein zufolge mehr, als es die Modernen zugeben wollen. Eine Ausgangsthese dieses Aufsatzes ist, dass die Modernen die Primitiven beschreiben, zitieren und bebildern, um ihre eigene Avantgarde evident zu machen. Beweise für diese avantgardistische Evidenzstrategie finden sich überall: Ein wichtiges Beispiel ist Malevičs Idee einer ‚absoluten Schöpfung‘ in seinem Aufsatz *Vom Kubismus zum Suprematismus in der Kunst, zum neuen Realismus in der Malerei (Ot kubizma k suprematizmu v iskusstve, k novomu realizmu živopisi)* von 1915, in dem er die bisherigen Künste als ‚Sklaven der Naturformen‘ sieht, die nicht ihre eigene Sprache sprechen dürfen.<sup>3</sup> Im gleichen Jahr fügt er in einer erweiterten Version des Aufsatzes, der 1916 unter dem Titel *Vom Kubismus und Futurismus zum Suprematismus, neuer malerischer Realismus (Ot kubizma i futurizma k suprematizmu, novyj živopisnyj realizm)* publiziert wird, nicht zufällig die „Wilden“ in seine Argumentation ein. Sie erhalten nun genau den Ort der „Naturalisten“ bzw. der Naturformenanhänger. In dem Kapitel „Die Kunst der Wilden und ihre Prinzipien“ („Iskusstvo dikarja i ego principy“) schreibt er: „Der Wilde hat als erster das Prinzip des Naturalismus eingeführt“ („Dikar’ – pervyj položil princip naturalizma“) (Malevič 1995, 36).<sup>4</sup> Von diesem Anfangspunkt, der Ursünde des Naturalismus gewissermaßen, schlägt er einen Bogen bis zur avantgardistischen Kunst: der Primitive mit seiner unkreativen, variierenden Naturimitation und der Suprematist stehen in Malevičs Perspektive am jeweils anderen Ende der Kunstentwicklung.

Nicht immer funktioniert die Trennung in primitives und avantgardistisches Kunstschaffen. Oftmals droht den Vertretern der klassischen Modernen oder den

<sup>3</sup> Hier zitiere ich aus Groys/Hansen-Löve (2005, 188). Hansen-Löve verweist in seinem Kommentar darauf, dass Malevič Schrift „als Broschüre gleichzeitig zur bahnbrechenden letzten futuristischen Bilder-Ausstellung ‚0,10‘“ erschien und damit als „Übergangsmantel“ vom Futurismus zum Suprematismus gelten kann (ebd. 195).

<sup>4</sup> Soweit nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von der Verfasserin, A.W.

Avantgardisten wie Malevič, dass die mangelnde Differenz zwischen Modernität und Primitivität sichtbar wird: Sie verwenden archaische Bilder und Topoi als Ressource, um sich als modern zu beweisen, aber die Unterscheidungen in altmodisch/neu, natürlich/künstlich, handwerklich/avanciert, magisch-aber gläubisch/wissenschaftlich, ekstatisch/rational oder traditionell/avantgardistisch können nicht immer aufrechterhalten werden. Trotz dieser Probleme bleibt das Feld des Primitiven bis in die 1940/50er Jahre hinein gut geeignet, um ‚Futurismus‘ zu bezeugen. Aber es lohnt sich, auf die Schwierigkeiten bei den Reinigungsprozessen der Modernen zu achten.<sup>5</sup>

Insbesondere in der visuellen Kultur, in der modernen Kunst, ist das Primitive überall präsent. Erst die postkolonialen Theoretiker erforschten das Primitive im Kontext der Moderne wirklich kritisch. Als ein wichtiger Auftakt gilt hier die New Yorker Ausstellung *Primitivism in 20th century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* im *Museum of Modern Art* von 1984, die insbesondere die primitivistische Bildtopik in der Klassischen Moderne ausstellte und schon im Titel die seltsame Nachbarschaft und „Affinität“ zwischen moderner und tribaler Kunst (‚Stammeskunst‘) innerhalb der Bewegung des „Modernist Primitivism“ in den Blick nimmt (Rubin 1984, Lam/Deutch 2004, 315).

Aus heutiger Sicht – dreißig Jahre später – scheint es nicht mehr nötig zu sein, das Primitive zu rehabilitieren. Stattdessen muss man versuchen, die kategoriale Rolle des Primitiven als Evidenzerzeuger von Modernität besser zu verstehen, um etwas über unsere Lebensweisen und unser Selbstverständnis als Moderne zu verstehen.<sup>6</sup> Denn vielleicht, überlegt Bruno Latour, hat der „modernistische Held nie wirklich in Richtung Zukunft geblickt, sondern immer in Richtung Vergangenheit, einer archaischen Vergangenheit, vor der er erschrocken flieht“ und erst heute sind wir gezwungen, wirklich an die Zukunft zu denken (Latour 2010).

<sup>5</sup> Die Reinigungsarbeiten in Wissenschaft, Literatur und Folkloreforschung haben sehr überzeugend Baumann/Briggs (2003) in *Voices of Modernity* dargelegt.

<sup>6</sup> Ich beziehe mich hier auf Richard Rottenburg und seine Reflexion über Bruno Latours Versuch, die Alterisierung in Moderne und Primitive aufzuheben sowie die Versuche, das Primitive an sich zu rehabilitieren. Er verweist in Umkehrung auf Latours Programm darauf, die Vormoderne in unserer wissenschaftlichen Praxis zu suchen, und unter Bezugnahme auf den Leipziger Ethnologen Bernhard Streck auf die Idee der Selbstrehabilitation und die Idee, das „Primitive in der Moderne zu rehabilitieren“ (Rottenburg 2008, 418). Zum Programm der Rehabilitation des Primitiven schreibt Rottenburg (2008, 418) allgemein: „Das wohlmeinende Programm der Rehabilitation enunziert eine Differenz zwischen zwei vermeintlich homogenen Wesenheiten, die ohne dieses Programm anders aussähe. Es unterstellt, dass das Abendland die Welt rationalisiert und entzaubert, dass es die Welt mit kalten und rationalen Monstern bevölkert hat. Während die einen darin eine schmerzhaft, aber ruhmreiche Errungenschaft sehen, erkennen die anderen darin eine beispiellose Katastrophe. Doch über die Sache sind sie sich einig. Rehabilitation der Anderen und Selbstarstellung der Moderne bestätigen und festigen sich dementsprechend gegenseitig.“

Ich möchte versuchen, einige notwendige Strategien aufzuzeigen, die der Avantgardist unternimmt, um sich neben seiner manifestorientierten, diskursiven oder kommentatorischen Theorieproduktion über primitivistische Verfahren und Bilder als Moderner zu erweisen. Hierzu haben die Künstler und Autoren insbesondere ab 1900 Texte und Bilder in einen kontrastiven zeitlichen und räumlichen Bezug zu einer archaischen Vergangenheit und einer umzirkelten Tradition gestellt.

Trotz der schon erwähnten unfreiwillig bleibenden Ähnlichkeiten bei dieser Kontrastierungsarbeit in primitiv vs. modern erzeugt erst die Evokation des Primitiven moderne Kreativität. Als vormoderne Plastik, orales Sprechen oder Linienführung wird es der modernen Schreibweise und Formensprache entgegengesetzt oder als fiktives Element eingesetzt.

Das Primitive lässt sich als Oberflächenphänomen in der Bildenden Kunst oder als literarisches Motiv der Klassischen Moderne schnell identifizieren. Es ist eine scheinbar unendlich reiche, aus den kolonialen oder peripheren Rändern gewonnene Ressource, die die Gestalt einer afrikanischen Maske, eines russischen Lubok, eines ekstatischen Trancephänomens oder infantilen Lallens annehmen kann. Die bildliche Bezugnahme auf „Stammeskunst“ im indigenen Amerika, in der Südsee und in Afrika oder auf alteuropäische Folklore wurde von avantgardistischen Malern und Künstlern nicht versteckt: ihre theoretischen Schriften (siehe hierzu Flam/Deutch 2003), ihre Bilder und selbst ihre Gedichte sind voller Belege, Hinweise und Beobachtungen, die zeigen, wie fasziniert die Avantgardisten von fremdkulturellen „Ausdrucksformen“ waren. Aber erst ein Blick auf die Herausarbeitung des Primitiven in der Moderne über einen mehrstufigen Prozess, der selten von den Künstlern offen dargelegt wird, legt die eigentliche Vernetzung zwischen wissenschaftlichem Denken und Kunst bzw. archaischer<sup>7</sup> und futuristischer Illusion offen und destabilisiert die starre Unterscheidung. Trotz der formulierten Skepsis gegenüber der Dichotomie modern/primitiv möchte ich im Folgenden versuchen, anhand zweier Beispiele aus der russischen Avantgarde die einzelnen Etappen modernistischer Reinigungs- und Trennungsarbeit aufzuzeigen. Dazu gilt es den einzelnen Übersetzungsschritten aus dem ethnographischen Feld in die Kunst zu folgen.

Anhand der Fallbeispiele von Vasilij Kandinskij (1866-1926) und Velimir Chlebnikov (1885-1922) soll dieser Translationsprozess, der im Feld bei der ethnographischen Arbeit beginnt und in Reinigungsarbeiten und Desymmetrisierung bei der künstlerischen Übersetzungsarbeit kulminiert, verdeutlicht werden. Dabei ist der Fall von Chlebnikovs lyrischer Szene *Galizische Nacht* (Noč v

<sup>7</sup> Der Begriff der „archaischen Illusion“ bezieht sich auf Claude Levi-Strauss' gleichnamiges 7. Kapitel in *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* von 1949. Vgl. auch Erhard Schüttpelz (2005, 282-284).

Galicii, 1913) besonders interessant, weil er als einer der wenigen Schriftsteller die moderne Arbeit am Primitiven ironisch offenlegt.

## 2. Kandinskij ohne Samowar bei den Syrjänen

„In Schoj-jag gibt es richtige Wilde“ („В Шой-яге совершенные дикари“), schreibt Vasilij Kandinskij zunächst begeistert in sein Vologda-Tagebuch von 1889, nur um dann im nächsten Satz seine Enttäuschung darüber zu äußern, dass er an diesem Ort keinerlei neue Volkslieder auffinden und mangels Samowar nicht einmal seine russische Teezeremonie abhalten kann (Kandinsky 2007, 70f.). Wo es keinen Samowar gibt, da reicht Europas Zivilisation (hier in der russischen Variante) nicht hin und die Menschen an diesem Rand Europas scheinen in Kandinskij's Perspektive in zwei Gruppen zu zerfallen: stumme, staunende Primitive und mürrische, enttäuschte Moderne, die umsonst nach *neuen Zeichen* von Tradition suchen:

Нигде ничего нового. Кроме разве изменений в прибаутках [...]. На меня смотрели как на нечто чудесное и никогда невиданное. Посмелее трогали очки, а робкие издали тыкали пальцами и быстро тараторили, обращаясь ко мне. Самовар просил знаками, иначе не понимали. Не оказалось.

Nirgends etwas Neues, außer Varianten in den volkstümlichen satirischen Vierzeilern [...]. Man hat mich wie etwas Wunderbares und noch nie Dagewesenes betrachtet. Die Kühnsten haben meine Brille berührt, und die Schüchternen haben aus einiger Entfernung auf mich mit dem Finger gezeigt und rasch geplappert, sich an mich wendend. Ich habe mit Zeichen um einen Samowar gebeten, anders konnten sie mich nicht verstehen. Es war keiner aufzutreiben. (Kandinsky 2007, 71f.)

Vasilij Kandinskij steht wie viele seiner Zeitgenossen im Sog der Suche nach Archaik und ‚Volkstümlichkeit‘, wenn er 1889 das Gouvernement Vologda im Nord-Osten Russlands bereist. Er unternimmt die Reise zwar im Zuge seines Jurastudiums und seines Studieninteresses am Gewohnheits- oder ‚Bauernrecht‘, er verfolgt dabei aber auch persönliche wissenschaftlich-ethnographische Anliegen (Cichlo 2007, 654). Zwei Schriften entstehen im Kontext dieser Reise: ein Tagebuch und seine retrospektiv auf Deutsch verfassten und im expressionistischen Verlag *Der Sturm* veröffentlichten *Rückblicke* (1913). Während er 1913 in *Rückblicke* seine Erfahrung in Vologda als entscheidende Erfahrung beschreibt, so ist er ein Vierteljahrhundert früher bei seiner Expedition enttäuscht, wenn er auf tatsächliche Syrjänen oder russische Bauern als Vertreter primitiven Lebens trifft: „Alles ist wild und unendlich arm. Armut, Armut, unendlich, allüberall. Nur Jämmerlichkeit, man kann es nicht anders sagen“ („Все дико и бесконечно бедно. Везде бедно, бедно. Только и жалоб, только и слов“). In

der Folge erscheint ihm die Poststation wie eine „Oase in ‚Europa‘“ („оазис среди ‚Европы‘“), wobei er Europa in Anführungszeichen setzt, um die Unzivilisiertheit dieses vor dem Ural liegenden ländlichen Gebiets zu unterstreichen (Kandinsky 2007, 58f.). Auch seine modernistische Hoffnung auf naturreligiöse Praktiken wie Hexerei und Aberglauben wird nur zum Teil erfüllt: „Es gibt keine Beschwörungen für das Vieh gegen Raubtiere, aber Fürbitten“ („Her зарыворов скота от зверя, а молебны“) (ebd., 68f.). Ironisch schreibt er wiederum über die anrührende Provinzialität der Komi: Ein Vater fragt ihn naiv, ob er seinen Sohn kenne, der als Rekrut in Moskau lebe – als sei die Großstadt Moskau ein Dorf (ebd., 73).

Im Anschluss an die Reise entstehen diverse Rezensionen zu ethnologischen und volkskundlichen Themen. Kandinskij ist fasziniert von den finno-ugrischen Syrjänen (heute nennen sie sich selbst Komi), nimmt aber nicht eigentlich an ihrem Leben teil, sondern sucht meist nur Rechts- und Amtsvertreter auf (Cichlo 2007, 655). Sein letztendlich enttäushtes Interesse an den Ausdrucksformen des Uralten und Ursprünglichen bringt er aus Moskau mit. Das zeigt sich nicht zuletzt dadurch, dass er während seines Aufenthalts nicht zufällig im finnischen *Kalevala*<sup>8</sup> liest und er sich für Animismus (als primitive Religion) und orale Volkspoese interessiert. Das *Kalevala* ist im eigentlichen und umfassendsten Sinne gerade deswegen ein wirklich moderner Text, weil er ‚Tradition‘ durch mehrere wissenschaftliche und künstlerische Operationen als sein Anderes erschafft und ausstellt, die Perspektive des modernen Sammlers und Bearbeiters aber unsichtbar gemacht wird.<sup>9</sup> Kandinskij besitzt ‚kalevalische‘ Absichten in Bezug auf die Syrjänen, die sich während seiner Reise nicht erfüllen. Trotzdem konzipiert er die Reise später in *Rückblicke* zu einem Schlüsselerlebnis, bei dem er die Volkskunst „auf ihrem richtigen Boden und in ihrer urwüchsigen Form zum ersten Mal sah“ (Kandinsky 1913, XIV).

Die Bedeutung der Künstlerreise nach Italien im frühen 19. Jahrhundert wandelt sich bei den Modernen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer Fahrt zu den Primitiven und Bauern in die noch nicht verstäderten ruralen Gebieten Alteuropas (Alpen, Karpaten, Bretagne etc.) und insbesondere in die exotischsten

<sup>8</sup> „Habe in der Kalevala gelesen. Ich verneige mich.“ (Kandinsky 2007, 59).

<sup>9</sup> Beim *Kalevala* handelt es sich um eine in Europa vielrezipierte Sammlung traditioneller epischer Texte, die zusammen als finnisches „Nationalepos“ gelten. Die Sammlung wurde in den 1830er Jahren von Elias Lönnrot nach mehreren Feldforschungsaufenthalten vor allem in Karelien (Russisches Reich) zusammengestellt, bearbeitet, antikisiert und als schriftlicher Beleg einer zusammenhängenden altfinnischen oralen Kultur konzipiert. Die Sammlungs- und Konzipierungsoperationen Lönnrots und der Finnischen Literaturgesellschaft können als gelungene Versuche gelten, die Tradition durch wissenschaftliche Ethnographie als authentische Stimme des Volkes zu markieren und dabei das eigene modernistische Tun als wissenschaftliche Arbeit so unsichtbar wie möglich zu machen. Insbesondere in Russland war das *Kalevala* sehr populär, nachdem es 1888 übersetzt worden war (vgl. hier zu Anttonen 2005, 139f. und 153f.).

Gegenden außerhalb Europas.<sup>10</sup> Manchmal folgt auch das eine auf das andere: So geht bei Emil Nolde der Fahrt nach Neu-Guinea (1913/14) eine intensive Auseinandersetzung mit der friesischen Landschaft voraus.

Vologda ist für Kandinskij ethnographischer Erstkontakt mit dem ‚Feld des Primitiven‘, wobei er die Ethnographie als eine der Wissenschaften bezeichnet, die ihn an der Universität neben der Nationalökonomie das abstrakte Denken lehrte und von der er sich „anfänglich die Seele des Volkes“ versprach (Kandinskij 1913, VIII). In seinen *Rückblicken* von 1913 interpretiert er diese Reise als Initiation zu einem Denken, das in die Abstraktion führen wird. Nicht mehr die Mimesis von primitiver Landschaft, Menschen und Bauten steht im Zentrum, sondern Vologda ist der fremdkulturelle, ferne Ort, den Kandinskij als Ursprungsort seines amimetischen Malens vermerkt:

Ich fuhr erst mit der Bahn in dem Gefühle, daß ich auf einen anderen Planeten reise, dann einige Tage mit dem Dampfer auf dem ruhigen und in sich vertieften Fluß Suchona, später in primitiven Wagen durch unendliche Wälder, zwischen bunten Hügeln, über Moraste und durch Sandwüsten [...]. Ich kam in Dörfer, wo plötzlich die ganze Bevölkerung von oben bis unten grau gekleidet war und gelblichgrüne Gesichter und Haare hatte, oder plötzlich eine Buntheit der Trachten zeigte, die wie bunte lebende Bilder auf zwei Beinen herumliefen. Die großen, mit Schnitzereien bedeckten Holzhäuser werde ich nie vergessen. In diesen Wunderhäusern habe ich eine Sache erlebt, die sich seitdem nicht wiederholt hat. Sie lehrten mich im B i l d e mich zu bewegen, im Bilde zu leben. Ich weiß noch, wie ich zum ersten Mal in die Stube trat und vor dem unerwarteten Bilde an der Stelle stehen blieb. Der Tisch, die Bänke, der im russischen Bauernhause wichtige große Ofen, die Schränke und jeder Gegenstand waren mit bunten, großzügigen Ornamenten bemalt. Auf den Wänden Volksbilder: ein Held in symbolischer Darstellung, eine Schlacht, ein gemaltes Volkslied [...]. Als ich endlich ins Zimmer trat, fühlte ich mich von allen Seiten umgeben von der Malerei, in die ich also hineingegangen war. (Kandinsky 1913, XIV)

Bei der ersten Lektüre obigen Abschnitts frappt, wie Kandinskij die Grenzen zwischen Leben und Malen bewusst verwischt. Die erinnerten Menschen werden zu bewegten gelblichen oder bunten Dingen reduziert, zu „bunten lebende[n] Bildern auf zwei Beinen“ und ihr Wohnraum wird zu einem dreidimensionalen künstlichen Bild, das man betreten kann. 1911, zwei Jahre vor seiner autobiographischen Schrift *Rückblicke* zeigt Kandinskij auf der Ausstellung des Blauen Reiters die *Komposition V* als Bild neuen Typs, das Leah Dickermann zufolge ein „monumental manifesto for abstraction“ darstelle (Dickerman 2012,

<sup>10</sup> Siehe hierzu Christoph Otterbachs (2007) Buch *Europa verlassen* über die Künstlerreisen des 20. Jahrhunderts.

16).<sup>11</sup> 1913 war Abstraktion schon ein vieldiskutiertes Thema und Kandinskij liefert in *Rückblicke* seine Lesart von der Genese der Abstraktion aus seiner (nicht-teilnehmenden) beobachtenden Erfahrung in einem fremden ruralen Feld, das er als einfach strukturiert beschreibt, um es auf Farben und exotische Linien (Schnitzereien, Holzhaus) reduzieren zu können.<sup>12</sup> Insgesamt ließe sich schnell schließen, dass Kandinskij hier die bäuerliche Welt in Vologda ästhetisiert und seine Oberfläche abstrahiert. Er rationalisiert Landschaft, indem er sie auf essentielle Formen und Farben reduziert, auf das was ein Moderner als „ungewöhnlich“ wahrnimmt.

Meiner Meinung nach sollte man diese Stelle aber umgekehrt lesen: nicht als Evidenz für eine antizipierte malerische Moderne, sondern für primitivistisches Denken innerhalb der Moderne. Man könnte angesichts der fehlenden Begeisterung im Tagebuch und der 25-jährigen Distanz zur Reise folgern, dass Kandinskij seine eigenen abstrakten Bilder im Nachhinein animistisch beseelt und ihnen so die primitivistische Weihe gibt, indem er sie mit bäuerlicher Ästhetik vergleichbar macht. „Belebte Materie, beseelte und sozialisierte Natur, handelnde Dinge, Geister und Verwandlungen: das sind Phänomene, die der Begriff Animismus seit Taylors *Primitive Culture* [1871], seit Wundt, seit Freud, auf den Plan ruft“ schreiben Anselm Franke und Irene Albers in ihrem Sammelband *Animismus. Revisionen der Moderne* (Albers/Franke 2012). Und genau diese Beseeltheit der Dinge evoziert Kandinskij in der kurzen MalerSelbstbiographie, in der er seine Entdeckung der Abstraktion nachzeichnet. Konsequenterweise ist es gerade die Trennung zwischen Kultur und Natur<sup>13</sup>, d.h. der Antinaturalismus bzw. die Abkoppelung und Autonomisierung der Welt der Kunst, die ihm letztendlich zum Durchbruch zur Modernität verhelfen werden. Gleichzeitig zeigt sich hier noch einmal, dass er von primitivistischen Logiken angesteckt ist: Nur einige Abschnitte vor dem Vologder Erlebnis unterstreicht er, dass ‚die Ziele und Mittel der Natur und Kunst wesentlich verschieden sind‘, d.h. dass die Natur erst von der Kultur getrennt werden muss, damit sie letztendlich primitivistisch funktioniert. Nur nach der Unterscheidung steht das ganze archaisch-

<sup>11</sup> Zur Abstraktion in der modernen Kunst und bei Kandinskij vergleiche die Ausstellung aus dem Jahre 2013 an der MOMA und den von Leah Dickerman herausgegeben Katalog *Inventing Abstraction 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*.

<sup>12</sup> Hier wäre es interessant Kandinskij's Farbenphilosophie einmal mit Taussig's Hinweise zu Farbe und kultureller Codierung quer zu lesen. Michael Taussig verweist unter Bezugnahme auf Goethes Farbenlehre darauf, dass Buntheit mit unzivilisierten und emotional überbordenden Menschen, Primitiven und Unterschicht assoziiert wird (Taussig 2009, 3ff.).

<sup>13</sup> Kandinskij schreibt: „Es mußten viele Jahre vergehen, bis ich durch Fühlen und Denken zur der einfachen Lösung kam, daß die Ziele (also auch die Mittel) der Natur und Kunst wesentlich, organisch und weltgesetzlich verschieden sind – und gleich groß, also auch gleich stark. Diese Lösung, die heute mein Werk leitet [...] vernichtete die unnütze Qual [...], sie strich diese Qual. Seitdem kann ich diese beiden Weltelemente in vollen Zügen genießen“ (Kandinsky 1913, VI).



naturalistische Handlungsregister samt Animismus, Totemismus und Ekstase zur Verfügung:

Die Lösung [die Trennung von Natur und Kunst] befreite mich und öffnete mir neue Welten. Alles „Tote“ erzitterte. Nicht nur die bedichteten Sterne, Monde, Wälder, Blumen, sondern auch ein im Aschenbecher liegender Stummel, ein auf der Straße aus der Pfütze blickender, geduldiger weißer Hosenknopf, ein fügsames Stückchen Baumrinde, das eine Ameise im starken Gebiß zu unbestimmten und wichtigen Zwecken durch das hohe Gras zieht, ein Kalenderblatt, nach dem sich die bewußte Hand ausstreckt [...] – alles zeigte mir sein Gesicht, sein innerstes Wesen, die geheime Seele, die öfter schweigt als spricht. So wurde für mich jeder ruhende und jeder bewegte Punkt (= Linie) ebenso lebendig und offenbarte mir seine Seele. Das war für mich genug, um mit meinem ganzen Wesen, mit meinen sämtlichen Sinnen die Möglichkeit und das Dasein der Kunst zu „begreifen“, die heute im Gegensatz zur „Gegenständlichkeit“ die „Abstrakte“ genannte wird. (Kandinsky 1913, VI)

Suchte er in seiner Vologder Zeit noch die ‚Seele des Volkes‘, ist er in dieser Phase durch Trennungsgedanken zum Animisten geworden, der alles Tote erzittern lässt und mit den Alltagsgegenständen kommuniziert.

„Wenn die Moderne sich umdreht“, schreibt Irene Albers mit Bezug auf Yoko Tawada, „dann wird ihr animistisches Gedicht sichtbar“ (Albers/Franke 2012, 261). Kandinskij's Selbstinterpretation seiner Vologda-Reise und seines Weges in die Abstraktion lassen sich auf diese Weise noch einmal gegen den Strich, gegen die Selbstinterpretation Kandinskij's lesen. Kandinskij ist nicht nur der Vertreter der hypermodernen abstrakten Malerei, sondern letztendlich zugleich ein primitiver Animist.

Ich möchte noch einmal zusammenfassen: Kandinskij trifft im ethnographischen Feld 1889 auf das reale Primitive und Andere als fremdbleibende Kultur und nicht auf das erhoffte attraktive Primitive. In seinem Tagebuch ist diese Begegnung mit den Syränen noch als unmittelbare erschreckende Erfahrung im Feld beschrieben, unverpackt in moderne Erzähl- und Bildstrategien. Sie kann auf diese Weise noch nicht als Teil der eigenen Theorie und Selbstinterpretation als moderner Künstler wirken. Die Erfahrungen in Vologda taugen noch nicht als Evidenzerzeuger für modernistisches Schaffen. Man hat Kandinskij's Reise zu den Komi-Syränen als frühe Initiation zur primitiven Kunst gelesen, die letztlich in die abstrakte Kunst führt (Weiss 1995). Man kann dies auch weiterhin behaupten, aber man sollte das Erlebnis in Vologda weniger als Initiation fassen, denn als realen Anfangspunkt für einen Translationsprozess, der langsam die Diskrepanz zwischen der realen Gegenwart der Primitiven im Feld und der vermittelten Präsenz in der Kunst verschwinden lässt. Anhand der Vologder Episode kann man ersehen, wie viele mediale und künstlerische Etappen zwischen dem modernen Treiben im ethnographischen Feld und dem Auftauchen

der Primitiven in den modernen Künsten liegen. Hier gibt es keine natürliche Evidenz, sondern ‚Natürliches‘ wird über die Beobachtung der Naturmenschen erst als Gegenteil der gemachten Welten der Avantgarde codiert. Das Störende am Primitiven, wie zum Beispiel das Elend, die Unoriginalität, der irritierende ärmliche Kontext müssen dabei in mehreren Schritten gesäubert werden, ehe primitive Topoi erfolgreich in Kandinskys moderne Bilder und Texte geraten können. Nur durch diesen Übertragungs- und Reinigungsprozess kann das Primitive erst Modernität evident machen.

### 3. Masken, Völkerkunde und Zirkulationen volkskundlichen Wissens

Kandinskis Schock im Feld wird bei anderen Künstlern durch Besuche in den kolonialen Raub- und Wunderkammern ersetzt, d.h. durch die Besuche der Völkerkunde-Museen. Die berühmten afrikanischen Masken auf Picassos Gemälde *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) markieren diesen Zusammenhang exemplarisch. Zwei der fünf Frauenakte im Gemälde erhalten von Picasso ein afrikanisches Maskengesicht. Weiblichkeit, Nacktheit und außereuropäische Masken werden hier im Verbund mit einer innovativen Malweise zu einer Ikone der Moderne. Aber es sind eben keine afrikanischen Masken aus Holz, sondern Masken, die in den zweidimensionalen, farbigen Bildraum aus Leinen übertragen werden: malerische Abbildungen afrikanischer Maskentypen. Dabei ist die Maske Carl Einstein zufolge der Faszination auslösende Gegenpol zum Identitäts-Kult der Europäer. Einstein nennt die Tiermasken „fixierte Ekstase“, die ihn „erschüttern“ und ihn noch mehr als Kandinskij (bei seinen Erfahrungen vor dem Ural) aus der Ruhe bringen.<sup>14</sup> Die Maske besitzt somit für europäische Künstler einen erschreckenden Fremdheitscharakter und einen hohen Wiedererkennungswert.

Picasso gibt an, dass er Masken bei der ersten direkten Betrachtung im Völkerkunde-Museum kennengelernt hat. Nach den Aussagen Kandinskis und Einsteins muss man sich nun nicht mehr darüber wundern, dass auch Picasso von ihnen irritiert war, ja, dass er das Trocadero mit seinen Exotica abscheulich findet. Auch er leidet in der Folge unter dem sehr uneuropäischen leidenschaftlichen Affekt des unfreiwilligen Ergriffenseins<sup>15</sup>, wie er Malraux gesteht:

<sup>14</sup> Vgl. Einstein 2012, 29 und 30: „Die Tiermasken erschüttern mich.“ Er schreibt zuvor: „An der Maske versteht der psychologisierende und zugleich theatralische Europäer dies Gefühl am ehesten. Der Mensch verwandelt sich immer etwas, jedoch bleibt er bemüht, eine gewisse Kontinuität, die Identität zu wahren. Gerade der Europäer bildet dies Gefühl zu einem fast hypertrophen Kult; der Neger, der weniger vom subjektiven Ich befangen ist und die objektiven Gewalten ehrt, muß, soll er sich neben ihnen behaupten, sich in sie verwandeln, gerade, wenn er sie am gesteigertsten feiert“ (ebd., 28f.).

<sup>15</sup> Zum pathischen Affekt, der das Erleiden und passive Erfahren umfasst. Siehe die interessanten Hinweise in Busch/Därmann (2007) bzw. die ältere Arbeit von Torgovnick (1996).

Man spricht immer von dem Einfluß, den die Negerkunst auf mich hatte. Wie das? Gewiß, wir alle liebten Fetische [...]. Ihre Formen übten auf mich nicht mehr Einfluß aus als auf Matisse oder Derain. Aber für sie waren die Masken Skulpturen wie alle anderen auch [...]. Als ich zum Trocadero [dem früheren Pariser Völkerkundemuseum] ging, *fand ich es abschaulich* [...]. Aber ich blieb, denn ich begriff, daß etwas Entscheidendes vor sich ging. *Es widerfuhr mir etwas*. Die Masken waren nicht Skulpturen wie die anderen auch. Keineswegs. *Es waren magische Dinge*. Die Negerstücke waren [...] gegen alles, gegen unbekannte, bedrohliche Geister. Ich schaute immer noch die Fetische an, und auf einmal begriff ich: *Auch ich war gegen alles* [...] Fetische waren Waffen, sie sollten die Leute vor Geistern schützen, sollten zur *Unabhängigkeit* verhelfen. Die „Demoselle d'Avignon“ müssen mir eben an diesem Tag eingefallen sein, aber nicht wegen der Formen [dieser Masken]; vielmehr weil dies mein erstes exorzistisches Gemälde war [...]. (Herding 1992, S. 41, Hervorhebungen von der Verfasserin, A.W)

Der Schock und das Erschrecken verweisen auf die Fremderfahrung, unterstreichen andererseits aber auch die Wirksamkeit der fremden Denkart, Lebensweisen und Dinge. Picasso nennt hier gleich ein ganzes Arsenal primitivistischer Topoi: afrikanische Kunst, Masken, Geister, Fetische, Exorzismus. Wahrscheinlich ist hier der retrospektive Blick ein Grund für die Fülle an Topoi, vielleicht vereinfacht auch der fehlende Kontakt mit dem Feld, das vielfältige Archiv des Völkerkundemuseums, die schnelle, unkomplizierte Übertragung einer formelhaften Maske ins moderne Bild und die magische Aufladung des Gemäldes mit quasi fremdkultureller Energie.

Auch Picassos Beispiel zeigt, dass das Primitive im Kontext der modernen Malerei und Plastik besonders *augenfällig* gemacht werden kann. Als bildliche Mimikry an vermeintlich archaische, elementare Formensprache ist das Primitive leicht wiedererkennbar, was es als Evidenzerzeuger so produktiv macht. Aber auch auf motivlicher Ebene der Literatur und Kunst kann Primitives aufscheinen, allerdings ist hier die Austauschbarkeit und Ersetzbarkeit auf der paradigmatischen Ebene frappierend: das Kind, der Irre, der Bretoner, der Afrikaner, der Huzule oder Ostjude können hier in irritierender Weise zum Stellvertreter des Primitiven werden. Joachim Schultzes *Wörterbuch zum Primitivismus* legt darüber Rechenschaft ab (Schultz 1995).

Weniger einfach erschließt sich der literarische Primitivismus, da die Autoren die Hürde der Fremdsprachigkeit nicht nehmen können bzw. hier mit einer gesteigerten Übersetzungsproblematik konfrontiert sind (vgl. Schüttpelz 2005, 359ff.). Deswegen wird im literarischen Fall zumeist Mimikry der ‚archaischen Lautoberfläche‘ betrieben, wie sie ein Sprachunkundiger wahrnimmt oder sich gar vorstellt, d.h. krude Imitation von Lauten und Performanz: „Jolifanto bambla o falli bambla“ beginnt Hugo Balls Lautgedicht „Karawane“ in seiner schamanistischen Dada-Aufführung von 1916, der Sotho-Neger in Tristan Tzaras

*Negerlieder* (1916/17) „singt“ „a ee ea ee ea [...]“ und der bekannteste Text in diesen Zusammenhang ist sicherlich Aleksej Kručenyčs „dyr byl ščyl“ von 1913 (Riha/Schäfer 1994, S. 55, 69).<sup>16</sup>

Motive, Formensprache und Lautmalerei sind die häufigsten und einfachsten stilistischen Verfahren zur Erzeugung einer im Primitiven gespiegelten Moderne in Literatur und Kunst. Hingegen bleibt die Bedeutung des „Primitiven“ als Kategorie westlichen Denkens<sup>17</sup> notwendigerweise verschlossen und unhinterfragt. Nur eine Revision der Moderne selbst hat schließlich auf die kategoriale Rolle des Primitiven als Bestandteil unseres Moderneverständnisses verwiesen (Latour 2008 [1991]): Erst wenn Modernität nicht mehr als Ergebnis naturwissenschaftlichen und fortschrittlichen Treibens gesehen wird, von dem die Primitiven durch ihren Mangel an naturwissenschaftlichem Denken ausgeschlossen sind, werden die rohen Unterscheidungen in Primitives und Modernes, Natur und Kultur, in Subjekt und Objekt, Gesellschaft und Umwelt etc. verunsichert.

Wenn das Primitive auf stilistischer und motivlicher Ebene präsent ist, werden zugleich die dahinter versteckten Operationen verdeckt. Ein relativ unverdeckter Übersetzungsschritt steht hingegen hinter den folkloristischen Motiven in Chlebnikovs *Galizische Nacht* (*Noč' v Galicii*, 1913), das in der Frühzeit des Futurismus publiziert wurde. Chlebnikov verleugnet hier nicht die Bezüge zwischen ethnographischem Feld, Wissenschaft und Literarisierung bei der Repräsentation des Primitiven, sondern legt sie offen. Er wirft damit ein Schlaglicht auf das Arbeiten der Modernen. Chlebnikov macht das Primitive noch nicht als Denkkategorie, sondern als vielstufigen Prozess evident, und deswegen ist sein Text so wertvoll in diesem Zusammenhang. Er nutzt das Primitive als Oberflächenform (Aufnahme von Motiven und Mimikry von natürlichen Sprechformen), zeigt aber zugleich, dass Primitivisierungsstrategien in Wissenschaft und Kunst produziert werden. Sein kurzer Text verunsichert die Trennung zwischen dem archaischen und futuristischen Treiben. Chlebnikovs *Galizische Nacht* zeigt die Verflechtungen zwischen ethnographischer und künstlerischer Arbeit bzw. wie Wissen aus volkskundlichen Beobachtungen aus den Rändern der Metropolen in die künstlerischen Zentren zirkuliert.

<sup>16</sup> Kručenyč verbindet in *Die Apokalypse der russischen Poesie* (Apokalipsis v ruskoj literature) nicht zufällig „Zaum“ mit einer „ursprünglichen Form der Poesie“ („pervonačal'naja forma poézii“) und dem Urlaut (*pra-zvuk*). Vgl. Groys/Hansen-Löve 2007, 124 bzw. Kručenyč 1923, 45.

<sup>17</sup> Vgl. hierzu Schüttpelz (2005) unter Bezug auf Johannes Fabians, *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object* (1983).

#### 4. Der Primitive liest – Chlebnikovs *Galizische Nacht*

Chlebnikov veröffentlichte 1913 die lyrische Szene *Die Galizische Nacht* (*Noč v Galicii*), die gemeinsam mit dem Gedicht *Perun* veröffentlicht wurde. Beide Texte wurden von Pavel Filonov litographiert. Seine Litographien geben den Text der *Galizischen Nacht* als vorgutenbergische, amoderne Handschrift aus. Durch die unregelmäßigen Buchstaben imitiert er die manchmal roh und ungenlenk wirkende Malweise der russischen Volkskunst wie zum Beispiel die „Lubki“ (Volksbilderbögen).<sup>18</sup>

Chlebnikovs Text hat wie viele moderne lyrische Dramen keine eigentliche Handlung, sondern ruft eher eine bestimmte Stimmung und Szenerie auf, hier bildet es ein lyrisches Kondensat volkstümlicher Stimmung aus dem östlichsten Teil der Habsburger Monarchie. Es sprechen mehrere mythologische Figuren kurze Monologe: Nixen (*rusalki*), ein Recke (*vitjaz*), ein *obrišok*, Hexen und „sich unterhaltende Galizierinnen“. Letztere verweisen dabei in ihrer Rede auf weitere Figuren, die seit der Jahrhundertwende in der ukrainischen und polnischen Folkloristik als Vertreter des Primitiven gerade en vogue waren: Der Huzule, der im Text mit der Mavka, einer Dämonin aus der ukrainischen Mythologie (die Chlebnikov auch in anderen Texten erwähnt), hoch auf den karpatischen Almen lebt.

Von gucul idet“  
 V svoej černoj bezrukavke  
 On živet  
 Na gorach s vysokoj Mavkoj.  
 (Chlebnikov 2003, 275)

Hier kommt der Huzule  
 Mit seiner schwarzen Weste  
 Er lebt  
 Auf den Bergen mit der großen Mavka.

Alle auftretenden Figuren stammen aus dem gemeinslavischen oder karpatischen Folklorerepertoire. Chlebnikov verwendet einen ganzen Katalog des Primitiven in einer alteuropäischen Variante für sein Minidrama. Die russischen Futuristen und Avantgardisten bezogen sich allgemein viel weniger als ihre Schriftsteller oder Künstlerkollegen in Deutschland, Frankreich oder Italien auf überseeische Primitive, sondern auf Gruppen, die bei der inneren Kolonisierung Russlands als vormoderne menschliche Überbleibsel gelten konnten.

<sup>18</sup> Ein Wiederabdruck dieser Erstausgabe findet sich in Sažins (1999) Anthologie zur Dichtung des russischen Futurismus und in Auszügen in Chlebnikovs Werkausgabe (2003, S. 271-275).

*Die Galizische Nacht* hebt mit einem Monolog der Nixe an, der aus zwei Quartetten in vierhebigen Trochäen – dem beliebtesten Metrum des 19. Jahrhunderts – und Kreuzreim besteht und schließlich vom Recken mit einem weiteren trochäischen Quartett abgelöst wird. Die zwei sich daran anschließenden Monologe fallen insofern aus dem Rahmen, als sie Lautgedichte<sup>19</sup> darstellen und nur hin und wieder auf russische Worte oder Morpheme verweisen. Hier die Worte des Recken und die ersten lautmalerischen Verse :

*Vitjaz' [Recke]*  
 Ètot cholid okajannyj,  
 Dikij voj rusalki p'janoj,  
 Vsjudu voj i sumatocha,  
 Otstavat'sja stalo plocho.  
 (*Uchodit*).

*Pesnja Ved'mi [Lied der Hexen]*  
 La-la sov! Li-li sob!  
 Žun-žan – sob lele.  
 Sob lele! la,la, sob.  
 Žun-žan! žun-žan!

*Rusalki [Nixen]*  
 Ia io colk  
 Cio ia pacco!  
 Pic paco! pic paco!  
 Io ia colk!  
 [...]

(Chlebnikov 2003, 271f.)

Diese ersten lautmalerischen Stellen werden unterbrochen von erzählerischen Partien, nur um sich in beschwörende Passagen der Nixenlieder zu verwandeln, die dann wieder von den begleitenden Worten eines Oprišken (vom Raub lebende, widerständige Deserteure) bei der Beerdigung eines Kameraden – eine weitere Figur der karpatischen Folklore – unterbrochen werden. Deutlich spielt hier Chlebnikov auf primitive Praktiken der Beschwörung und Magie an, die den Schwerpunkt auf eine geheimnisvolle Lautfolge statt auf Semantik legen. Die dadurch erzeugte Unverständlichkeit vermag die heilende oder fluchende Wirkung erst zu erzeugen, denn Sprache kommuniziert hier durch ihre Materialität und durch ihren Überschuss an lautlicher Energie. ‚Je unverständlicher die Bedeutung, desto wirkungsvoller die Worte und Laute‘ könnte man hier die futuristisch-primitivistische Strategie bezeichnen.

<sup>19</sup> Die Genese der Lautgedichte könnte man als eine ethnologisch angeregte sibirisch-deutsch-russische Verflechtungsgeschichte bezeichnen, welche von der Verfasserin gerade als Aufsatz vorbereitet wird.

Nun kann man diesen Text in den Kontext der futuristischen Zaum'-Poetik oder früher Gedichte Chlebnikovs und Kručenychs stellen – man denke nur an das berühmte, schon 1908/09 verfasste *Zakljatie smechem* (*Beschwörung durch Lachen*). Damit hätte der Primitivismus innerhalb der Avantgarde einen Ort als Vorbild für die Erschaffung eines magischen Sprechens – hier ausbuchstabiert als die Superstitio-Welt der rückständigen Karpaten. Aber Chlebnikovs Text zeigt überraschend mehr an: Er verweist in einer „Regieanweisung“ offen auf seine Verknüpfung mit dem „Feld“, in dem der Primitive ethnographiert und beschrieben wurde. Nach dem oben zitierten Lied der Nixen setzt Chlebnikov folgenden Kommentar: „sie [die Nixen] halten ein Lehrbuch Sacharovs in den Händen und singen daraus“ („держат в руке учебник Сахарова и поют по нему“) (Chlebnikov 2003, 271). Er spielt damit auf I.P. Sacharovs Buch *Legenden des Russischen Volkes* (*Skazanija russkogo naroda*), das 1841 in St. Petersburg veröffentlicht wurde, an. Durch diese *mise en abyme* macht Chlebnikov die Primitiven als eigentlich moderne Geschöpfe evident: Die durch Ethnographie hervorgebrachten und Zauberlieder singenden Nixen lesen selbst in dem Buch des Ethnographen und Sammlers, dessen Werk Chlebnikov für diese lyrische Szene herangezogen hat. Einige Worte spielen dabei auf Morpheme von Liedern aus Sacharovs Sammlung an. Damit zeigt Chlebnikovs Drama die Rolle der ethnographischen Wissensproduktion für sein Schaffen und ironisiert zugleich die Rolle, die die Modernen den Primitiven zuschreiben. Man könnte an die kontrovers diskutierte „Schreibstunde“ von 1938 in Lévi-Strauss' *Traurige Tropen* (1955) denken, bei der der Häuptling der Nambikwara ‚zu lesen und schreiben vorgibt‘. In Velimir Chlebnikovs fiktivem Text können die Primitiven lesen und zeigen, dass sie sich an ethnographischen Schriften orientieren, um die Vorstellungen der Modernen zu erfüllen.

Roman Jakobson hat an verschiedenen Stellen in seinem Werk auf seinen Anteil an der Entstehung von Chlebnikovs *Galizischer Nacht* verwiesen:

Am nächsten Tag, es war der 30. Dezember des Jahres 13, erschien ich morgens bei ihm und brachte ihm eine eigens vorbereitete Zusammenstellung von Beschwörungsformeln mit, die ich in der Bibliothek des *Rumjancev-Museums* aus verschiedenen Sammlungen abgeschrieben hatte: einiges war *Zaum'* in Reinform, anderes *Zaum'* in Ansätzen. Ein Teil stammte aus der Sammlung Sacharovs: Dämonenlieder, Zaubersprüche und obendrein noch Abzählreime und Märcheneinleitungen. Chlebnikov begann das alles sofort mit gespannter Aufmerksamkeit durchzusehen und verwendete diese Exzerpte bald darauf in seinem Poem „Nacht in Galizien“, in dem die Nixen „Sacharov lesen“. Unterdessen traf Kručenyh ein. Er hatte aus der Druckerei die ersten, noch druckfrischen Exemplare von „Wau!“ mitgebracht. Der Autor überreichte mir ein Exemplar, in das er geschrieben hatte: „Für Roman Jakobson, der die Verwandtschaft zwischen den Sonnenjungfrauen und dem Kahlen Berg hergestellt hat [Устраивившему родство с солнцевыми девами], zum Zeichen zukünftiger

Gefechte – V. Chlebnikov. (Jakobson 1999, 27. Die Hervorhebungen stammen von Jakobsons Herausgeber.)

Jakobson ist hier der Vermittler zwischen Ethnographie und Kunst. Er kann als eine Relaisstelle oder ein Übersetzungspunkt im Netz zwischen den primitiven literarischen Gattungen und der avantgardistischen „Zaum“ gelten. Roman Jakobsons Aktivitäten als Feld- und Folkloreforscher sind meist nur den Slavisten bekannt, aber es ist nicht überraschend, dass er I.P. Sacharovs Buch *Legenden des Russischen Volkes* gut kannte. Tatsächlich findet man bei Sacharov verschriftlichte orale Texte aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, die Chlebnikovs und Kručenyčs Experimenten in onomatopoeischer Hinsicht frappierend ähneln, Texte wie *Das Lied der Hexen vom Kahlen Berg* (*Pesnja ved'mi na Lysoj gore*), das Chlebnikov in seiner obigen Widmung an Jakobson erwähnt und dem er eine Verwandtschaft und unmittelbare Ähnlichkeit („rodstvo“) mit seinen Gedichten nachsagt. Allerdings tauchen die Texte einmal im Kontext der Avantgarde als „Lyrik“, das andere Mal im Kontext einer romantisch inspirierten, „natürlich“ entstandenen Volkssammlung als „Lied“ auf. Macht nun die Nähe zur Avantgarde die Volksdichtungen avantgardistisch bzw. die Avantgarde zu Epigonen und Bewahrern der verlorenen Magie der Sprache? Schauen wir zunächst in einige von Sacharovs Texten und seine Erläuterungen, um dann noch einmal differenzierter auf die Ähnlichkeiten zurückzukommen.

Das *Lied von den Hexen vom Kahlen Berg* verweist schon im Titel auf einen berühmten Ort hexenhafter Verschwörung, den Kahlen Berg, der eine slavische Analogie zum deutschen Brocken darstellt. Das Lied besitzt eine Dramatik, die sich allein aus Morphemen, einzelnen Vokalen, Wiederholungen, Epiphern speist.

*Pesnja ved'mi na Lysoj gore*

Kumara,

nich, nich, zapalam, bada. Ešocho, lava, šiboda.

Kumara.

A.a.a. – o.o.o. – i.i.i. – è.è.è. – y.y.y. – e.e.e.

La, la, sob, li, li, sob, lu, lu, sob!

Žunžan

Vichada, ksara, gujatun, gujatun.

Liffa, prrada, gujatun, gujatun.

Happalim, vašiba, buchtara.

Mazitan, puachan, gujatan.

Žunžan. Jandra, kulajnimi, jandra,

Jandra.

(Sacharov 1885)

Sacharovs Kommentar zu diesem Hexenlied verweist auf die mythologische Entstehung des Textes und bietet wenig wissenschaftliche Erläuterungen. Man



muss seine Arbeit noch dem romantischen und weniger dem primitivistischen Kontext zusprechen, er sortiert und reinigt noch nicht, sondern sammelt und nimmt die Idiosynkrasien der folkloristischen Textsorten als Merkmal für ihr Alter. Er vermittelt nur die slavisch-mythologischen Herkunft. Sacharov gibt an, ein Kosake habe diesen Text auf dem Kahlen Berg am Hexensabbat gehört, die Hexen hätten ihn in der Folge im Fluss ertränkt und seit dieser Zeit wandere das Lied durch die Welt. Dabei unterstreicht er die Unverständlichkeit und ontologische Unschärfe des Textes:

Нет почти никакой возможности постигнуть смысл этих слов. Это какая-то смесь разнородных звуков языка, никому не известного и, может быть, никогда не бывалого (Sacharov 1885).

Es ist fast unmöglich, den Sinn dieser Worte zu verstehen. Es ist eine Mischung von heterogenen Sprachlauten, die niemandem bekannt sind und die es vielleicht niemals gab.

Auch in einem zweiten Text, dem *Zauberlied der Nixen* (*Čarodejskaja pesnja rusalok*), gibt Sacharov eine kurze Erläuterung über die Wirkung des Liedes: Die Bewohner schreiben dem Lied Kräfte über junge Leute zu; es lässt sie angeblich einschlafen:

*Čarodejskaja pesnja rusalok*  
 Šivda, vinza, kalanda, minorama!  
 Ijda, ijda, jakutalima, batama!  
 Huffaša, zinzama, ochuta, mi!  
 Kopoco, kopocam, kopocama!  
 Jabudala, vīkgasa, mejda!  
 Io, ia, o – io, ia, cok! Io, ia, pipacco!  
 Zookatama, zooscoma, nikam, nikam, šolda!  
 Pac, pac, pac, pac, pac, pac, pac, pac!  
 Pinco, pinco, pinco, dynza!  
 Šono, pinco, pinco, dynza!  
 Šono, čichodam, vīkgaza, mejda!  
 Bocopo, chondyremo, bocopo, galemo!  
 Ryachado, rydno, rydno, galemo!  
 Io, ia, o! io, ia, colk! Io, ia, colk! Io, ia, colk!  
 Nippuda, boaltamo, giltobeka, šolda!  
 Koffudamo, širaffo, scochalemo, šolda!  
 Šono, šono, šono!  
 Pinco, pinco, pinco!  
 (Sacharov 1885)

Sacharov beschreibt auch dieses Lied als unverständlich, aber nicht als unsinnig oder bedeutungslos. Seine Bedeutung liegt aber nicht im Künstlerischen, es ist kein Kunstwerk, aber es besitzt eine lebensweltliche Geltung durch seine

magisch-heilende oder bedrohliche Wirkung, die durch Performanz ausgelöst wird.<sup>20</sup> Sacharov mythologisiert die Textgenese, hebt die Oralität und Zauberkraft der Lieder im Kontext der regionalen Mythologie hervor und verweist beständig auf sein Unvermögen, die Texte zu interpretieren. Unverständlichkeit ist hier ohne den modernen Kontext des Bruchs und der Subversion kein Markenzeichen für die Avantgarde, sondern für eine vormoderne Sprechweise. Sacharov trägt hier Reste der noch nicht entzauberten Welt zusammen, unterlässt aber noch größere Interpretier- oder Reinigungsarbeiten.

Viele von Chlebnikovs Texten beerben die Sacharovschen Zauberslieder. Aber welche okkulten oder esoterischen Kräfte wohnen Chlebnikovs Texten inne? Meiner Meinung nach versucht Chlebnikov primitivistisch zu schreiben und vermeidet es zugleich. Er spielt in *Galizische Nacht* auf bestimmte Lautfolgen (z.B. „paco, paco“) des Sacharovschen Nixenliedes an, aber statt sie wie ein verbales Readymade zu inszenieren, gibt er den genauen Fundort an. Einerseits bietet er als moderner Schriftsteller eine skeptische Sicht auf diese vor-modernen archaischen Formen der Heilung und Alchemie und andererseits ist er fasziniert von der Wirkmacht, die ein Wort durch seine Materialität erhalten kann. Das Traditionelle ähnelt hier dem Modernen und Chlebnikov dankt Jakobson dafür, dass er ihn darauf aufmerksam gemacht hat. Man kann Chlebnikovs Begeisterung verstehen, dass hier in der Volksliteratur Dinge gemacht werden, die die Avantgarde erst erfinden musste. In diesem Sinne ist es wirklich ein Moment der Anagnosis, des Wiedererkennens seitens Chlebnikovs

Was Chlebnikovs und die Folkoretexte trotz ihrer Verwandtschaft über onomatopoetische Verfahren unterscheidet, ist letztendlich nur der Kontext bzw. die modernistische oder nicht-modernistische Rahmgebung: Einmal ist das Lautgedicht als primitive, natürliche Gattung Teil der Evidenzstrategie eines modernen Schriftstellers, das andere Mal verweist es nur auf einen veralteten magischen Sprechmodus, der hier künstlerisch hervorgerufen wird. Der unterschiedliche Kontext (wissenschaftliche Sammlung vs. Gedichtband) verhindert „Identität“ und beweist, dass Modernität nicht nur etwas mit der Entwicklung avancierter Verfahren, Mal- und Schreibweisen zu tun hat, sondern mit der Versuchung, das Vormoderne immer wieder in die Moderne hereinzuholen.

Chlebnikovs *Galizische Nacht* imitiert ganz offen ein primitives Sprechen, das nicht auf Diskurs oder künstlerisches Sprechen, sondern auf sprachmagische heilende Kommunikation zielt. Einmal wird das lautmalerische Lied als Ergebnis kollektiven oder anonymen Schaffens präsentiert, das andere Mal als Text eines bekannten avantgardistischen Schriftstellers; hier autonome Kunst, dort reiner Naturalismus; hier volkstümliches „Lied“, dort lyrisches Drama – eine

<sup>20</sup> „Звук слов этой песни совершенно непонятен, не говоря уже о значении“ (Sacharov 1885).

Gattung, der sich hochangesehene Symbolisten wie Mallarmé oder Rilke bedienten.

Es bieten sich zunächst zwei Lesarten an: Man könnte den Text von Chlebnikov „traditionalisieren“ und sagen, er ist nicht so avantgardistisch wie er aussieht, weil man schon 1841 Ähnliches lesen konnte oder man könnte rehabilitierend feststellen, dass die Volkskunst „avantgardistischer“ ist, als es ihr von der Wissenschaft und den Zeitgenossen Chlebnikovs zugestanden wird. Die Unterscheidungen verwischen sich ohne eine kontextuelle Fassung durch moderne Institutionen offensichtlich schnell. Vielleicht kann man deswegen eine dritte historisierende Lesart in Betracht ziehen, die darauf verweist, dass Primitives eben von den Modernen als Evidenzerzeuger verwendet wurde, indem Ähnlichkeiten zu Differenz umgestaltet wurde, so dass Folklore und Avantgarde getrennte Entitäten blieben. Wie immer scheinen bei diesen Verdrängungs- und Trennungsoperationen die Hinausgedrängten durch die Hintertür zurückzukehren. In vielerlei Hinsicht haben die neueren kulturwissenschaftlichen Untersuchungen zum Primitiven oder den inflationären „anderen Geschichten der Moderne“ gezeigt, wie viel wir ‚im Westen‘ über unser Moderneprojekt lernen, wenn wir uns genauer anschauen, was wir den Primitiven zuschreiben.<sup>21</sup> Fetische, Dinge, wie Tätowierung, Pathos, Trance, Trommeln, Tanz oder Animismus – all diese vermeintlichen Zustände, Objekte und Formen, die man ab dem späten 19. Jahrhundert zum primitiven Feld zählte, wurden in den letzten zehn Jahren zum integrativen Teil unseres revidierten Moderneseins erklärt und intensiv beforscht.

#### 4. Jakobson und die Primitivisierung und Modernisierung des literarischen Feldes

Dem modernistischen Trennungseifer soll abschließend noch einmal wissenschaftshistorisch nachgegangen werden. Es ist nicht schwer, die oben von Roman Jakobson in Bezug auf Chlebnikov betonte Nähe zwischen Futurismus und Wissenschaft noch einmal vom anderen Ende her zu betrachten. Man muss hierzu nur die Anfänge der an der literarischen Moderne inspirierten sprach- bzw. literaturwissenschaftlichen Avantgarde abschreiten: Roman Jakobson, der Chlebnikov auf die unheimliche Ähnlichkeit zwischen den angeblich „traditionellen Liedern“ und den Zaum-„Gedichten“ aufmerksam gemacht hat, trägt vielleicht wegen dieser ‚Familienähnlichkeiten‘ selbst zur Schrumpfung eines breiten Literaturbegriffs und zur Trennung in Folklore und Literatur bei.<sup>22</sup> Dabei

<sup>21</sup> Es sind viele Untersuchungen entstanden, die dem Primitiven in unserer Welt nachgehen. Erhard Schüttpelz (2005) versuchte als einer der ersten eine Symmetrisierung von Primitiven und Modernen. Vgl. auch Sven Werkmeister (2010).

<sup>22</sup> Schüttpelz (2005, 352f.)

hat er mit vielen anderen russischen oder mitteleuropäischen Wissenschaftlern sehr produktiv in beiden Feldern gearbeitet. Er hilft folglich mit, das Feld der „Folklore“ zu primitivisieren und trennt die moderne Literatur scharf von ihr ab: Nachdem die Trennung in den 1960er Jahren längst vollzogen ist, macht er im Rückblick ein archaisches Stadium des Literaturbegriffs aus, in dem eben orale und schriftliche Literatur noch vermengt wurde. So schreibt er in seinem autobiographischen Text *Retrospect* aus dem Jahre 1966 über seine Zeit als Student der Folklore und Volkskunde an der Moskauer Universität in den Jahren 1915/1916:

According to the current tenet of our teachers and older colleagues, folklore was but a part of literature, and the dissimilarities between oral and written poetry were only quantitative. [...] If we recognize folklore and letters as two autonomous varieties of one genus, we can hardly encompass this whole by the label "literature" because the latter suggests primarily the idea of writings; the phrase "oral literature" carries the tinge of an oxymoron. (Jakobson 1966, 645)

Jakobson bewertet den noch sehr weiten Literaturbegriff seiner Universitätslehrer zu Beginn des 20. Jahrhunderts negativ und stellt diesem die bis heute kaum problematisierte Ansicht gegenüber, es gebe zwei „genera“, nämlich orale und schriftliche Literatur und beide könnten nicht unter einem Begriff von Literatur subsumiert, analysiert und gelehrt werden. Jakobson zufolge kann nur eine rhetorische Figur wie das Oxymoron orale und schriftliche Literatur noch zusammenbinden.

Fast 40 Jahre früher, 1929, hat Jakobson in einem berühmten, mit Petr Bogatyrev verfassten Aufsatz *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens* aktiv „Aufklärungsarbeit“ gegen die archaische Fusion von mündlicher und schriftlicher Literatur noch Widerstand leisten müssen. Er nennt die Verquickung eine romantische Idee und assoziiert stattdessen Folklore mit „langue“ und Literatur mit „parole“. Der Aufsatz und sein *Retrospect* bezeugen die allmähliche Entkoppelung der Folklore von der Literatur, so dass es Jakobson 1966 möglich war, den weiten Literaturbegriff seiner im 19. Jahrhundert ausgebildeten älteren Kollegen und Lehrer als eine Art Märchengeschichte aus lang vergangener Zeit zu erzählen. Sein *Retrospect* berichtet somit auch von der Modernisierung und Ausdifferenzierung eines wissenschaftlichen Feldes, das einst schlicht von einer Disziplin bearbeitet wurde und sich über die Jahre ausdifferenziert hat, wobei die „vormodernen“ und „mündlichen“ Teile schließlich zum Untersuchungsfeld von Ethnologie, Ethnolinguistik, Mediävistik oder Volkskunde gehören, die auf wissenschaftliche Weise primitive, ländliche und populäre Kulturen untersuchen. Dabei mag man zurecht darüber spekulieren, ob nicht gerade der sehr breite Literaturbegriff in Russland und auch noch in der Sowjetunion ein Grund dafür war, dass gerade die russische Literaturwissen-

schaft so viele hervorragende Literaturtheoretiker wie die russischen Formalisten, Propp, Bachtin oder Lotman hervorgebracht hat. Zudem ist die russische Kultursemiotik als kulturwissenschaftliche Methode so erfolgreich, weil hier der Zusammenhang von Folklore und Literatur aufrechterhalten wird.<sup>23</sup>

## 5. Schluss

Renate Lachmann ist in vielen ihrer Arbeiten der mnemotechnischen Funktion der Literatur nachgegangen. So hat sie beispielsweise die Phantastik sehr treffend als die Begegnung einer Kultur mit ihrem Vergessen bezeichnet (Lachmann 2002, 11). Das Forschungsfeld der primitivistischen Moderne scheint mir nun ein kultureller Fall zu sein, in dem sich der Sachverhalt umgekehrt verhält. Unsere moderne Kultur hat die Primitiven nicht vergessen können, sondern sie in ihrer Literatur und Kunst ab dem späten 19. Jahrhundert obsessiv ans Licht gezerrt. Erst die im ethnographischen Feld und am Schreibtisch zusammenkomplierten Vertreter des Archaischen machten den Fortschritt in Kunst und Literatur erst richtig evident.

Was machen wir aber mit den Ähnlichkeiten zwischen der ‚Zaum‘-Dichtung und dem Sacharovschen Hexenlied, der Buntheit und Ornamentalität der Komi und Kandinskij's animistischen abstrakten Gemälden? Muss alles Fremdkulturelle aus Rehabilitierungszwecken ähnlich gemacht werden und in zukünftigen Literaturgeschichten als verkannte Avantgarde ihren gerechten Platz erhalten? Sicherlich nicht. Meiner Meinung nach ist das Primitive auch weiterhin für den Literaturwissenschaftler ein exzellentes heuristisches Mittel, modernistische Strategien aufzudecken und zu beschreiben. Nicht zuletzt kann der Primitivismus viel über die Bedürfnisse und Sehnsüchte der Modernen aussagen. Aber diese Modernität stellt eben keinen Sieg über das Primitive dar. Das Moment der *Anagnoresis* im Falle Chlebnikovs in Bezug auf das lautmalerische Volkslied und das avantgardistische Gedicht, dem er durch den Regieverweis auf Sacharov Rechnung trägt, zeigt deutlich, dass für die Avantgardisten die modernistische Trennungspolitik essentiell war, es ihnen aber mitunter möglich war, die archaische und futuristische Illusion zu reflektieren. Aber ohne die archaische Illusion wäre ihnen das Leben als Futuristen offensichtlich sehr schwer gefallen.

<sup>23</sup> Für diesen Hinweis danke ich Susi Frank.

## Literatur

- Albers, Irene/Franke, Anselm (Hg.) 2012. *Animismus. Revisionen der Moderne*, Zürich.
- Albers, Irene/Pfeiffer, Helmut 2004. *Michel Leiris. Szenen der Transgression*, München.
- Anttonen, Pertti J. 2005. *Tradition through Modernity. Postmodernism and the Nation-State in Folklore Scholarship*, Helsinki.
- Baumann, Richard/Briggs Charles (Hg.) 2003. *Voices of Modernity. Languages Ideologies and the Politics of Inequality*, Cambridge.
- Busch, Kathrin/Darfmann, Iris 2007. „Einleitung“, dies. (Hg.): *Pathos. Konturen eines kulturwissenschaftlichen Grundbegriffs*, Bielefeld, 7-32.
- Cichlo, Boris 2007. „Wassily Kandinskys Erfahrungen in der Ethnographie. Ansichten eines Ethnologen“, *Wassily Kandinsky 2007. Gesammelte Schriften 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, hrsg. von Hans K. Roethel/Jelena Hahl-Koch, München/Berlin/London/New York, 653-662.
- Chlebnikov, Velimir 2003. *Sobranie sočinenij, 4. Band: 1904-1922*, Moskva.
- Dickerman, Leah (Hg.) 2012. *Inventing Abstraction 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, London.
- Einstein, Carl 2012. *Negerplastik*, Stuttgart.
- Einstein, Carl 1973. *Die Fabrikation der Fiktionen. Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von Sibylle Peukert, Reinbek bei Hamburg.
- Flam, Jack/Miriam Deutch (Hgg.) 2003. *Primitivism and Twentieth-Century Art. A Documentary History*, Berkeley/Los Angeles.
- Groys, Boris/Hansen-Löve (Hgg.) 2005. *Am Nullpunkt. Positionen der Russischen Avantgarde*, Frankfurt a.M.
- Hahn, Marcus 2011. *Gottfried Benn und das Wissen der Moderne*, Göttingen.
- Herding, Klaus 1992. *Pablo Picasso. Les Demoiselle d'Avignon. Die Herausforderung der Avantgarde*, Frankfurt a.M.
- Jakobson, Roman 1999. *Meine futuristischen Jahre*, hrsg. von Bengt Jangfeldt, Berlin.
- Jakobson, Roman 1966. *Selected Writings IV: Slavic Epic Studies*, The Hague/Paris.
- Kandinsky, Wassily 2007. *Gesammelte Schriften 1889-1916. Farbensprache, Kompositionslehre und andere unveröffentlichte Texte*, hrsg. von Hans K. Roethel/ Jelena Hahl-Koch, München/Berlin/London/New York.
- Kandinsky, Wassily 1913. *Rückblicke*, Berlin.
- Kručenyč, Aleksej 2001. *Stichotvorenija, poëmy, romany, opera*, Sankt-Peterburg.
- Kručenyč, Aleksej 1923. *Apokalipsis v russkoj kul'ture*, Moskva.
- Latour, Bruno 2004. *Krieg der Welten – wie wäre es mit Frieden?* Berlin.

- Latour Bruno 2008 [1991]. *Wir sind nie modern gewesen*, Frankfurt.
- Latour, Bruno 2010. *Ein Versuch, das „Kompositionistische Manifest“ zu schreiben*. <http://www.heise.de/tp/artikel/32/32069/1.html> (abgerufen 5.1.2012).
- Malevič, Kazimir 1995. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyj živopisnyj realizm, ders.: *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Bd. 1*, Moskva, 35-55.
- Otterbach, Christoph 2007. *Europa verlassen. Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts*, Köln.
- Riha, Karl/Schäfer, Jörgen (Hg.) 1994. *Dada total. Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart.
- Rottenburg, Richard 2008. „Übersetzung und ihre Dementierung“, Kneer, Georg/Schroer, Markus/Schüttpelz, Erhard (Hg.), *Bruno Latours Kollektive*, Frankfurt a.M, 401-424.
- Sacharov, I.P. 1885. *Skazanija ruskogo naroda*, Sankt Peterburg, <http://www.bibliotekar.ru/rusSaharov/> (abgerufen am 6.1.2013)
- Sažin, V.N. (Hg.) 1999. *Poëzija ruskogo futurizma*, Sankt Peterburg.
- Schulze, Joachim 1995. *Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus*, Gießen.
- Schüttpelz, Erhard 2005. *Das Primitive im Spiegel der Moderne*, München.
- Taussig, Michael 2009. *What Color is the Sacred*, Chicago/London.
- Torgovnick, Marianna 1996. *Primitive Passions. Men, Women, and the Quest for Ecstasy*. Chicago.
- Weber, Max 1975. *Wissenschaft als Beruf*, Berlin.
- Weiss, Peg 1995. *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*, New Haven.
- Werkmeister, Sven 2010. *Kulturen jenseits der Schrift. Zur Figur des Primitiven in der Ethnologie, Kulturtheorie und Literatur um 1900*, München.

