

Tatjana Hofmann*

Mychajl' Semenkos ukrainischer Futurismus zwischen west- und osteuropäischer Avantgarde

DOI 10.1515/slav-2016-0012

Summary: The article deals with the Ukrainian futurist Mykhail' Semenko (1892–1937) in order to remember this figure of the European avant-garde movement. Firstly, his poetological and ideological positions are contextualised by looking at his activities within the literature scene in Kiev and Charkov. Secondly, his poetry's characteristics are analysed, which are intertextuality, intermediality, synaesthetic efforts to amalgamate different arts and ways of perception, especially visual poetry, accompanied by a parodistic tendency. Besides, he was striving for a new language, fascinated by distant and exotic destinations and the idea of communism. Semenko's poetry has successfully combined contradictions between Western and Eastern European futurists, internationalism and Ukrainian traditions, urban and rural life.

Keywords: Semenko, Ukraine, avant-garde, futurism, urbanism

1 Einleitung

Als ein großer Künstler hat sich Mychajl' Semenko nicht inszeniert, auch wenn seine Gedichte mitunter die Grandiosität des lyrischen Ichs verkünden. Bewusst fügt er elaborierte und weniger gelungene Gedichte in seinen Kompilationen nebeneinander und stellt mit der disparaten, aber enormen Publikationsfülle den Entstehungsprozess in seinen verschiedenen Phasen aus (Ilnytkyj 1997: 220, 258). Zwischen 1913 und 1936 hat Semenko 30 Bücher publiziert, davon allein acht Gedichtsammlungen zwischen 1930 und 1933 (ebd.: 223). Oleh Ilnytkyj, der eine umfassende Studie zum ukrainischen Futurismus vorgelegt hat, spricht von einem reisenden Werk, bei dem der Weg Semenkos Ziel gewesen ist: „The oeuvre is a summary of his travels, detours, and discoveries“ (ebd.: 224). Ilnytkyj zählt zu Semenkos Markenzeichen dessen Experimentierfreude, urbane Themen und eine Tendenz zur Parodie (ebd.: 259).

*Kontaktperson: Dr. Tatjana Hofmann, Slavisches Seminar, Universität Zürich, Plattenstr. 43, 8032 Zürich, E-Mail: tatjana.hofmann@uzh.ch

Programmatisch plädiert der poetische Provokateur in *Kvero-futurizm*, seinem Manifest von 1914, der Futurismus solle eine ästhetische Suchbewegung sein; sie sei nicht mit einem philosophischen Erkenntnisprozess gleichzusetzen, da es nicht um das endgültige Finden ginge, sondern um eine Ästhetik, die sich aus der Unabgeschlossenheit und dem Erleben heraus formiert: „Мистецтво є процес шукання й переживання, без здійснення“ [„Die Kunst ist ein Prozess des Suchens und Durchlebens, ohne Vollendung“] (vgl. Bila 2010: 265–267, hier 266). Dieser künstlerische Prozess versteht sich als allgemeingültig und international.

„Воно не може бути ні українським, ні яким іншим в сім представленні. Ознаки національного в мистецтві – ознаки його примітивності. [...] Національну добу в мистецтві (власне в тенденції до мистецтва) ми вже перебули й характер нашого темпераменту таки виявить себе в тій мірі, скільки се буде потрібним. Нам треба догнати сьогоднішній день.“

„In diesem Verständnis kann sie [die Kunst, T. H.] weder ukrainisch noch anders sein. In der Kunst zeugen nationale Merkmale von Primitivität. [...] Die nationale Phase in der Kunst (genau genommen in der Tendenz zur Kunst) haben wir schon hinter uns, und der Charakter unseres Temperaments wird sich ohnehin in dem erforderlichen Maße zeigen. Wir müssen den heutigen Tag einholen.“ (Bila 2010: 267; deutsche Version vgl. Semenکو 2012: 253–254)

Im Gestus des Aufholens fordern Semenkos programmatische Schriften dazu auf, dass die ukrainische Kunst sich auf den Stand der west- und osteuropäischen Avantgarde bringt, die alte Kunst zerstört und die Grenzen der einzelnen Kunstarten abschafft, wie es in Westeuropa bereits geschehe (Bila 2010: 275).

Kritiker haben Semenکو vorgeworfen, seine Poesie sei talentiert, aber künstlich, vom fremden Boden verpflanzt („пересаджена з чужого ґрунту“) und habe einen breiten, aber oberflächlichen Einfluss auf die Herausbildung proletarischer Lyrik gehabt (ebd.: 432), und ferner, dass Semenکو pseudo-aktuell, anti-intellektuell, antiphilosophisch, anti-individualistisch, anti-elitaristisch und anti-psychologistisch sei und Gewalt verherrliche (Bila 2006: 37). Zeitgenössische Kollegen haben feindselig auf sein radikales Plädoyer reagiert, die ukrainische Literatur zu öffnen. Sie haben in seiner Skandallyrik einen Angriff auf die gerade erst aufblühende Nationalidee gesehen.

Hingegen solidarisiert sich Serhij Žadan, einer der prominentesten postsowjetischen ukrainischen Autoren, mit dem Repräsentanten des ukrainischen Futurismus:

„Der ukrainische Futurismus ist sehr interessant, vor allem die Figur seines Begründers Mychajl' Semenکو. Er ist ein äusserst feiner und tiefer Lyriker, experimentell und innovativ. Zudem ein origineller Ideologe. Insgesamt ist der ukrainische Futurismus wahrscheinlich

jene Seite unserer Poesie, die am meisten unterschätzt wird. Man mag ihn nicht, man hat Angst vor ihm, man verzichtet auf ihn.“ (Hofmann 2013: 188)

In seiner Dissertation verdeutlicht Žadan, dass Semenkos Leistung, den Futurismus in der ukrainischen Literatur auszuloten, in der Forschung unterschätzt und unterrepräsentiert geblieben ist, obwohl sein Werk von kulturologisch-philosophischer Lyrik über die Ausarbeitung eines ästhetisch-ideologischen Systems des Panfuturismus bis hin zu einem Innovationsstreben reicht, das das Bewusstsein für die gesamtgesellschaftliche Umbruchszeit artikuliert und zu überwinden versucht (vgl. Žadan 2000). Unter Panfuturismus fasst Semenko die Ziele des Futurismus 1930 in der Zeitschrift *Semafor u majbutn'e* („Signal in die Zukunft“) zusammen. Dieser Ansatz vereint in sich revolutionäre Kunstbewegungen wie den Futurismus, Kubismus, Expressionismus und Dadaismus zu einem einzigen Phänomen, das es zu bündeln und weiterzuführen gelte (Ilnytzkyj 1997: 182; 184).

Beiden Autoren, Žadan wie Semenko, ist eine expressive, mit semantischen und stilistischen Kontrasten arbeitende literarische Sprache gemein. Auf die poetischen Merkmale des ukrainischen Futurismus wird weiter unten anhand von Semenkos Manifesten und seinem lyrischen Werk einzugehen sein. Doch zuvor ein Blick auf Semenkos Wirkungsradius als Kulturschaffender, der mit Eigensinn und Energie die Publikationslandschaft seiner Zeit einschneidend verändert hat, mit Nachwirkungen bis in die heutige Zeit. Wenn Serhij Žadan sich in die Nachfolge der Klassischen Moderne stellt, so tut er dies auch mit einem Bekenntnis zu Charkiv als einem ihrer zentralen, wenngleich im Verhältnis zu anderen Großstädten vernachlässigten, Schauplätze. Mychajl' Semenko hat die Aktivisten seiner Futurismusprojekte sowohl in Kyïv als auch in Charkiv angezogen und letztlich als Leitfigur ästhetisch-ideologisch erzogen.

2 Grundzüge des literarischen Betriebs

Auf die Welt kommt Semenko 1892 in dem Dorf Kybyncy in der Poltava-Region. Drei Jahre lang studiert er am Petersburger Psychoneurologischen Institut, nebenbei lernt er am Konservatorium Geige und malt. Als er 1913 in Petersburg einen Auftritt von Vladimir Majakovskij erlebt, gibt er seine bisherigen Aktivitäten auf, um den Futurismus in der Ukraine einzuführen (Bila 2006: 94). Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs soll er in die USA aufgebrochen, jedoch nicht weiter als bis nach Vladivostok gekommen sein, wo er drei Jahre in der russischen Armee gedient hat (Bila 2010: 431). Im Jahr 1914 verlagert sich Semenkos Schaffen nach Kyïv. Dort läutet das Erscheinen seiner Gedichtbände *Derzanja* und *Kverofuturizm* zusammen mit seiner organisatorischen Tätigkeit den Futurismus in der Ukraine ein.

Die ukrainische Avantgarde, wenn man den Futurismus als ihren Kern ansehen mag, beginnt institutionell mit Semenkos Gründung der ersten Futuristen-Gruppe *Kvero-futurizm* in Kyïv 1914. Das Dreiergespann, bestehend aus den Brüdern Mychajl' und Vasył' Semenko sowie Pavlo Kovžun, zerfällt durch den Einschnitt des Ersten Weltkriegs. Daraufhin ruft Semenko 1919 erneut eine Futuristenvereinigung ins Leben, *Flamingo*, die sich nach einem Jahr auflöst. Der unermüdliche Organisator initiiert im Anschluss die Gruppe *Kosmos* in Kyïv, die von 1920 bis 1925 und zeitweise zusammen mit den Charkiver Futuristen Oleksa Slisarenko und Geo Škurupij als *Komkosmos* agiert (Bila 2010a: 7; Luckyj 1990: 33), ab 1922 unter dem Namen *Aspanfut* ‚Assoziation der Panfuturisten‘. Im Jahr 1924 gehen ihre Mitglieder auseinander bzw. geht die Vereinigung in *Žovten'* (‚Oktober‘) über. In Kyïv wirkt zudem 1927 bis 1931 die Futuristengruppe *Nova heneracija* (‚Neue Generation‘), die Semenko, wie auch *Aspanfut*, leitet.¹

Bald zeigt sich der junge Mann von Kyïv enttäuscht: Seine Bemühungen, dort avantgardistische Poesie zu etablieren, haben nicht viel gefruchtet, da sie als anti-ukrainisch aufgefasst worden sind (Koval'ova 2005: 141). Die unterschiedlichen Wege der literarischen Gruppen reflektiert Semenkos Manifest *Zustrič na perechresnij stancii. Rozmova tr'och* (‚Das Treffen am Knotenpunkt. Dreiergespräch‘). Es ist als ein Gespräch zwischen drei Künstlern auf einer Bahnstation arrangiert, in der sich, analog zu den heterogenen künstlerischen Positionen, mehrere Linien kreuzen (Bila 2010: 308–317).

Semenko wählt für seine weitere Tätigkeit das ostukrainische Charkiv. Generell spiegeln Semenkos Arbeitsorte – Kyïv/Kiev, Charkiv/Char'kov, Odesa/Odessa – die Zentren der ukrainischen Avantgarde, die sich im engen Austausch mit der russischen entfaltet (Bila 2006: 52). Die Millionenstadt Charkiv hat sich zwischen 1919 und 1934 als Hauptstadt der ukrainischen Sowjetrepublik nicht nur zum administrativen Zentrum, sondern zugleich zum Mittelpunkt der ukrainischen Avantgarde entwickelt. Das Verhältnis der beiden rivalisierenden Kulturmetropolen fasst Myroslav Shkandrij folgendermaßen zusammen:

„Kharkiv was the capital and second literary centre of the newly formed Soviet Ukrainian republic. Attitudes here differed significantly from those in Kiev. The older city was cast in a conservative role as the guardian of a cultural heritage; it grouped the most talented authors and prided itself on having the most sophisticated publications. Kharkiv, on the other hand, struggled to shake off its provincialism and to establish itself as the proletarian centre of Ukraine, as the symbol of a new industrial age and of a radical political culture. The writers of Kiev viewed the new centre as energetic but undisciplined and anarchic. At best – unexperienced, at worst – militantly vulgar.“ (Shkandrij 1992: 25)

1 Zur tabellarischen Chronologie der ukrainischen Avantgarde vgl. Belentschikow 1999: 183.

In Charkiv strukturiert Semenکو den Literaturbetrieb um: 1920 baut er die *Udarna hrupa poetiv-futuristiv* („Stoßgruppe der Futuristen“) auf, 1924 beziehen die Panfuturisten eine Wohnung für ihre Organisation *Komunkul't*. Diese verschmilzt 1925 mit der Gruppe *Hart*, der Vereinigung der Arbeiterschriftsteller (1923–1925), und wird wenig später von der *Asociacija dijačiv komunistyčnoj kul'tury* („Assoziation der kommunistischen Kulturschaffenden“) ersetzt. Die Assoziation zählt ca. 60 Mitglieder, so dass man diese Vorhut nicht als eine elitäre begreifen muss, sondern als Umsetzung der z. B. in *LEF – Levyj Front iskusstv* („Linke Front der Künste“) bzw. *Novyj LEF* („Neue LEF“) artikulierten Forderung, dass sich breite Bevölkerungsschichten an der Kunstproduktion beteiligen sollten. Nachträglich erscheint die gewaltsame Beendigung der futuristischen Gruppierungen in den 1930er Jahren umso paradoxer, da sie sich als Laboratorien einer ausgesprochen linken Kunst aufgefasst haben. Semenکو selbst war von 1916 bis 1922 Mitglied der Kommunistischen Partei.

Von Kyiv nach Charkiv zog 1926 auch das Theaterstudio *Berezil'* unter der Leitung von Les' Kurbas, so dass die 1922 geschlossene Allianz mit den Panfuturisten fortgesetzt werden konnte. Allerdings wird sich Semenکو kurze Zeit später über Kurbas enttäuscht äußern, dieser gebe die Avantgarde zugunsten einer – angeblich – restaurativen Kunst und zugunsten des Dramatikers Mykola Kuliš auf (Ilnytzkij 1997: 253).² Mit dem Schriftsteller Majk Johansen, der sich wie Semenکو für die Exotik des Fremden interessiert und der den ersten ukrainischen Reise-Abenteuerroman *Podorož učenoho doktora Leonardo i joho majbutn'oi kochanky prekrasnoi Alčesty u Slobožans'ku Švajcariju* („Die Reise des gelehrten Doktors Leonardo und seiner künftigen Geliebten, der schönen Alchesta, in die ostukrainische Schweiz“) (1928) verfasst hat, verläuft Semenkos Kooperation friedlicher.³

Die Vereinigung linker Künstler und Autoren gipfelte in einer Reihe von Zeitschriften, darunter *Barykadyteatr*, herausgegeben von Kurbas, und *Semafor u majbutne* („Signal in die Zukunft“) seitens der Panfuturisten. Letztere suchte Semenکو zusammen mit Oleksa Slisarenko und Geo Škurupij in der sich wiederum als rebellisch inszenierenden *Aspanfut* zu vereinigen, die neben *Semafor u majbutne* die Zeitschrift *Katafalk iskusstva* („Totenbahre der Kunst“) entworfen hat, um u. a. die einflussreiche modernistische Zeitschrift *Mystectvo* („Kunst“) abzulösen.

² „Semenکو attributes the rift between himself and Kurbas to the latter's insincerity, as well as his abandonment of the avant-grade in favor of 'restorationist' art and the playwright Mykola Kulish.“

³ Johansen hat wie Semenکو, Kuliš und Kurbas der sogenannten *rozstrijane vidrodžennja* ‚erschossenen Wiedergeburt‘ angehört – der Generation ukrainischer Intellektueller, die dem stalinistischen Terror anheim gefallen sind, vgl. Melnykiv 2009.

In Semenkos Umkreis wirkten Marko Tereščenko, Oleksa Vlyz'ko, Jurij Janovs'kyj, Mykola Bažan, Hryc'ko Koljada u. v. m. (Bila 2010a: 12). In Charkiv ist in dieser Zeit um die Sums'ka-Strasse ein ganzes Quartier aus Autoren, Verlegern und Buchhändlern entstanden, das den Namen für einen Literaturzirkel gegeben hat: *Literaturnyj jarmarok* („Literaturjahrmarkt“) (ebd.: 16).⁴ Es war auch die Stadt, in der Mykola Chvyl'ovyj aktiv gewesen ist, indem er z. B. die ‚Freie Akademie der Proletarischen Literatur‘ *VAPLITE* im Jahr 1926 gegründet hat (vgl. Kratochvil 1999).

Im Kontrast zu Semenko ist Chvyl'ovyj mehr der Neoromantik als den im engeren Sinne avantgardistischen Sprachexperimenten verpflichtet geblieben. Statt einer poetologischen Allianz mit den gesamteuropäischen, inklusive der russischen, Futuristen hat er eine Abkehr von der russischen Literatur zugunsten einer Annäherung an westeuropäische künstlerische Errungenschaften propagiert. Insofern richten sich, was ihre programmatischen Äußerungen anbelangt, sowohl Semenko als auch Chvyl'ovyj an der westeuropäischen Moderne aus, wenn auch unterschiedlich gewichtet. Pavlo Tyčyna, der neben anderen modernistischen Lyriksammlungen mit dem Gedichtband *Sonjašni kljarnety* („Sonnenklarinetten“) (1918) hervorgetreten ist,⁵ bevor er sich zum stalinkonformen Dichter gewandelt hat, und die zeitgleich zum Futurismus bestehende neoklassisch-symbolistische Dichtung, die u. a. durch Maksym Ryl's'kyj und Mykola Zerov repräsentiert wurde, stellen die Abstoßungsgrundlage zu Semenkos Projekten dar.

Fast parallel zu Chvyl'ovyjs *VAPLITE*-Gründung erschafft Semenko 1927 die futuristische Vereinigung *Nova heneracija* („Neue Generation“) und die gleichnamige Zeitschrift, die bis 1930 existiert hat, bis diese Kunstformation seitens der *RAPP* („Russische Assoziation proletarischer Schriftsteller“) heftiger Kritik anheim gefallen und von den Machthabern zerschlagen worden ist (Dmitrieva 2012a: 16, 44). Die drei Jahre, in der die auf Ukrainisch erscheinende und das Ukrainische erneuernde Zeitschrift literarische und programmatische Texte drucken kann, markieren die Hochzeit des ukrainischen Futurismus. Bis 1931 bildet sie das Hauptorgan der linken Kunstproduktion der Ukraine und bietet Semenkos Ablehnung vorrevolutionärer Kunst, die er durch die Publikation seiner Manifeste und seiner lyrischen Genreprägungen statuiert hat, eine Plattform.

Der Kreis schlägt eine enorme Welle und zieht junge Literaten wie Oleksandr Korž, Mykola Bulantovyč, Ivan Malovičko, Jurij Palijčuk, Mykola Skuba, Andrij Čužyj, Leonid Černov, Ljubomyr Dmytrenko und Geo Škurupij an (Bila 2010a: 18). Wie die mit ihnen befreundete, aber auch konkurrierende Avantgarde-Gruppe

⁴ Zur Rolle des literarischen Jahrmarktes in der ukrainischen Moderne vgl. Hryn 2015.

⁵ Vgl. die ukrainisch-deutsche Ausgabe (Wanner 2008), die auch Gedichte von Maksym Ryl's'kyj und Bohdan Ihor Antonyč enthält, und die von Michael M. Naydan übersetzten und herausgegebenen fünf frühen Lyrikbände Tyčynas (Naydan 2000).

Avanhard (1926–1930) unter der Leitung von Valer'jan Poliščuk orientieren sie sich an der zeitgenössischen westeuropäischen Kunst. Ungeachtet dessen, dass die *Neue Generation* enge Kontakte zu Mitgliedern des Moskauer *LEF* bzw. zu ihrer Nachfolgeorganisation *Novyj LEF* pflegt und deren Beiträge veröffentlicht, begreift sich die Zeitschrift bei weitem nicht als deren ukrainische Filiale (Dmitrieva 2012a: 43). Interessant in diesem Kontext ist zudem, dass Semenko – wenngleich er nicht Chvyľ'ovyjs explizite Ablehnung der russischen Kultur teilt – in seiner Theoretisierung der Poeso-Malerei und des Sprachzerfalls Gleichgesinnte wie Velimir Chlebnikov oder Aleksej Kručënych nicht erwähnt und sich auf die Berliner und Pariser Strömungen fokussiert (ebd.).

Ermöglicht wurde dieser rege Kunstbetrieb durch die politische und wirtschaftliche Stabilisierung in der Sowjetunion nach der Einführung der NĖP (gemeint ist die *Novaja ěkonomičeskaja politika*, die ‚Neue ökonomische Politik‘, die 1921 bis 1925 eine Liberalisierung und marktwirtschaftliche Ansätze erlaubte) und durch die Förderung verschiedener Nationalkulturen der Sowjetunion. Ab 1925 erfolgte eine Ukrainisierung des Presse-, Verlags- und Bildungswesens; die ukrainische Sprache wurde aufgewertet (Kratochvil 2015). Der Ausnahmezustand angesichts der langen Geschichte der Marginalisierung und Unterdrückung des Ukrainischen, aber auch angesichts der Zeit der Umbrüche und Katastrophen (Weltkrieg, Bürgerkrieg, Hungersnöte) schaffte kurzweilig bis Anfang der 1930er Jahre ideale Bedingungen für eine freie Aushandlung der ukrainischen Avantgarde um die Gruppierungen, Deklarationen und Publikationen von *VAPLITE*, *MARS*, der *Neuen Generation* u. a. herum.

Die politische Situation der ukrainischen Republik blieb jedoch insgesamt kompliziert (vgl. Hlobenko 1954: 3).⁶ Auch die künstlerischen Strömungen waren von unterschiedlichen Interessen und ausgiebigen Diskussionen in Periodika wie *Červonnyj Šljach* („Der rote Weg“), *Žyttja i Revoljucija* („Das Leben und die Revolution“), *VAPLITE*, *Literaturnyj jarmarok* und *Prolitfront* gekennzeichnet. Dabei bestand der größte Konflikt zwischen Autoren, die sich als sowjetische etablierten, und literarischen Gruppen, die ihren nationalen Charakter zu bewahren versuchten, darunter *Pluh* („Pflug“), die Organisation von Bauernschriftstellern, die 1922 bis 1932 bestand.

Die Kommunistische Partei unterstützte Autoren, die in die Ukrainische Union Proletarischer Schriftsteller (1927–1932) oder in die literarische Organisati-

6 „The political situation in the Ukraine was complicated: the surge of nationalist revolutionary enthusiasm was still a force to be reckoned with, and the problem of the educated and professional classes and failure to gain control over the agricultural population of the villages compelled the communist government, at least for the time being, to make far-reaching concessions both in the field of economics and in that of cultural life.“

on *Molodnjak* („Nachwuchs“) (1926–1932) eintraten. Von ihnen wurde erwartet, dass sie die sozialistische Umorganisation auf dem Land und die bolschewistische Industrialisierung thematisieren. Der Schriftstellerkongress in Moskau im Jahr 1934 schrieb den Sozialistischen Realismus als ästhetische Leitlinie vor. Zum Ende der Blütezeit der langen 1920er Jahre trug nicht zuletzt die in der Ukraine besonders katastrophale Hungersnot bei.

Ab 1933 setzte eine verstärkte Verfolgung modernistischer, als systemwidrig angesehener Künstler in der gesamten Sowjetunion ein. Innerhalb der nächsten Jahre kamen ca. 100 ukrainische Literaturschaffende ums Leben (vgl. Hlobenko 1954: 14). Nur ein Jahr nach der Gründung, 1928, musste sich *VAPLITE* unter politischem Druck auflösen. Ihre Mitglieder, darunter Pavlo Tyčyna, Oleksandr Dovženko und Majk Johansen, haben sich in den Kreisen des *Literaturjahrmarkts* und der *Prolitfront* noch eine Zeit lang weiter betätigt. Nachdem der Schriftstellerverband gegründet worden war, musste sich auch die *Neue Generation* 1932 selbst abwickeln. Während einige den Übergang zum Sozialismus geschafft haben, hat sich Semenko davon distanziert (Bila 2010a: 19). Im Jahr 1937 wurde er nach zweijähriger Verbannung erschossen und nach Stalins Tod rehabilitiert.

3 Verbindungen zu Strömungen der Klassischen Moderne

Die rigorose Vernichtung ukrainischer Kunstschaffender schließt eine tragische Klammer mit der russischen Avantgarde, deren zahlreiche Vertreter auch in der zweiten Hälfte der 1930er Jahren eliminiert worden sind. Die stilistische Nähe Semenkos zur russischen Literatur seiner Zeit (bei einer ambivalenten Haltung gegenüber den Symbolisten und Futuristen) bildet eine tragende Säule des ukrainischen Futurismus – ungeachtet dessen, dass die *Neue Generation* sich nicht als *LEF*-Ableger verstanden haben wollte und ähnliche Phänomene in der russischen Literatur ignoriert hat. Die Ablehnung des Symbolismus ist im Übrigen fester Bestandteil avantgardistischer Poetiken, im russischen Fall haben sich von ihm die Akmeisten und die Futuristen gleichermaßen abgestoßen.

Semenko genügt es nicht, sich an den russischen Futurismus anzuschließen. Er provoziert Majakovskij durch ein Telegramm – er solle sich an Semenkos Aufbau einer Meta-Kunst, des Panfuturismus, mitbeteiligen oder sterben: „Маяковский пан-футурист или труп. Выход есть. Выбирай. Ответ срочно телеграфом.“ [„Majakovskij ist ein Pan-Futurist oder eine Leiche. Ausweg vorhanden. Antworte dringend telegrafisch.“] (zitiert nach Bila 2010: 367). So wie Semenko offensichtlich eine herausfordernde Position zum russischen Futuris-

mus eingenommen hat, hatte er auch zum Symbolismus keine eindeutig negative oder positive Beziehung, denn er publiziert zunächst in der von Symbolisten dominierten Zeitschrift *Ukrains'ka chata* („Ukrainisches Haus“). Die Zeitschrift, herausgegeben von Mykyta Sribljans'kyj, hat wie Chvyl'ovyj eine pro-europäische und anti-russische Orientierung verfochten (Shkandrij 1992: 8). Semenkos erste Gedichtsammlung *Prélude* wird von den Symbolisten positiv aufgenommen, und er schreibt für den von Boris Brjusov herausgegebenen *Literaturno-chudožestvennyj al'manach* („Literarisch-künstlerischer Almanach“) (Bila 2010a: 6). Insofern ist Semenko im Gegensatz zu anderen ukrainischen Futuristen im Grunde nicht feindlich gegenüber dem Symbolismus eingestellt gewesen (Luckyj 1990: 32).

Wie Valentin Belentschikow konstatiert, ist Semenkos Schaffen besonders eng mit jenem von Elena Guro verbunden; darüber hinaus gelangt er zu dem Schluss, dass die „Gemeinsamkeit der russischen und ukrainischen Avantgarde in der Hinwendung zur urbanistischen Thematik mit der Herausbildung einer neuen Poetik in der europäischen Avantgarde (der französischen, italienischen und der deutschen) zusammenhängt“ (Belentschikow 1999: 185).

Die deutliche Intertextualität hat Semenko heftige Kritik eingebracht, und zwar vor allem solche, die seinen Innovationsanspruch infrage stellte: Er sei nicht eigenständig gewesen, zu russifiziert, wobei seiner Lyrik der Einfluss russischer (Post-)Symbolisten wie Bal'mont, Brjusov und Igor' Severjanin nachgesagt wurde. Letzterer ist für mehrere 1000 Neologismen im Russischen bekannt geworden und auch Semenkos Lyrik verzeichnet eine beachtliche Anzahl von Wortneuschöpfungen – George S. N. Luckyj spricht von einem starken Einfluss Severjanins auf Semenko (Luckyj 1990: 33). Zugleich lässt sich keine Parallele zwischen den beiden ziehen, was ihre programmatische Position zum Individualismus angeht, denn während Severjanin den Ego-Futurismus vertritt, hat Semenko als erster vom Kollektivgefühl in der ukrainischen Kunst der Sowjet-epoche gesprochen, obwohl er selbst als ein Individualist und Einzelgänger gegolten hat (vgl. Bila 2010a: 5).

Semenko hat durch kreativen Umgang mit Wortstämmen die meisten Neologismen der ukrainischen Moderne erfunden: Allein in den Jahren 1911 bis 1933 sollen es über 800 Stück gewesen sein, die Hälfte davon im Jahr 1918 – daran gemessen sei der Höhepunkt der futuristischen Kreativität 1918/1919 anzusiedeln (Vokalčuk 2006: 90). Die häufigsten Wortneubildungen verarbeiten die Wurzelmorpheme *čvorn-*, *blakyt-/blakyc-*, *čvyl-*, *vik-/vičn-*, *ruch-/ruš-*, *odno-/odyn-*, *ok-/oč-* und *div-* (Vokalčuk 2006: 91 f.). Die Sprachneuerungen lassen sich den semantischen Feldern der Farben, der Astronyme (Sonne, Planeten), des Lebens, der inneren psychischen Welt und der Dichtung als solcher zuordnen (Vokalčuk 2006: 92).

Bei aller Kritik, die Semenkos Anleihen aus der russischen, deutschen und französischen Lyrik betrifft, hat sich Semenko als Internationalist, der die Schranken nationaler Kunst überschreitet, begriffen. Auch die Abfolge seiner künstlerischen Produktionen – Manifeste, initiatorische Aktionen und anschließend deren poetische Umsetzung – entspricht einer Praxis, die auch in anderen Avantgarden anzutreffen ist (Bila 2010a: 7). Die Manifeste sind mehrsprachig in leicht abweichenden Varianten erschienen: Auf Ukrainisch, Russisch, Deutsch, Französisch und Englisch. Anna Bila sieht eine weitere Gemeinsamkeit mit den europäischen Avantgarden darin, dass ab Mitte der 1920er Jahre der Futurismus Semenkos in eine konstruktivistische Phase übergeht, was rational-analytischen Entwicklungen wie dem Kubismus und dem Suprematismus in der Kunst ähnelt (Bila 2010a: 15).

Semenkos gesellschaftlich-poetisches Anliegen sprengt die Frage nach der Orientierung gen Osten oder gen Westen, da es sich in seinen Grundzügen mit jenen der west-, mittel- und osteuropäischen Avantgarden deckt: Wir finden die – ausgerufene und performativ umgesetzte – Destruktion bestehender künstlerischer Traditionen, selektiv gesteuerte Intertextualität, darunter Verbindungen zu anderen Futuristen, zu Expressionisten, zu Dadaisten usw.; Intermedialität, Bestrebungen nach der Synthese der Künste, Simultanität der Wahrnehmung, Faszination für das Fremde sowie angedeutete Vorwegnahmen künftiger Realitäten.

4 Programmatik und Poetik: Visuelle Poesie

Semenkos Programmatik schrieb dem Panfuturismus, der alle -Ismen vereinigen sollte, die Aufgabe zu, die Vernichtung der alten Kunst zu vollführen (Semenko 2010b: 273). Das beinhaltete den Affront, auch die nationale Kultur in Frage zu stellen, allerdings mit dem strategischen Akt, selbst die Funktion als Prophet und Messias zu übernehmen, bei der ein persiflierender, dadaistisch-spaßiger Ton nicht fehlte (Dmitrieva 2012a: 26). So strich der Dichter zu Beginn seiner Karriere mit einer brüskten Geste althergebrachte literarische Traditionen durch, indem er gegen *den* ukrainischen Nationalautor rebellierte: Semenkos *épater le bourgeois*, das ihn berühmt und unbeliebt gemacht hat, bestand im Appell, Bücher von Taras Ševčenko zu verbrennen. Dessen Werk stellte er seine eigene parodistische Gedichtsammlung unter dem Titel *Kobzar'* (1924) entgegen. Vor diesem Hintergrund erscheint es nicht gerade selbstverständlich, dass Semenko am Ende derselben Dekade nach Odessa umzieht, um das dortige Filmstudio zu leiten und u. a. einen Film zu drehen, der Taras Ševčenko gewidmet ist (Bila 2010a: 16).

Bereits Gedichtsammlungen wie *Dev'jat' Poem* (1918), in der er zum ersten Mal zum narrativen Poem übergeht, und *Bloc-Notes. Poezii* (1919) aus der frühen

bis mittleren Schaffensperiode zeigen, dass Semenko sich immer weiter von den ästhetischen und moralischen Idealen seiner Zeit entfernt und sich vom Ausprobieren und Ausprägen neuer Genres leiten lässt. Das führt insbesondere der auf Provokation angelegte Band *Kobzar'* vor. Semenko feiert sich als Vorreiter und Erfinder von Genres wie ‚*poesofil'ma*‘ (zum Beispiel *Step'*), ‚*poème synthétique*‘ (zum Beispiel *Zmahannja*), ‚*revfutpoema*‘ (zum Beispiel *Tov. Sonce*) und verfasst außerdem Fakto-Poeme, Pamphlet-Poeme, Charade-Poeme und Radio-Poeme.

Ferner enthält *Kobzar'* die Bild-Gedichte *Kablepoema za okean'* (1921) und *Moja mozaika* (1922). Die über 600seitige Sammlung endet mit einem dadaistischen Kolumnengedicht, montiert aus Ausschnitten einer Tageszeitung. Semenko stellt die Prozessualität bei der Umgestaltung der Gestaltungsnormen zur Schau, indem er die Schreib- und Lese-Abläufe visuell durcheinander bringt und diese Verfremdungsleistung als den eigentlichen ‚poetischen Progress‘ hervorkehrt. Durch kastenförmigen Aufbau und das Angebot, beim Lesen in verschiedene Richtungen zusammengefügt werden zu können, nimmt *Kablepoema za okean* auf die fragmentierte Linearität Bezug. Auf diese Weise demontiert Semenkos Bildpoesie sowohl die herkömmliche Lektürepraxis, als auch die gewöhnliche mediale Repräsentation der Welt auf geografischen Karten und gibt dem Leser die Möglichkeit, bei intuitiver Rezeption mit Hilfe neuer Verlinkungen einen individuellen Text-Raum herzustellen.

Die konstruktivistisch auf wenige Farben und schroffe Baukästen reduzierte Grafik, der auf Gegensätzen von niedrig und hoch, von dick und dünn beruhende Einsatz der Schrift sowie die Verschiedenheit der Wort- und Satzarten und der semantischen Register lassen das Poem der Ästhetik von Plakaten, Werbeanzeigen oder auch dem Beschriftungskonglomerat von Litfasssäulen ähneln. Imperative, die befehlen aufzupassen, hinzusehen, zuzuhören usw. und Ausrufezeichen ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Die Anordnung erscheint nur auf den ersten Blick übersichtlich, der Leser muss erst seine eigene Lese-Ordnung finden, und sich selbständig einen ‚Reim‘ auf das Buchstabenfarbsystem machen.

Es sind vor allem Toponyme, die sich vertikal und horizontal lesen lassen, was ihre Zusammengehörigkeit zum globalen Ganzen betont, aber auch den Umstrukturierungsvorgang offenlegt, handelt es sich ja um das Vorhaben, eine radikale, weltumspannende Veränderung auszulösen. Das Gesamtkunstwerk der

7 Dem ‚*Kabelpoem*‘ hat Semenko besondere Bedeutung beigemessen, indem er auf einem adäquaten Abdruck bestanden hat. Die Publikation in *Šljachy Mystectva* hat er zugunsten des Abdrucks in der ersten Ausgabe von *Semaforu u majbutn'e* (Kyiv 1922) und im *Kobzar'* ausgeschlagen (vgl. Bila 2010: 508).



Fig. 1: Mychail' Semenko, *Kablepoema*, kartka Nr. 2. In Ders., *Semafor u majbutn'e* [Signal in die die Zukunft]. Kyiv 1922. (Nach: Dmitrieva 2012a: 38.)

Poeso-Malerei erneuert im Medium des Papiers – mal apokalyptisch, mal zukunfts euphorisch – den Globus, verrückt Kontinente und Inseln, Gewässer und Wasserfälle, Berge und Städte in eine chaotische und noch nicht abgeschlossene Ordnung, deren revolutionärer Zustand den Leser herausfordert, affektiv in das Projekt einzustimmen. Zum Schluss karikiert Semenkos Selbstironie den Größenwahn, und sei es auch, wenn man „Idiot“ in der ursprünglichen, wertfreien Bedeutung als Privatperson – und nicht als Demiurg – verwendet sieht: „Zeml'a [sic] – Mars abo Semenko = Idiot“ [„Erde – Mars oder Semenko = Idiot“] (zitiert nach Dmitrieva 2012a: 38).

Das Design, welches das einfache Buchseitenformat sprengt, signalisiert ein kühnes Verlassen nationaler Grenzen – es befreit somit vom Vorwurf der Provinzialität – und stimmt in Exotismen anderer Avantgarden ein. Die visuell verknoteten Namen von Landmassen, Himmelsrichtungen, europäischen und außereuropäischen Großstädten stehen wie Seitenzahlen in der äußersten Ecke unten: Moskau, Kyiv, London, Berlin, New York, Melbourne, Buenos Aires. Offenbar sind sie das eigentliche Kabel, welches das Gedicht dem Titel nach über den Ozean verlegt, um, so eine mögliche Lektüre, sich mit den Lesern weltweit zu verbinden und ihnen die ukrainische Poesie als eine universale zu kommunizieren.

Das Interesse an berühmten Metropolen (Paris, Rom, Melbourne, Chicago) und kaum bekannten Orten (Grönland, Afrika, Amazonas, Patagonien, sogar der Mars) steht neben dem vom lyrischen Ich gelebten Alltag, der in seiner Banalität genauso anziehend ist (Ilnytzyk 1997: 220). Die Referenz auf den fremden Raum

dient letztlich insbesondere der Verfremdung des urbanen Raums, aus welchem heraus das Ich spricht, und löst die Grenze zwischen faktischen, dem lyrischen Ich verfügbaren Orten, und unerreichbar-fiktiven auf.

Der Internationalismus und der Exotismus tragen der panfuturistischen Parole Rechnung, der Individualismus weiche einem Wunsch nach Gruppenzugehörigkeit. Zudem reagieren diese ideologischen Marker ablehnend auf die *chata*-Tradition eines auf ukrainische Mikrokosmen begrenzten Schreibens.⁸

Diese Poesie verweist nicht nur auf andere geografisch-kulturelle Räume, sondern nimmt bewusst einen Text-Bild-Raum ein. Semenکو spricht von der Entwicklung einer sog. visuellen (Raum-)Poesie (Semenکو 2010c: 289). Durch die Arbeit an einem solchen intermedialen, ästhetisch-synthetischen Raum, der auch auditive Elemente einschließen sollte, nähert sich Semenکو seinem Ziel, die einzelnen Künste im Sinne ihrer De- und Rekonstruktion Schritt für Schritt miteinander zu kombinieren (Semenکو 2010: 298).

Der unkonventionelle Umgang mit der Phonetik, vor allem in anagrammatischen Verfahren, und mit Lexemen eröffnet zum damaligen Zeitpunkt in der ukrainischen Literatur neue semantische Felder, die wiederum Schlagworte anderer Avantgarden aufgreifen. Worte und Wortteile des *Kabelpoems* wie *elektro*, *aero*, *dynamo*, *metro*, *šturm*, *radio*, *kabel'*, *internacional*, *revolucija* und *kolektyv* lassen sich dem Fortschrittsglauben, der Technik-, Medien- und Geschwindigkeitsbegeisterung sowie dem Rausch an der Dynamik von Veränderung zuordnen. Dass es sich, wie auch bei den Toponymen, um Internationalismen handelt, verstärkt den Effekt der weltweiten Vernetzung und Nivellierung sonst getrennter Ebenen: Das Kommunikations- und Geltungsbestreben der Wortbildpoesie wird zur eigentlichen Aussage, und zwar als einer neuen Weltsprache – einer Sprache, die ihr Bewusstsein für den liminalen Zustand während des Übergangs vom Futurismus zum Kommunismus signalisiert.

Abgesehen von der Parallele zu Experimenten in Avantgarden anderer Nationalsprachen birgt das Genre des Bildgedichts Allusionen an den ukrainischen Barock, der eine erste Blütezeit ukrainischer Poesie hervorgebracht hat. Über die formale Anknüpfung hinaus spitzt der Futurismus die positiven und die negativen Affekte seiner Zeit zu, die der barocken nicht unähnlich sind: Der Affekthaushalt von Semenkos Lyrik schwankt zwischen *carpe diem* und *memento mori*, zwischen Aufbruchslust, Lebensfreude und Zukunftsglauben, wofür die Referenzen auf Farben und auf die Sonne stehen, sowie einer apokalyptischen Stimmung, die sich in fragmentierten Sequenzfolgen und düsteren Szenarien äußert.

⁸ Vgl. Semenکو 2010c: 287 f. Die ‚häuslichen Autoren‘, sog. *chatjany*, waren u. a. durch die von Mykola Jevšan von 1909 bis 1914 herausgegebene Zeitschrift *Ukraïns'ka chata* vertreten.

In dem Gegensatz zwischen Weltgeltung, Liebe und Optimismus und – zum Teil koketter – Selbstverleugnung, ironischer Distanzierung und Abwertung der eigenen Leistung bewegt sich ferner das wiederkehrende Moment, das lyrische Ich neu zu positionieren. Bei der Inszenierung des Sprechers fällt die Intensivierung, aber auch die Abschwächung von Emotionalität auf. Es dominieren widersprüchliche Emotionen wie Trauer/Weinen vs. Freude/Lachen, besonders im Leitthema des Maskenspiels und mit Hilfe anderer Anleihen bei der *Commedia dell'arte*, so z. B. der Figur des Pierrot, die die drei Gedichtbände *P-jero kochaje* (1918), *P-jero zadajetsja* (1918) und *P-jero mertvopetljuje* (1919) verbindet. Zusammen mit dem Wechsel der Stimme des urbanen Intelligenzlers und der Gestalt des reisenden, verliebten Tramps (Ilnytzkyj 1997: 220) reizen sie die Facetten des narzisstischen Künstlertypus aus.

Insgesamt changiert die Grundhaltung des lyrischen Ichs in Semenkos Lyrik von 1918 bis 1922 zwischen selbstbezogener Grandiosität und Selbstabwertung, Gefühlsvermeidung und Leere bis hin zur einer ‚Mensch-Maschine‘ bzw. einem ‚eisernen Menschen‘ (Pavlyčko 1999: 184). Der Mensch rückt in Semenkos Futurismus hinter die Verkörperung der Moderne, allen voran hinter die Technik und ihren Schauplatz – die Großstadt.

5 Zwischen Urbanismus und Archaik

Allein schon die Stadt als Thema zu etablieren und die Poetik von der Stadtsprache inspirieren zu lassen, widersprach vehement den Traditionen der ukrainischen Literatur und verlieh Semenکو eine Vorreiterrolle. Die moderne Technik bildet das größte semantische Feld des symbolhaft verwendeten urbanistischen Vokabulars (Straßenbahnen, Straßen, Schornsteine, Laternen, Kinos usw.) und dient als Ressource für urbanistische Neologismen: *aero*, *parotjahi*, *paroplavy*, *zavods'ki dymari*, *asfal'tovani vulyci*, *benzynni vypary*, *avto*, *mis'ki kav-jarni*, *novii kinematograf* (Vokalčuk 2006: 432). In seiner Stadtyrik geht es immer wieder um Bewegung, und zwar durch Referenz auf Bewegungsverbren und Transportmittel, aber auch hergestellt durch eine dynamisierte Sprache. Semenکو revolutionierte die ukrainische Poesie durch die Beschäftigung mit der Stadt, durch das Einbringen einer explizit erotischen Lyrik und prinzipiell durch „Sprachanarchie“ (Bila 2006: 37), die Phonetik, Syntax und Lexik – verschiebend, verdichtend, verbildlichend – angreift und die Selbstreferenz der Sprache verteidigt.

Semenkos Lyrik überschreitet die Grenzen des Versmaßes, geht über zum freien Vers und nähert sich der rhythmischen Prosa an. Er probiert innere Reime, Assonanzreime und lautliche Analogien aus. Die Bewegung der Sprache und des Lektürevorganges fördert visuelle und akustische Verfremdungen sowie ihre inter-

mediale Kombination, darunter das Anliegen, kubistischer Landschaftsmalerei im Medium der Lyrik zu entsprechen (Belentschikow 1999: 187), Anleihen am stenografischen Schreiben und eine Modellierung von Lärm und Musik, die gewöhnliche Versmelodien und -anordnungen onomatopoetisch zu durchbrechen versucht.

Die abstrahierende Arbeit am Re-Arrangement der Sprache radikalisiert sich in wortauflösenden Verfahren, die durch Buchstabenverschiebung die Materialität der Buchstaben akzentuieren. Das in Kyïv entstandene Gedicht *V Stepu* aus dem Band *Derzannja* (zitiert nach Bila 2010: 29) gibt lediglich durch den Titel eine semantische Stoßrichtung an:

В СТЕПУ
ВН С ТІ К
ПІ К К
НУ П
ЛЬО ЛІ ЛЬО П
НІ С ВН К
ПІ
ЛЬО ВН ЛЬ ТІ
П І С К К
НУ ЛІ ЛЬО ЛЬО
Тк

5—II. 914. Киïв.

Bis auf die Überschrift verweigert der Text eine syntaktische Kohärenz; auch die erkennbaren Morpheme sind graphisch durch die Leerzeichen und willkürliche Zusammenziehungen bis zur Unkenntlichkeit verzerrt. Sie bieten lediglich bruchstückhafte Assoziationen mit zum Beispiel der Spitze („PI K“), dem Geschrei („P I S K“) und Nullen („NU LI“) an. Der Lesevorgang wird durch die zahlreichen Konsonanten gehindert, seine Linearität ist nicht gewährleistet. Das Gedicht legt eine Gleichzeitigkeit von Sinnmöglichkeiten offen, die die Weite der Steppe umspielen könnte, und geht in eine visuelle Anordnung über, die den Inhalt in den Hintergrund rückt – Semenko kodiert die Steppe zum sprachlichen Selbstzweck um.

Die ukrainische Literaturwissenschaftlerin Anna Bila sieht in Semenkos Hinwendung zur Theorie der Simultanität einen Schritt zur Lösung der Aufgabe, eine neue Grammatik der revolutionären Kunst schaffen zu wollen (Bila 2010a: 15). Semenko hat dieses intermediale Vorhaben in seinem Artikel *Poezomaljarstvo* mit der Forderung, dass Kunst und Wissenschaften zu einer Meta-Kunst verschmelzen sollen, lanciert (Semenko 2010c).

Zentral ist für ihn der Begriff der ‚Faktur‘ (*faktura*), dessen selbst postulierte Definition er in seinen urbanistischen Arbeiten anwendet. Faktur ist zunächst

einmal ein Schlüsselbegriff der russischen Avantgarde (vgl. Hennig, Obermayr & Witte 2006). Dort bezeichnet er – zusammen mit dem Begriff des *Fakts* – antimimetische Poetiken, die den Prozess der Herstellung unterstreichen. Semenko bestimmt Faktur als eine synthetisierende Leistung: als die Summe des Materials, der Form und des Inhalts (Semenko 2010a: 304–307). Dieser Begriff, den der ukrainische Avantgardist zuerst in der englischen Version des Manifestes *What Futurism Wants* erklärt, meint die Materialisierung der Ideologie in den Objekten und soll zusammen mit dem Begriff der „Ideologie“ gegen das „metaphysische System von Form und Inhalt“ anzugehen helfen (Semenko 2010b: 274). Wie Oleh Ilnytzyk bemerkt, waren die Futuristen „a polemical rejoinder to Russian Formalism, whose lessons Ukrainian Futurists digested rather thoroughly“ (Ilnytzyk 1997: 191).

Übt sich Semenkos *poezomaljarstvo* in intermedialer Synthese von Bild und Sprache, so synthetisiert seine urbanistische Lyrik die Sinneswahrnehmungen. Das Zusammenbringen der Wahrnehmungskanäle sorgt nicht nur für eine Beschleunigung des visuellen und Verzögerung des semantischen Rezeptionsvorgangs. Es unterstützt außerdem auch das paradoxe Konzipieren der Stadt als ein Reservoir technisch-baulicher Fortschritte (und im Grunde eines sozialen Rückschritts hin zum ent-psychologisierten, maschinenartigen neuen Menschen) auf der einen Seite und auf der anderen Seite als eine organische, quasi-natürliche Einheit. Die Stadt ersetzt die Natur, sie stillt das Begehren nach Andersheit, das der Exotismus eines internationalistisch getarnten Fernwehs transportiert.

Es sei in Erinnerung gerufen, dass Semenko z.B. seitens der Zeitschrift *Ukrainska chata* vorgeworfen wurde, die nationale Idee abzulehnen, während er bloß die Enge der Ukrainophilie ablehnte und auf einem Januskopf aus Steppe und Stadt beharrte, bei der die Steppe als das Natürliche, Ewige, Reine, Harmonische und die Stadt als ihr Gegenteil konnotiert ist.⁹ Doch kommen beide Pole in seinem Werk vor; seine urbanistische Lyrik besteht nicht ohne ihr Gegenteil. Hierfür charakteristisch laufen seine oft oxymoralen Verbindungen der beiden Bereiche des Naturhaften und des Technischen in der Stadtlyrik zusammen, so in dem Gedicht *Misto* (1918, aus *Bloc-Notes*), in dem wiederholt Vögel auftauchen, die sich an einer Stelle plötzlich wie Flugzeuge bewegen: „сріблились в повітрі неживі птахи аероплянно“ (zitiert nach Bila 2010: 87) [„in der Luft glitzerten silbrig tote Vögel flugzeugen“].

⁹ Auch der – relativ einsam im ukrainischen Modernismus dastehende – Stadtröman *Misto* (1928) von Valerian Pidmohil'nyj und die *MARS* (Lanka) waren diesem traditionellen Gegensatz verbunden.

Damit spitzt Semenkos Schaffen eine Ambivalenz der ukrainischen Avantgarde zu: ihre Bemühung, sich zu internationalisieren, ihre kulturelle Diversität und ethnisch-geografische Dichte in den breiten Moderne-Diskurs einzubringen,¹⁰ und ihren (mitunter kreativen) Bezug auf folkloristische ukrainische Stilelemente – eine Zerrissenheit zwischen Stadt und Steppe, zwischen der Vernetzung nach außen, Diskontinuität, technisch-soziokulturellem Wandel und Tradition, Kontinuität, Harmonie (Dmitrieva 2012a: 27).

Wie andere ukrainische Avantgardisten hat Semenko sich nie vom Abarbeiten an den Symbolen und Schauplätzen des ruralen Lebens wie dem Haus und dem Dorf (*chata* und *chutor*) gelöst (Belentschikow 1999: 186). Zwar wettet er, der sich als personifizierten Elektromotor gesehen hat, zusammen mit Mykola Bažan und Geo Škurupyj gegen den Provinzialismus, Nationalismus, bestickte Hemden etc. (vgl. Semenko 2010d) und infiziert die ukrainische Lyrik mit der frivolen, amorphen und apokalyptischen Stadt. Zugleich hält er in demselben Manifest am Kosakenbarock fest und in seinem gleichnamigen Poem von 1925 (*Step'*) auch an der Steppe – er anthropomorphisiert sie, so dass sie figurativ sowohl für die Gegenwart als auch für die Vergangenheit steht, wenn sie Zeitung liest und auf die ukrainische Geschichte zurückblickt.

Die kunst- und literaturtheoretische Diskussion um die Rolle der Folklore einigt sich auf das Kosakenthema als gemeinsamen Nenner. Der ukrainische Kosakenbarock erweist sich als inspirierende Quelle für Innovationen aus Traditionen heraus, so in der von Heorhij Narbut entwickelten Schriftart auf der Grundlage von Barockmanuskripten. Die Überlappung avantgardistischer und archaischer Elemente äußert sich nicht nur im Widerspruch zwischen Programmatik und realisierter Poetik bei Semenko, sondern z. B. auch in dem Phänomen, dass der formalistisch experimentierende Almanach *Semafor u majbutn'e*, der seinem Titel nach ein ‚Signal in die Zukunft‘ setzt, in einem volkstümlich ornamentalen Design gestaltet wird (Dmitrieva 2012a: 37).

In Bezug auf Semenkos poetische Raummodellierung könnte man letztlich von einer Gleichzeitigkeit der Räume sprechen. Der Anspruch zu synthetisieren funktioniert auf der Ebene der Genres und der Sprache, zudem ist er intermedial und in der Integration von Ländlichem und Städtischem in *ein* künstlerisches Konzept auch *interräumlich* umgesetzt.

¹⁰ Marina Dmitrieva weist mit Bezug auf John Bowlit darauf hin, dass auch in der bildenden Kunst verschiedene Strömungen – vom Neobyzantinismus zum Konstruktivismus, vom Symbolismus zum Kubofuturismus, vom Impressionismus zum Neoprimitivismus – existierten und Künstler unterschiedlicher nationaler Herkunft (Ukrainer, Russen, Juden und Polen) zusammenarbeiteten (vgl. Dmitrieva 2012a: 16).

6 Vom Futurismus zur Sowjetliteratur

Das enthusiastische Gedicht *Tov.sonce. Revfutpoema* kombiniert Semenkos Lieblingsthemen wie die Metropole, die Kunst und die Selbsterhöhung mit antibürgerlich-revolutionärem Pathos. Durch die Stadt fährt hier ein Auto, das mit agitatorischer Literatur für die „erkämpften Tage“ gefüllt zu sein scheint: „пробіт гуркітно автомобіль / навантажений літературою / назустріч завойованим дням“ [„krachend fuhr ein Automobil vorbei, / beladen mit Literatur / den eroberten Tagen entgegen“] (zitiert nach Bila 2010: 118–134, hier 123). Das Gedicht markiert den Übergang zwischen zwei Schaffensperioden, vor allem den Beginn der sowjetischen Ausrichtung im Werk Semenkos (Ilnytzyj 1997: 234 f). Seine narrativen Poeme führen eine soziopolitische Dimension ein (Ilnytzyj 1997: 237). Diese mündet in der Anbietung an Stalin im Langgedicht *Nimeččyna*, das Semenko 1936, ein Jahr vor seiner Ermordung, in *Vybrani tvory* publiziert.

Während Semenko noch 1925 ein Gedicht gegen den russischen Imperialismus (*Imperīia i my*) verfasst, finden sich bei ihm ab den 1930er Jahren mit der Sowjetunion sympathisierende Texte, so zum Beispiel in *Z radjans'koho ščodennyka* (1932). Die Themen und ihre Umsetzung entsprechen den Forderungen des Sozialismus.¹¹ In dem Buch *Mižnarodni dila* (1933) setzt Semenko die vorgegebenen ästhetischen Prinzipien mit mehr technischem Einfallsreichtum um, was auf einen parodistischen Grundton schließen lässt: „The effect this had on the two narrative cycles contained therein (‘German Affairs’ and ‘American Stories’) was dubious. They gave the impression of being a cross between political invective and nonsense verse“ (Ilnytzyj 1997: 262).

7 Fazit

Semenko hat als erster ukrainischer Dichter den Symbolismus überwunden und mit seinem ersten Manifest von 1914 den Weg zum Futurismus eingeschlagen, der – ungeachtet seiner Bemühungen um eine Verbreitung und kollektive Institutionalisierung – an seine Person gebunden geblieben ist. Er wurde durch seine sprachlich und verlegerisch experimentelle Lyrik sowie durch Themen aus dem modernen Stadtleben zum führenden Vertreter des ukrainischen Futurismus

¹¹ „Semenko donated a sober voice, and in tones of humorless communal pathos, patriotism, and xenophobia, sang exhortative, boastful, and didactic songs about interventionists, party cadres, hard-working miners, counter-revolutionaries, and the leading role of the Communist Party.“ (Ilnytzyj 1997: 262).

und der ukrainischen Avantgarde. Auch wenn seine Tochter Iryna eine erste Ausgabe seiner Werke 1979 bzw. 1983 publiziert hat, bleibt eine profunde editorische und damit auch literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit Mychajl' Semenکو noch immer aus. Es fehlt sowohl eine historisch-kritische Ausgabe als auch eine poetologische Vergleichsanalyse mit anderen europäischen Futuristen.

Doch die nachhaltige Rolle des Charkiver Futurismus, die die sowjetische Literaturwissenschaft stiefmütterlich behandelt hat, zeichnet sich in seiner neuerlichen Wiederentdeckung ab, und zwar im Sinne seiner Fortsetzung und zugleich einer Traditionsherstellung. Das kommt nicht nur in dem Schreiben von zeitgenössischen dichtenden Autoren wie Serhij Žadan und Oleh Kocarev zum Ausdruck, sondern auch in gezielten Veranstaltungen wie dem Charkiver Festival, welches dem ukrainischen Avantgardisten Majk Johansen (1895–1937) gewidmet ist, der mit Semenکو in Charkiv gewirkt hat.

Ungeachtet der Kritik und der jahrzehntelangen Ignoranz und trotz der angespannten politischen Situation zwischen Russland und der Ukraine ist Semenkos Werk auf Grund seiner poetischen Pionierleistung ein Steinbruch für heutige ukrainisch- und russischsprachige Lyriker. Der Kritik an seiner internationalistischen Orientierung leistet wohl die ukrainische Rezeption Semenkos Folge: Er dient nunmehr als Kultfigur für lokale Identitätsbezüge mit Bedeutungsanspruch für die nationale ukrainische Literatur der Gegenwart und wahrscheinlich auch der Zukunft. Und doch wirkt er weiter grenzübergreifend: Anna Bilas kommentierte Anthologie seiner Werke ist jüngst in Sankt Petersburg auf Russisch erschienen (Belaja & Rossomachin 2016).

Literaturangaben

- Belaja, A. & Rossomachin, A. (eds.). 2016. *Michajl' Semenکو i ukraïnskij panfuturizm: manifesty; mistifikacii; stat'i; lirika; vizopözija*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta.
- Belentschikow, V. 1999. Zu einigen Besonderheiten der ukrainischen literarischen Avantgarde. *Zeitschrift für Slawistik* 44(2). 181–197.
- Bila, A. 2006. *Ukraïns'kyj literaturnyj avangard: pošuky, stil'ovi naprjamky*. Kyïv: Smoloskyp.
- Bila, A. (ed.). 2010. *Mychajl' Semenکو. Vybrani tvory*. Kyïv: Smoloskyp.
- Bila, A. 2010a. Mychajl' Semenکو jak kul'turtreger ukraïns'koho futurizmu. In Bila, A. (ed.), *Mychajl' Semenکو. Vybrani tvory*, 5–20. Kyïv: Smoloskyp.
- Dmitrieva, M. (ed.). 2012. *Zwischen Stadt und Steppe. Künstlerische Texte der ukrainischen Moderne aus den 1910er bis 1930er Jahren*. Berlin: Lukas Verlag.
- Dmitrieva, M. 2012a. Zwischen Stadt und Steppe – Einleitung. In Dmitrieva, M. (ed.), *Zwischen Stadt und Steppe. Künstlerische Texte der ukrainischen Moderne aus den 1910er bis 1930er Jahren*, 9–46. Berlin: Lukas Verlag.

- Hennig, A., Obermayr, B. & Witte, G. (eds.). 2006. *Faktur und Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde* (= Wiener Slawistischer Almanach, Sb. 63). Wien: Kubon & Sagner.
- Hlobenko, M. 1954. Thirty-Five Years of Ukrainian Literature in the U.S.S.R. *The Slavonic and East European Review* 33. 1–16.
- Hofmann, T. 2013. Den ukrainischen Zeitgeist poetisch erzählen: Intermezzo mit Serhij Žadan. In Heine, S., Özelt, C. & Struzek-Krähenbühl, F. (eds.), *Formeln / Formules / Formulae. Variations* 21. 187–194.
- Hryn, H. 2015. *The Literary Fair: Ukrainian Modernism's Defining Moment*. Kyiv: Krytyka.
- Ilnytzyj, O. 1997. *Ukrainian Futurism, 1914–1930: A Historical and Critical Study*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Koval'ova, O. 2005. Ambivalentna muza Mychajlja Semenka. *Visnyk (Literaturoznavči studii)* 7.133–143.
- Kratochvil, A. o. J. Ukrainische Literatur. http://eeo.uni-klu.ac.at/index.php?title=Ukrainische_Literatur#Ukrainische_Moderne. (Letzter Zugriff: 20.06.2015).
- Kratochvil, A. 1999. *Mykola Chvyľovyj: eine Studie zu Leben und Werk*. München: Sagner.
- Luckyj, G. S. N. 1990 [1956]. *Literary Politics in the Soviet Ukraine, 1917–1934*. Durham & London: Duke University Press.
- Melnykiv, R. (ed.). 2009. *Majk Johansen: Vybrani tvory*. Kyiv: Smoloskyp.
- Pavlyčko, S. 1999. *Dyskurs modernizmu v ukrains'kij literaturi*. Kyiv: Lybid'.
- Semenko, M. 1979. *Mychajl' Semenکو. Vybrani tvory*. Bd. 1. Kriger, L.(ed.). Würzburg: Jal-Reprint.
- Semenko, M. 1983. *Mychajl' Semenکو. Vybrani tvory*. Bd. 2. Kriger, L.(ed.). Würzburg: Jal-Reprint.
- Semenko, M. 2010 [1922]. De-jaki naslidky destrukcii. In Bila, A. (ed.), *Mychajl' Semenکو. Vybrani tvory*, 294–298. Kyiv: Smoloskyp.
- Semenko, M. 2010a [1924]. Do postanovky pytannja pro zastosovannja Leninizmu na 3-mu fronti (Frahmenty). In Bila, A. (ed.), *Mychajl' Semenکو. Vybrani tvory*, 299–307. Kyiv: Smoloskyp.
- Semenko, M. 2010b [1919]. Pan-Futurizm (Mystectvo perechodovoï doby). In Bila, A. (ed.), *Mychajl' Semenکو. Vybrani tvory*, 273–275. Kyiv: Smoloskyp.
- Semenko, M. 2010c [1922]. Poezomaljarstvo. In Bila, A. (ed.), *Mychajl' Semenکو. Vybrani tvory*, 285–290. Kyiv: Smoloskyp.
- Semenko, M. 2010d [1927]. Zustrič na perechresnij stancii. Rozmova tr'och. In Bila, A. (ed.), *Mychajl' Semenکو. Vybrani tvory*, 308–317. Kyiv: Smoloskyp.
- Semenko, M. 2012. Quero-Futurismus. In Dmitrieva, M. (ed.), *Zwischen Stadt und Steppe. Künstlerische Texte der ukrainischen Moderne aus den 1910er bis 1930er Jahren*, 253–255. Berlin: Lukas Verlag.
- Shkandrij, M. 1992. *Modernists, Marxists and the Nation. The Ukrainian Literary Discussion of the 1920s*. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies Press.
- Sobol', V. & Jablons'ka, J. 2006. Futurizm i Baroko: osi peretynu. In Aktual'ni problemy slovjans'koï filohohii. Mižvuzivs'kyj zbirnyk naukovych statej. *Lingvistyka i literaturoznavstvo*. Vypusk XI. 2. Teil. 209–214.
- Tychyna, P. 2000. *The Complete Early Poetry Collections. Translation and introduction Michael M. Naydan. Guest introduction Viktor Neborak*. L'viv: Litopys.
- Vokalčuk, H. 2006. „Ja – bezzrazkovosti poet“. *Slovotvorčist' Mychajlja Semenکا*. Rivne: Perspektyva.
- Wanner, A. 2008. *Der Klang von Sonnenklarinetten: drei Lyriker der ukrainischen Moderne*. Zürich: Pano-Verlag.
- Žadan, S. 2000. *Filosofs'ko-estetyčni pohljady Mychajlja Semenکا*. Charkiv: Dissertation.