

Gisela Erbslöh, Aleksej Kručenych

# Pobeda nad solncem

Ein futuristisches Drama von A. Kručenych

---

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH

# SLAVISTISCHE BEITRÄGE

BEGRÜNDET VON ALOIS SCHMAUS

HERAUSGEGEBEN VON JOHANNES HOLTHUSEN UND JOSEF SCHRENK

REDAKTION: PETER REHDER

Band 99

GISELA ERBSLÖH

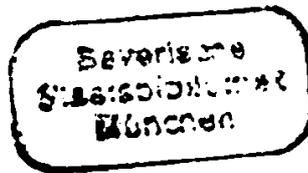
»POBEDA NAD SOLNCEM«

EIN FUTURISTISCHES DRAMA VON A. KRUCĚNYCH

Übersetzung und Kommentar  
(mit einem Nachdruck der Originalausgabe)

VERLAG OTTO SAGNER · MÜNCHEN

1976



ISBN 3-87690-111-1

Copyright by Verlag Otto Sagner, München 1976  
Abteilung der Firma Kubon und Sagner, München  
Druck: Alexander Großmann  
8 München 19, Ysenburgstraße 7<sup>I</sup>

## INHALT

Vorbereitung zum Text .....	7
I        TEXT: Pobeda nad solncem.....	9
II        ÜBERSETZUNG .....	37
III       KOMMENTAR .....	59
III.1.   Formale und thematische Gliederung des Textes .....	61
III.2.   Der Text als Opernlibretto .....	63
III.3.   Der Text als Drama .....	65
III.4.   Thematische Entwicklung und deren programmatischer Hintergrund .....	68
III.5     Sprachstruktur .....	74
III.5 a.   Chlebnikovs Prolog .....	74
III.5 b.   Sprachliche Phänomene des Kručenyč-Textes .....	81
III.5 b <sub>1</sub> Neologismen .....	81
III.5 b <sub>2</sub> Lautliche Satzkonstruktion .....	84
III.5 b <sub>3</sub> "Zaum'" .....	88
III.5 b <sub>4</sub> Personifizierung .....	92
III.5 b <sub>5</sub> Entfaltung der Interaktion auf der Ebene der Sprache.	93
III.5 b <sub>6</sub> Metapher und Metonymisierung .....	96
III.5 c.   Kručenyčs Konstruktion der futuristischen Sprache .	103
III.5 c <sub>1</sub> Formale Spezifika .....	103
III.5 c <sub>2</sub> Thematisierung von Raum und Zeit .....	104

III.5.c <sub>3</sub>	Spiel .....	108
III.6.	Programmatische Konzeption im Text .....	111
III.7.	Futuristische Sprachtheorie als Hintergrund des Textes	114
IV.	LITERATURVERZEICHNIS .....	118

## Vorbemerkung

Der vorliegende Text "Sieg über die Sonne" von Aleksej Kručenych, mit einem Prolog von Velemir Chlebnikov, ist das Libretto für eine Oper, deren Musik Matjušin komponierte und für die Kazimir Malevič die Bühnenbilder und Kostüme entwarf. Kručenychs Text ist bisher kaum seiner Bedeutung für die Bewegung des russischen Kubofuturismus<sup>1</sup> gemäß behandelt worden. Die zeitgenössische Kritik verwarf ihn zum großen Teil als unsinniges und dilettantisches Produkt<sup>2</sup> und auch in den späteren literaturwissenschaftlichen Abhandlungen über den Futurismus wird der Text nur kurz, mit verhältnismäßig negativen Bemerkungen erwähnt.<sup>3</sup> Historisch nimmt "Sieg über die Sonne" jedoch als literarischer Text, wie auch als theatralisches Ereignis einen wichtigen Platz innerhalb der russischen Avantgarde ein: die Oper erhält zentrale thematische Merkmale, die in bekannteren, gleichzeitigen und auch späteren Werken des Kubofuturismus und des nachrevolutionären Futurismus ausgearbeitet wurden.<sup>4</sup> Zudem ist der Text interessant im Hinblick auf die futuristischen Manifeste, da Kručenychs Werke mehr als die aller anderen Futuristen eine konsequente Realisierung ihrer Thesen versuchen.

Der Text der Oper wurde zusammen mit einigen Musikbeispielen kurz nach der Aufführung von 1913 oder 1914 veröffentlicht. Auf Vorder- und Rückseite der Ausgabe sind zwei Skizzen von Malevič abgebildet. Nachdruck ist nicht vorhanden. Chlebnikovs Prolog dagegen gab Kručenych zum zweiten Male in dem Band "Neizdannye proizvedenija Chlebnikova" Moskau 1940, heraus<sup>5</sup>. Eine englische Übersetzung des Textes stellte in Amerika Ewa Bartos und Victoria Nes Kirby her<sup>6</sup>.

-----

- 1 Zur Geschichte des russischen Kubofuturismus siehe: V. Markov, Russian Futurism. A History, Berkeley and Los Angeles 1968.
- 2 Siehe u. a.: Benedikt Livšic, Polutoraglazyj strelec, Leningrad 1959.
- 3 Siehe: V. Markov, Russian Futurism, a. a. O. und Vahan Dickran Barooshian, Russian Cubofuturism, 1910-1930, An Interpretation, The Hague, Paris, 1974.
- 4 U. a.: die Zeitproblematik in den Werken Majakovskijs; die als dramatis personae aufgeführten Maschinen, Zug und Auto in Majakovski "Misterium Buff"; Wortspiele bei Chlebnikov.
- 5 Nachdruck dieses Bandes in: Viktor Chlebnikov, Sobranie sočinenij III, München 1972.
- 6 Ich konnte zwar eine Kopie dieser Übersetzung erhalten - sie enthält viele Fehler -, es gelang mir aber nicht, den Ort ihrer ersten Veröffentlichung festzustellen.

Die vorliegende Übersetzung ist ein Versuch, die Bedeutungs-  
vielfalt des Prologs und des Hauptteils zur Geltung zu bringen und  
in möglichst kohärenter Sprache zu vermitteln. Daß dabei die im  
Russischen sehr wesentlichen Lauteffekte und die Komplexität der  
russischen Neologismen verloren gingen, ließ sich nicht vermeiden.  
Gibt es alternative Übersetzungsmöglichkeiten, so werden sie in den  
Anmerkungen aufgeführt.

Soweit wie möglich wird in den Anmerkungen die Herleitung  
der russischen Neologismen oder eine Erklärung für die Wahl einer  
deutschen Entsprechung gegeben. Bei einigen Wortneubildungen, deren  
Konstruktion schon vorgekommenen Neologismen entspricht, wurde auf  
eine Anmerkung verzichtet.

Unverändert aus dem Russischen übernommene Lautreihen, Wort-  
neubildungen und Begriffe und russisch angeführte Titel sind durch  
doppelte Anführungszeichen gekennzeichnet.

# ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ

опера А. Крученых музыка М. Матюшина



Враги наступайте изъ рѣшетокъ щелей вызывайте меня на поединокъ. Я самъ сломалъ свое горло, обращусь въ порошокъ, вату, крючекъ и петлю... Или вы думаете крючекъ опаснѣе ваты?

(убѣгает и через минуту возвращается).

Кички въ капустѣ!..

А... за перегородкой! Таша его мертвеца синеносаго

(Непріятель тащитъ самого себя за волосы—ползетъ на колѣняхъ).

А трусь самъ себя выдаешь и проводишь!

(Забіяка въ сторонѣ смѣется).

Забіяка — Презрѣнный сколько въ тебѣ могильной пыли и стружекъ пойдн вытрусись и умойся не то...

(Непріятель плачетъ)

Злонамѣренный; А, темя непріятеля! ты меня считаешь за вилку и думу мою высмѣиваешь по я ожидалъ и не шелъ на тебя съ мечемъ.

Я продолженіе своихъ путей.

Я ожидалъ... Закопалъ свой мечъ осторожно въ землю и взявши новый мячъ бросилъ его.

(Показываетъ пріемъ футболиста).

Въ ваше стадо... Теперь смущены... Обморочены не можете различить своихъ гладкихъ головъ и мяча растерялись и прижались къ скамеечкѣ и мечи сами лѣзутъ со страху въ земь ихъ пугаетъ мячъ:

если невѣрный бѣжъ поразишь голову своего хозяина и будетъ онъ бѣгать за нею въ цвѣточномъ продавалцѣ...

## 2-я картина. Зеленые стѣны и поле.

(Проходятъ вражескіе воины въ костюмахъ турковъ— по хромому отъ сотни—съ опущенными знаменами нѣкоторые изъ нихъ очень жирны).

(Одинъ изъ воиновъ выступаетъ и даетъ злонамѣренному цвѣты—тотъ топчетъ ихъ).

Злонам.—Выйти на встрѣчу себѣ съ пѣгимъ конемъ ружье подь-мышкой... А!

Я тебя давно искалъ наконецъ то вспотѣвшій грибъ—  
(Затѣваетъ съ собою драку. Входятъ пѣвцы въ костюмахъ спортсменовъ и силачи. Одинъ изъ спортсменовъ поетъ):

Итъ уже свѣта цвѣтовъ  
Закройтесь гнилью небеса  
(Я говорю не для враговъ  
а вамъ друзья)

Всѣ порожденья дней осеннихъ  
И плодъ корявый лѣта  
Не вась баячъ новѣйшій  
Будеть воспѣвать

## 1-й силачъ

— Идите улицъ миллионы—  
Иль тмени будетъ по-русски—  
Скрежетъ полозьевъ телѣжныхъ  
И—сказать ли?—Головы узкіе

Для себя неожиданно  
Сонные стали драться  
И такую пыль подняли  
Будто брали Портъ-Артуръ

(Хоръ).

Колѣсница побѣдная ѣдетъ  
Двойка побѣдъ  
Какъ отрадно подь колеса  
Ея упасть

1-й сплачь.

— Припечатана сургучемъ  
Побѣда созрѣвшая  
Намъ теперь все нипочемъ  
Лежить солнце въ ногахъ зарѣзанное!

Драку затѣйте съ пулеметами  
Ихъ раздавите ногтемъ  
Тогда скажу: вотъ вы  
Сплачи болые!

(Хорь).

Пусть растопчуть  
Раскаленные кони  
И завьются волосы  
Въ запахъ кожи!..

2-й сплачь.

Соль ползетъ къ пастуху  
Конь мостъ устроилъ въ ухѣ  
Кто васъ держитъ на постахъ  
Пробѣгайте по ребрамъ чернымъ

Сквозь паръ и дымъ  
И рожки крановъ  
Всталъ на крыльцѣ людъ  
Махаешь розгами чайня

1-й силачъ.

— Не выходите за линію огня  
Птица летитъ желѣзная  
Машетъ бородой лѣшій  
Подъ копытомъ зарытой

Стопуть фіалки  
Подъ крѣпкой пятой  
И молкнетъ палка  
Въ лужѣ гробовой

Оба силача (поютъ).

Скрылось солнце  
Тьма обступила  
Возьмемъ всѣ пожи  
Ждать взаперти

З а н а в ѣ с ь .

3-я картина. Черныя стѣны и полъ.

(Входятъ похоронщики. Верхняя половина бѣлая и красная нижняя черная).

(Поютъ).

Размозжить черепаху  
Упасть на люльку  
Кровожадной рѣпы  
Призѣтствуйте клѣтку

Пахнетъ гробомъ жирный клопъ...  
Черная ножка...  
Качается расплющенный гробъ  
Извивается кружево стружекъ.

## 4-я картина.

(Разговорщикъ по телефону):

— Что? Солнце половили?!

Благодарю.—

(Входятъ несущіе солнце—сбились такъ что солнца не видно):

Одинъ.

— Мы пришли изъ 10-хъ странъ  
Страшные!..

Знайте что земля не вертится.

Многіе:

— Мы вырвали солнце со свѣжими корнями  
Они пропахли арифметикой жирные  
Вотъ оно смотрите

Одинъ:

— Надо учредить праздникъ: День побѣды надъ  
солнцемъ.

Поютъ:  
(Хоръ).

— Мы вольные  
Разбитое солнце...  
Здравствуетъ тьма!  
И черные боги  
Ихъ любимца—свинья!

Одинъ:

Солнце желѣзнаго вѣка умерло! Пушки сломаны  
пали и шины гнутся какъ воскъ передъ взорами!

Разговорщикъ: что?.. Надѣящійся на огонь пушки  
еще сегодня будетъ сваренъ съ кашей!  
Слушайте!

Одинъ.

— На болѣе плотныя ступени  
Выкованныя не изъ огня  
не желѣза и мрамора  
Не воздушныхъ плитъ

Въ дыму угарѣ  
И пыли жирной  
Крѣпнуть удары  
Здоровѣемъ какъ свиньи  
Лицомъ мы темные  
Свѣтъ нашъ внутри  
Насъ грѣтъ дохлое вымя  
Красной зарп

БРН БРН

(ЗАНАВѢСЬ).

## ДЕСЯТЫЙ СТРАНЬ.

2-я дѣймо 5-ая картина.

изображены дома наружными стѣнами но окна странно  
идуть внутрь какъ просверленные трубы много оконъ,  
расположенныхъ неправильнымъ рядами и кажется что  
они подозрительно движутся.

(Показывается „Пестрый глазъ“):

прошлый уходитъ  
быстрымъ паромъ  
и задвигаетъ засовъ  
и черепъ скамейкой ускакалъ въ дверь

(убѣгаетъ какъ бы наблюдая за черепомъ).

(входятъ съ одной стороны новые

с др. трусливые):

новые: мы выстрѣлили впрошлое

трус.: что же осталось что нибудь?

— ни слѣда

— глубока ли пустота?

— провѣтриваетъ весь городъ. Всѣмъ стало легко ды-  
шать и многие не знаютъ что с собой дѣлать от чрез-  
вычайной легкости. Нѣкоторые пытались утопиться,  
слабые сходили с ума, говоря: вѣдь мы можемъ стать  
страшными и сильными.

Это ихъ тяготило.

Трус. Не надо было показывать им проложенных  
путей,  
удерживайте толпу.

Новые. Одинъ привнесъ свою печаль, возьмите она  
мнѣ теперь не пужна! онъ вообразилъ также что  
внутри у него свѣтлѣе чѣмъ вымя  
пусть покружится  
(крѣпнѣть).

(Чтець):

какъ необычайна жизнь безъ прошлаго  
С опасностью но безъ раскаянія и воспоминаній...

Забыты ошибки и неудачи надоѣдливо пищавшія въ  
ухо вы уподобляетесь нынѣ чистому зеркалу или бога-  
тому водовмѣстилищу гдѣ в чистом гротѣ беззаботныя  
златыя рыбки виляют хвостами кк турки благодарящіе  
(потревоженный—он спал—входит толстяк)

толстяк:

голова на 2 шага сзади—обязательно!

все то отстаёт!

У досада!

гдѣ закатъ? уберусь... свѣтитса... у меня всѣ видно  
дома... скорѣй надо убираться...

(поднимаетъ что-то): кусокъ самолета или самовара  
(пробует на зуб)

сѣроводородъ!

видно адская штука возьму про запас... (прячет).

(чтец спѣша):

я все хочу сказать—вспомните прошлое

полное тоски ошибок...

ломаній и сгибанія колѣн... вспомним и сопоставим с  
настоящим... так радостно:

освобожденные от тяжести всемірнаго тяготѣнія мы при-  
хотливо располагаем свои пожитки кк будто переби-  
рается богатое царство

(толстяк поет):

застѣнчивость застрѣлится

трудно въ пути

пугамет и висѣлица

держат икру...

(Чтец перебивая): или вы не чувствуете кк живут два  
мяча: один закупоренный кисленькій и тепленькій и  
другой бьющій из подземелья  
кк вулкан опрокидывающій...

(музыка)

они несомѣстимы... (музыка силы)

лишь черепа обгрызанные бѣгают на единственных че-  
тырех ногах—вѣроятно это черепа основ... (уходит).

## 6-ая картина.

Толстяк:

10-ья страны... окна всё внутрь проведены дом загорожен живи тут как знаешь

Ну и 10-ья страны! вот не знал что придется сидеть взаперти

ни головой ни рукой двинуть нельзя развинтятся или сдвинутся а как тут топор действует окаянный обстриг всех нас ходим мы лысые и не жарко а только парко такой климат скверный даже капуста и лук не растут а базар—где он?—говорять на островах...

а вот бы забраться по лестницъ в мозг этого дома открыть там дверь № 35—эх вот чудеса! да, все тут не так-то просто хоть свиду что комод—и все! а вот блуждаешь блуждаешь

(лѣзет куда то в верх)

нѣт не тут всё дороги перепутались и идут вверх к землѣ а боковых ходов нѣт... эй кто там наш есть подай веревку или голос стрѣляй... ксть! пушки из березы—подумаешь!

старожил:

вот пожалуйста вход прямо назад выйдете... а другого нѣт нѣт или прямо вверх к землѣ

— да страшновато

— ну как хотите

толстяк: завести бы часы свои.

эй оглобля куда у вас поворачиваются часы? стрѣлка?

внимательней рабочей:

назад обѣ сразу перед обѣдом а теперь только башня, колеса—видишь? (старожил уходит)

толстяк: ба, ой упаду (заглядывает в разрѣз часов: башня небо улицы вниз вершинами—как в зеркалѣ)

гдѣ бы заложить часы?

Рабочій:

не мечтайте не пощадят! Что же высчитайте—быстрота  
вѣдь сказывается. на два корневых зуба если класть  
по вагону старых ящиков да их пересыпать желтым  
песком да все это и пустить тк то сами подумайте  
ну самое простое что они наскочатъ на ккую нибудь  
этакую трубу в креслѣ ну а если нѣтъ? вѣдь там народ  
весь забрался куда то тк высоко что ему и дѣла пѣтъ  
кк там чувствуют себя паровозы их копыта и проч. ну  
естественно!

рыскает печь косы  
как нагонит антилопа  
но в том то и дѣло  
что никто не подставит лоба

ну а впрочем я оставляю все попрежнему (уходит)

(Толстяк из окна):

да да пожалуйста вот вчера был тут телеграфный  
столб а сегодня буфет, пу а завтра будут навѣрно  
кирпичи.

это у нас ежедневно случается никто не

знает гдѣ остановка и гдѣ будут обѣдат

эй ты прими ноги—(уходит через окно вверху)

(шум пропеллера за сценой. вбѣгает молодой человек:

поет испуганный мѣщанскую

пѣсню):

ю ю юк  
ю ю юк  
гр гр гр  
    пм  
    пм  
др др рд рд  
    у у у

к н к н лк м  
ба ба ба ба

. . . . .  
гибнет родина  
от стрекоз  
чертит лиліи  
паровоз  
(слышен шум пропеллера)

не поймаюся в цѣпи  
силки красоты  
шелки нелѣпы  
уловки грубы

Я пробираюсь тихонько  
по темной дорогѣ  
по узкой тропинкѣ  
подъ мышкой корова

черныя коровы  
тайны знак  
за сѣдлом шелковым  
спрятан клад

я втихомолку  
им люблюсь  
втиши тонкая иголка  
прячется в шею

(идут спортсмены в такт липіям здавій):  
сюда... все бѣжит без противленія  
сюда направляются со всѣх сторон пути  
паровозят сто копытца  
обгоняют обманывают неловких  
просто давят  
берегитесь чудовищ  
пестроглазых...  
будетлянскіе страны будут  
кого беспокоят эти проволоки пусть обернется свиной

(поют):

с высоты небоскребов  
как безудержно  
льются экипажи  
картечь не так поражает даже

отовсюду льдят самокаты  
смертью гробнут стаканы плакаты  
Шаги повѣшены  
на вывѣсках  
бѣгут люди  
вниз котелками  
(музыка—стук машин)  
и кося занавѣски  
опрокидывают стекла  
гр жм  
км  
одгн сирг врэл  
гл...

(необыкновенный шум — падает аероплан — на сценѣ  
видно поломанное крыло)

(крики)

з... з... стучит стучит женщину задавило мост опро-  
кинул

(послѣ паденія часть бросается к аероплану, а часть  
смотрящих):

1-й; с виду на сиду большое  
закуверкалаі зачесался

2-й—

спренькуррезал стор дван ентел ти те

3-й—амда курло ту ти ухватилось усосало

(авіатор за сценой хохочет, появляется и все хохочет):

Ха—ха—ха я жив

(и всѣ остальные хохочут)

я жив только крылья немного потрепались да  
башмак вот!

(поет военную пѣсню):

л л л  
 кр кр  
 тлп  
 тлмт  
 кр вд т р  
 кр вубр  
 ду ду  
 ра л  
 к б и

жр

вида

диба

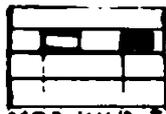
входят силачи:

все хорошо, что  
 хорошо начинается  
 и не имѣет конца  
 мір погибнет а нам нѣт  
 конца!

(Занавѣс).

## Музыкальная шкелъ

Handwritten musical score for "Музыкальная шкелъ". The score consists of four staves. The first staff is a vocal line with lyrics: "Зок-зо-зок на-ни-ни зр-зр-зр. на-ни ор-ор. р-р-". The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff continues the piano accompaniment with the word "и тен" written below it.



позвишаєт  
на  $\frac{1}{2}$  тона



позвишаєт  
на  $\frac{1}{2}$  тона

## Ноты Бюджетлимакя

Handwritten musical score for "Ноты Бюджетлимакя". The score consists of two staves. The first staff has lyrics: "першого - вь голубе". The second staff has lyrics: "чер-нѣ".

Типографія Т-ва «Свѣтъ». Невскій пр., 136.







Ц. 60 к.

## II. ÜBERSETZUNG

Prolog von Viktor Chlebnikov

Schwarzschaffende<sup>7</sup> Neuigkeiten<sup>8</sup>

Leute! Jene, die geboren wurden, aber noch nicht gestorben sind.  
Eilt und macht euch auf in das Schauspielhaus oder das Schauhaus<sup>9</sup>:  
"Budetljanin"<sup>10</sup>.

Das Schauhaus leitet euch,  
Die Schaubühne<sup>11</sup> ist Theater<sup>12</sup>,  
Ansammlung düsterer Anführer.

Von Tragödien<sup>13</sup> und Schauerstücken bis zu Lustspielen und nichthie-  
sigen<sup>14</sup> Lachstücken und Komödien ziehen vorüber vor den aufmerksamen  
Sehenden und Anschauenden und Blickenden: Dramen des Vergangenen,  
Dramen des Gegenwärtigen, Chöre, Dramen außerhalb der Zeit<sup>15</sup>, Dramen  
der Zukunft<sup>16</sup>, auffordernde Dramen, erhebende Dramen, Dramen der

-----

7 Im Text: "černotvorskija". Neologismus von "čern[yj]" (schwarz) und "tvor[it']" (schöpferisch tätig sein). Zu "černo-" assoziiert sich: "černaja nauka" (schwarze Magie, Zauberei) und "černjak" (unfertiges Manuskript, Konzept).

8 Im Text: "vestučki". Umgangssprachlicher Diminutiv zu "vest'".

9 Im Text: "sozercog ili sozercavel'", von: "sozercat'" (anschauen). Auf zwei Postkarten an Kručenyč gab Chlebnikov Listen mit Neologismen für das Theater, als Ersatz für die im Russischen gebräuchlichen Fremdworte. Er nennt "sozercog" für 'Schauspiel' und "sozercavel'" für 'Theater'. In: V. Chlebnikov, Sobranie sočinenij, III, München 1972. S. 299/300.

10 "Budetljane" nannten sich die Futuristen zeitweise selbst. Es bedeutet soviel wie 'Mensch der Zukunft, der weiß, wie die Zukunft sein wird'. Die Organisation eines futuristischen Theaters mit dem Namen "Budetljanin" wurde von den Futuristen 1913 öffentlich angekündigt.

11 Im Text: "sozerceben". Steht auf der Liste der Neologismen (siehe Anm. 9) in dieser Bedeutung.

12 Im Text: "voždeben". Steht auf der Liste der Neologismen in dieser Bedeutung.

13 Im Text: "mučavy". Auf der Liste der Neolog. für 'Tragödie'.

14 Im Sinne von 'nicht von dieser Welt! Die Symbolisten gebrauchten "nezdešnij" (im Text!) im Sinne von 'transzendent'.

15 Im Text: "minavy, byvavy, pevavy, bytavy". Auf der Liste der Neologismen in dieser Bedeutung. Zu "minavy" assoziiert sich "minut'" (vergehen) und "mineja" (Lesemenäe, Heiligenvita).

Schicksalshaderer<sup>17</sup> und Kinderdramen<sup>18</sup>. Die auffordernden Dramen werden euch rufen, ebenso wie die halbhimmlichen<sup>19</sup> Jenseitigen. Die Dramen des Vergangenen erzählen euch, wer ihr einst wart. Die Dramen außerhalb der Zeit erzählen, wer ihr seid, die des Gegenwärtigen, wer ihr sein könntet. Die Kinderdramen, Spiele und Dramen des Morgen<sup>20</sup> erzählen, wer ihr sein werdet. Die Dramen des Niegewesenen ziehen vorüber wie ein stilles Traum-bild. Die kleinen Befehlenden werden euch gebieterisch führen. Hier werden die Stücke des manchmal Seienden und des Vorgestellten sein. Und mit ihnen Phantasie und Wissen<sup>21</sup>. Stücke mit Musik und Gesang werden die Träne abwischen. Krieger, Kaufmann und Ackermann. Für euch dachten der Phantasierende, der Dichter<sup>22</sup> und der Zauberer<sup>23</sup>. Unterhaltendes und Doppelgesichtiges und Gesänge<sup>24</sup> werden euch fesseln.

-----

- 16 Im Text: "idun'i". Die Bedeutung 'Dramen der Zukunft' ergibt sich aus der Analogie zu dem auf der Liste genannten "idava".
- 17 Im Text: "sud'bospory". Neologismus von "sud'b[a]" (Schicksal) und "spor[it']" (streiten). Auf der Liste der Neolog. für 'Tragödie'.
- 18 Im Text: "maljuty". Neologismus von "maljut[ka]" (kleines Kind). Die Bedeutung 'Kinderdramen' ergibt sich aus der vorhergehenden Aufzählung der verschiedenen Arten von Dramen.
- 19 Im Text: "polunebesnye". Wahrscheinlich eine Anspielung auf die Dichter, die auf der Liste der Neolog. mit "nebogrez" (Himmelsphantast) und "nebosnjaz" (der den-Himmel-Herunterholende) bezeichnet werden.
- 20 Im Text: "utrogi i utravy". Neologismen von "utro" (Morgen, fig.: Zukunft). Die Übersetzung 'Spiele und Dramen' ist aus der Analogie mit Neologismen wie "sozercog" und "mučavy" abgeleitet, die sich auf Stücke oder Dramen beziehen.
- 21 Im Text: "sno i zno". Auf der ersten Liste der Neolog. steht "sno" für 'Handlung', 'Akt'. Chlebnikov merkt an: "Inogda voošč'e p'esa - sno." (Manchmal ist das Stück überhaupt - Handlung, Akt.) Auf der zweiten Liste findet dieser Begriff seine Erklärung: "Postroennaja na osobych znanijach - zno." (Auf besonderem Wissen aufgebaut - Wissen.) "Na voobraženii - sno." (Auf der Vorstellung Phantasie.) Mit "sno" assoziiert sich auch "son" (Traum).
- 22 Im Text: "pesnilo". Auf der Liste der Neolog. in der Bedeutung.
- 23 Im Text: "Snachar'". Neologismus von "son" (Gen.: "sna") und "z[na] char'" (Zauberer).
- 24 Im Text: "Besedni, dvoiry, peviry." Diese drei Neologismen könnten auch Personen bezeichnen. "Dvoiry" als Person würde auf die Vorstellung vom janusköpfigen Schauspieler verweisen.

Stärke wird Schwäche ersetzen.<sup>25</sup>

Erste Vorstellungen<sup>26</sup> - dann ist das Schauhaus Verwandler.

Gewaltigwortige, schnell prophezeiende Stücke des Zukünftigen<sup>27</sup> werden erschüttern.

Schauspieler<sup>28</sup> der Schaustellung<sup>29</sup> werden in voller Kostümierung<sup>30</sup> vorüberziehen, gelenkt durch den Befehl des Zauberers der Spiele, in wunderbaren Verkleidungen<sup>31</sup> den Morgen, den Abend der Schauspielerei<sup>32</sup> zeigend, nach der Absicht des Träumers<sup>33</sup>, dieses Poeten<sup>34</sup> des Schaustückes<sup>35</sup> und Autors der Spiele<sup>36</sup>. Am Burgwall<sup>37</sup> des Schauspielhauses "Budeslavl'"<sup>38</sup> gibt es einen eigenen Vorsager.

Er wird sich darum kümmern, daß die Reden und Gesänge glatt gehen und sich nicht vereinzelt schleppen, sondern, wenn sie den Zuhörer in ihre Gewalt gebracht haben, daß sie die Truppe<sup>39</sup> des Schauspiels

-----  
25 Im Russischen eine ambivalente Konstruktion. Es kann ebenso heißen: 'Schwäche wird Stärke ersetzen.'

26 Im Text: "sozerciny". Auf der Liste der Neolog.in dieser Bedeutung.

27 Im Text: "iduty". Die Übersetzung ist aus der Analogie zu "idava" abgeleitet. (Siehe: Anm. 16).

28 Im Text: "oblikmeny". Neologismus von "oblik" (Gesicht) und "men[ʃat'ʃ]" (wechseln).

29 Im Text: "deebna". Neologismus von "dejstvie" (Handlung, Akt), "dejstvo" (Arch. für 'theatralische Vorstellung') und "dejat'sja" (sich ereignen).

30 Im Text: "rjažebne". Neologismus von "rjažen'e" (Kostümierung, Verkleidung).

31 Im Text: "rjaževye". (Siehe: Anm. 30).

32 Im Text: "deesk". (Siehe: Anm. 29 und 35/ 36).

33 Im Text: "mečtachařja". Neologismus von "mečta[ʃt'ʃ]" (träumen) und "zna[çarʃ]" (Zauberer).

34 Im Text: "sego nebožitelja" (dieses Himmelsbewohners). (Siehe: Anm. 1

35/36 Im Text: "Dein i deĵa dees'". Auf der Liste der Neolog. stehen "deina" und "deesa" für 'Drama'; "deĵ" für 'Autor'. (Vergl. Anm. 29).

37 Im Text: "detinec". Im Mittelalter gebräuchliches Wort für 'Binnenwall', 'innerer Teil einer Befestigung als Schutz für die unmündigen Kinder'.

38 Nicht exakt übersetzbarer Neologismus von "bude[t]" (es wird sein) und "slavfit'ʃ]" (rühmen). (Vergl. Anm. 10).

39 Im Text: "ljudnjak". Auf der Liste der Neolog. in dieser Bedeutung.

von dem Zorn der Kritiker<sup>40</sup> befreien.

Kulissen<sup>41</sup> gemalt vom Maler, werden die Verkleidung der Natur erschaffen.

Die Plätze auf den Wolken und auf den Bäumen und auf dem Rücken des Walfisches nehmt ein bis zum Klingeln<sup>42</sup>.

Die aus dem Orchester<sup>43</sup> getragenen Töne fliegen euch zu.

Der Kassierer<sup>44</sup> wird euch begegnen.

Die Musik<sup>45</sup> des Komponisten<sup>46</sup> erfüllt das Theater.

Die Musiker gehorchen dem Veranstalter-Leiter<sup>47</sup>.

Die Samen des "Budeslavl'" werden ins Leben fliegen.

Die Schaubühne ist ein Mund!

Sei Gehör (großohrig) Zuschauer<sup>48</sup>!

Und sei Betrachter.

-----

- 40 Im Text: "suzdalej". Neologismus von "obsuždat'" (besprechen). Auf der Liste der Neolog. steht "obsuždal'" für 'Kritiker'. Ebenso steckt in "suzdalej" eine Anspielung auf die Einwohner der Stadt "Suzdal'", d. h. auf das historische Ereignis der Schlacht zwischen den Novgorodern und den Suzdalern: um die Stadt Novgorod vor dem Zorn der Suzdaler zu schützen, stellte man auf ihren Mauern eine Ikone mit dem Bildnis der Maria auf, welche, der Legende zufolge, alle Pfeile der Suzdaler auf sich zog.
- 41 Im Text: "smotrany". Neologismus von "smotret'" (aus-sehen).
- 42 Auf der Liste der Neolog. "oblaka" (Wolken) und "derev'ja" (Bäume) für Galerie und Ränge. "Na kitovoj meli" (auf der Walfischsandbank) ist eine Anspielung auf die alte Sage, daß die Erde auf drei Walfischen ruhe.
- 43 Im Text: "trubarni". Neologismus von "truba" (Trompete).
- 44 Im Text: "pol'zumen". Neologismus von "pol'z[a]" (Vorteil, Nutzen) und "umn[ij]" (klug, vernünftig).
- 45 Im Text: "grezosvist". Neologismus aus "grezit'" (phantasieren) und "svist" (Pfiff). Auf der Liste der Neolog. "svistogrez" für 'musikalische Begleitung'.
- 46 Im Text: "penistvor". Auf der Liste der Neolog. in dieser Bedeutung.
- 47 Im Text: "guljaru-voljaru". Neologismus von "gulja[nie]" (Massenveranstaltung) und "volja" (Wille). Auf der Liste der Neolog. steht "voljar" für 'Regisseur'.
- 48 Im Text: "sozercal'". Auf der Liste der Neolog. in dieser Bedeutung.

## Sieg über die Sonne

Oper in 2 Akten<sup>49</sup> und 6 Bildern. Musik von M.V. Matjušin,  
Dekoration von Kaz. S. Malevič.

## 1. Akt

1. Bild: Weiß mit Schwarz - Wände weiß, Boden schwarz.

(Zwei futuristische<sup>50</sup> Kraftmenschen zerreißen den Vorhang).

Erster: Anfang gut, alles gut!

Zweiter: Und das Ende?

Erster: Ein Ende wird es nicht geben!

Wir fordern die Welt gegen uns heraus.

Wir veranstalten ein Gemetzel mit Schreckgespenstern.<sup>52</sup>

Soviel Blut, soviel Säbel

Und Kanonenleiber<sup>53</sup>!

Wir versenken die Berge!

(Sie singen):

Die fetten Schönheiten

Haben wir ins Haus gesperrt.

Laßt dort die verschiedenen Säufer

Splitternackt herumlaufen.

Bei uns gibt's keine Lieder,

Belohnungen der Seufzer,

Welche erheiterten den Schimmel

Verfaulter Najaden!...

(Erster Kraftmensch geht langsam ab).

Zweiter Kraftmensch: Sonne, du hast Leidenschaften geboren

Und hast mit entzündetem Strahl gebrannt.

-----  
49 Im Text: "dejmo". Neologismus. (Vergl. Anm. 29). Im Manifest "Slovo kak takovoe" in der Bedeutung von 'Handlung', 'Akt' genannt. In: Vladimir Markov, Manifesty i programmy russkich futuristov, München 1967, S. 57.

50 Im Text: "dvoe buđetljanskich". (Vergl. Anm. 10).

51 Im Text: "poražaem". Kann auch bedeuten: 'wir verblüffen'.

52 Im Text: "pugalej". Neologismus von "pugalo" (Vogelscheuche).

53 Im Text: "pušečnych tel". In Analogie zu "pušečnoe mjaso" (Kanonenfutter) gebildet, in Unterschied zu diesem aber auch von konkreter Bedeutung.

Wir werden dich bedecken mit staubiger Decke,  
Wir werden dich in ein Haus von Beton einsperren<sup>54</sup>.

(Es erscheint 'Nero und Caligula in einer Person'; er hat nur den linken Arm erhoben und im rechten Winkel abgeknickt.)

N. und C. (drohend): "Kjuln surn der"<sup>55</sup>  
Ich reiste ohne Gepäck  
Am letzten Donnerstag.  
Bratet, reißt<sup>56</sup>, was ich nicht zu Ende ge-  
backen habe<sup>57</sup>.

(Er erstarrt mit edler Geste; dann singt er; während des Singens geht der zweite Kraftmensch ab.)

-- Ich esse Hundefleisch  
Und Weißbeinchen,  
Gebratenes Kotelett,  
Faule Kartoffel  
Der Platz ist begrenzt,  
Presse<sup>58</sup> Schweigen  
"Ž Š Č".

(Auf Rädern von Flugzeugen fährt der Reisende durch alle Zeiten herei-  
an ihm sind Blätter mit der Aufschrift: Steinzeitalter, Mittelalter  
usw.... Nero in den Raum:)

Nero und C.<sup>59</sup>: Unerlaubt, so die Alten zu behandeln...  
Flugding<sup>60</sup> nicht ertragend...

Reisender: Alles ist Freund geworden,  
Plötzlich Kanonen.<sup>61</sup>

-----

54 Im Text: "zakolotim" (hineinschlagen).

55 Im Russischen nicht bedeutungstragende Silben.

56 Im Text: "žarit'". Bedeutet auch: 'von der Sonne brennen' und 'mit Ruten peitschen'. "Rvat'" auch in der Bedeutung: 'brennen' (einer Wunde).

57 Im Text: "dopek". Bedeutet auch: 'zu Ende gequält'. Diese sekundären Bedeutungen (siehe Anm. 56) der Rede von Nero und C. verweisen auf Charakter und Eigenschaften der für ihre Grausamkeit berühmten römischen Kaiser Nero und Caligula.

58 Im Text: "Pečat'". Bedeutet auch 'Siegel'. Beide Bedeutungen sind möglich: die erste als Aufforderung (die Presse soll schweigen) oder als Aussage (die Presse schweigt), die zweite als bekräftigte Aussage (was versiegelt ist, schweigt).

59 Im Text: "Neron i K." Kann auch bedeuten: 'Nero & Co.'.

60 Im Text: "letel'bišč". Nicht exakt bestimmbarer Neologismus aus "letet'" (fliegen) und dem Suffix "-išc-e", das im allgemeinen an substantivische Stämme gehängt wird.

(Singt): - Der See<sup>62</sup> schläft.  
 Viel Staub.  
 Sintflut ... sieh.  
 Alles ist männlich geworden.  
 Der See ist schwerer als Eisen,  
 Glaub nicht dem alten Maß<sup>63</sup>.

(Nero blickt vorsichtig durch das Lorgnon auf das Eisen der Räder.)

Reisender (singt): - Sturm ist ausgebrochen,  
 Es gleitet die Verhüllung<sup>64</sup>  
 Schneller das Sturmmaß<sup>65</sup>.  
 Glaub nicht den früheren Gewichten.  
 Man wird dich auf die Waden<sup>66</sup> setzen,  
 Wenn du nicht die Fersen erreichst<sup>67</sup>.

Nero und C.: Unerlaubt, so die Alten zu behandeln!

Sie lieben die Jungen.  
 Oh, ich habe ein Meerschäumchen<sup>68</sup> gesucht.  
 Habe ein kleines Stückchen Glas gesucht - alles haben  
 sie aufgegessen, nicht mal Knochen haben sie zurückgelassen...  
 Na, was machen, ich gehe schräg ins XVI. Jahrhundert hierher,  
 in die Anführungszeichen.

-----

lich). Durch die Analogie des Wortes "vdrug" zu "drug" entsteht die Bedeutung: 'die Kanonen sind Freund geworden'. "Drug" kann aber auch die Kurzform des Adjektivs "drugoj" (anderer) sein: 'Alles ist anders geworden'.

62 Im Text: "Ozer". Kručenyč streicht die neutrale Endung von "ozero" und macht es zu einem maskulinen Wort.

63 "Staraja mera" kann sich auch auf das alte 'Versmaß' beziehen.

64 Im Text: "pelenišč". Neubildung von "pelena" (Decke). (Vergl. Anm. 60)

65 Auch "bur" von "burja" (Sturm) und "buromer" von mera (Maß) werden durch Endungstreichung maskulin.

66 Im Text: "ikra". Bedeutet auch: 'Kaviar'.

67 Im Text: "esli ne dostaneš' pustopjat". "Pustopjat": Neologismus aus "pust[oj]" (leer) und "pjat[al]" (Ferse). In "pustopjat" könnte auch "stopa" (Fuß, Versfuß) enthalten sein: die Reihe Fuß bzw. Versfuß, Ferse, Wade wird zum Spiel mit konkreter und übertragener Bedeutung eines Wortes und seinen Assoziationen.

68 Im Text: "pennočka". Neubildung von "pena" (Schaum). Diese Ableitung erscheint wahrscheinlicher, als die vom lautlich ähnlichen "penočka" (Laubsänger), da das 'Meerschäumchen' als ironische Anspielung auf die Figur der Meerjungfrau in der Poesie des Ästhetizismus verstanden werden kann. Vergl. auch: "pannočka", Dim. zu "panna" (Ukr., Tochter eines polnischen Gutsbesitzers).

(Entfernt sich, halb den Zuschauern zugewandt.)

Alles haben sie verdorben, sogar die Knochenkotze...

(Zieht die Stiefel aus, geht ab.)

Reisender: - Ich werde durch alle Jahrhunderte reisen; ich war im 35., dort ist Kraft ohne Gewalt, und die Rebellen kämpfen mit der Sonne und obwohl dort kein Glück ist, sehen aber alle glücklich und unsterblich aus... Kein Wunder, daß ich ganz staubig bin und querliege... Gespenstiges Reich... Ich werde durch alle Jahrhunderte hindurchreisen, obwohl ich zwei Körbe verloren habe, bis ich mir einen Platz finden werde.

(Irgendeiner mit schlechten Absichten kriecht herbei und hört zu.)

Im "afibe"<sup>69</sup> ist mir zu wenig, im Unterirdischen ist es dunkel ... es hat geleuchtet. Aber ich habe schon alles durchreist.

(Zu den Zuschauern):

Es riecht nach Regendurchfall...

Die Augen der Schlafwandler sind mit Tee bewachsen, und sie blinzeln zu den Wolkenkratzern, und auf den Wendeltreppen haben sich Händlerinnen niedergelassen... Die Kamele der Fabriken drohen schon mit gebratenem Speck, und ich habe noch nicht mal eine Seite durchreist. Etwas wartet schon auf dem Bahnhof.

(singt): - Nicht mehr, nicht weniger  
Als die Erschrecklichen<sup>70</sup> zu metzeln.  
Haltet, haltet  
Schieß Pille  
Kreisel<sup>71</sup>  
Oh, ich bin tapfer, ich werde meinen Weg verrußen<sup>72</sup>,  
und ich lasse keine Spur... Das Neue...

69 Neologismus, möglicherweise in Analogie zu dem griechischen Wort "amphibolos" (fig.:doppelsinnig) und zu "afelij" (Sonnenferne) gebildet.

70 Im Text: "pugatej". Neologismus von "pugat'" (erschrecken).

71 Im Text: euphonische Konstruktion: "puljaj piljulja volčka". "Puljaj": Imp. Sing. von "puljat'" (werfen). In "puljaj" steckt aber auch "pulja" (Kugel), das in diesem Kontext die Bedeutung des Ausdrucks "zapustit' pulju" (schießen) evoziert.

72 Im Text: "zakopču". Sinngemäß passender wäre in diesem Kontext

Irgendeiner mit schlechten Absichten: - Was denn, du wirst doch nicht etwa tatsächlich fliegen?

Reisender: - Aber was denn? Daß meine Räder ihre Nägel nicht finden?

(Irgendeiner schießt, der Reisende schwankt, schreit.)

- "Garizon"! Fang "Snoju"

"Spnye... z z z"! <sup>73</sup>

(Darauf legt sich der mit den schlechten Absichten hin und bedeckt sich mit dem Gewehr.)

- Obwohl ich mich nicht mal erschossen habe - aus Schüchternheit -

Aber ein Denkmal habe ich mir gesetzt - auch nicht dumm!

Mir als erstem ein Denkmal - bemerkenswert!...

Der schwarze Zweier zielt <sup>74</sup> gerade auf mich.

(Ein futuristisches Maschinengewehr zeigt sich, es hält beim Telegraphenmast an.)

Oh, Jammer! Was bedeutet der Anblick, der seinen Feind überrascht hat - ich bin versunken in Gedanken... Ich bin ohne Fortsetzung und ohne Nachahmung.

(Der Streitsüchtige kommt herein, läuft herum und singt:)

- "Sarča saranča

Pik pit'

Pit'pik <sup>75</sup>"

Laß nicht die Waffen zurück von Mittagessen zu Mittagessen,  
Noch zur Buchweizengrütze.

Wirst Du nicht daneben schießen? Um die Wette!

-----

"zakonču" (ich werde beenden). Möglicherweise handelt es sich hier um einen "absichtlichen" Druckfehler, der auf die Austauschbarkeit von Worten und Wortsinn verweist.

73 Semantisch nicht eindeutige Neologismen. "Garizon" erinnert an "garnizon" (Garnison): der Reisende schreit um Hilfe; oder an "gorizont" (Horizont): der Reisende will fortfliegen.

74 Im Text: "dvojka pravit". Einerseits bezieht sich der 'Zweier' auf den Doppellauf des Gewehrs. Andererseits erinnert "dvojka" an "trojka" (Dreispanner). Da "pravit" auch 'lenken' bedeutet, kann man ebenfalls übersetzen: 'Das Zweigespann fährt gerade auf mich zu.'

75 Wichtig ist hier nur die lautliche Wirkung. Es handelt sich aber um bedeutungstragende Worte. "Saranča" (Heuschrecke). "Pik" (Lanze). "Pit'" (trinken).

(Irgendeiner greift an, schießt schweigend einige Male aus dem Gewehr).

- Auf in den Kampf!

Ha-ha-ha! Feinde, was, seid ihr müde geworden oder erkennt ihr nicht?

Feinde, greift aus den Gittern der Deckungsgräben heraus an, fordert mich zum Duell heraus. Ich selbst habe mir die Kehle zerbrochen, ich verwandle mich in Schießpulver, Watte, Häkchen und Schlinge... Oder denkt ihr, das Häkchen sei gefährlicher als Watte?

(Läuft fort und kehrt nach einer Minute zurück.)

"Kički" im Kohl!<sup>76</sup>...

Ah... hinter dem Wandschirm! Zieh sie, die blaunäsige Leiche.

(Der Feind zieht sich selbst an den Haaren - kriecht auf den Knien.)

Und Feigling, du lieferst dich selbst aus und geleitest dich selbst!

(Der Streitsüchtige auf der Seite lacht.)

Verachteter, soviel Grabesstaub und Sägespäne sind in dir; geh, schütte<sup>77</sup> dich aus, wasch dich, sonst...

(Der Feind weint.)

Der Streitsüchtige: Ah, Scheitel des Feindes! Du hältst mich für eine Gabel<sup>78</sup> und meinen Gedanken lachst du aus, aber ich habe gewartet und bin nicht mit dem Schwert auf dich losgegangen.

Ich bin die Fortsetzung meiner Wege.

-----

76 Semantisch nicht bestimmbar. "Kičko" ist ein nordrussisches Dialektwort für "Hund". Andererseits könnte "kički" auf Razins Schlachtruf "Saryn' na kičku" in Chlebnikovs "Chadži-Tarchan" bezogen sein, ein altes Kommandowort der Wolgaräuber, das sie benutzten, wenn sie ein Schiff überfielen. Bedeutet soviel wie 'Barkenknechte nach vorn'.

77 Im Text: "vytrusis'". Assoziiert sich in diesem Kontext mit "trus" (Feigling) und bedeutet dann 'feigling dich aus'. Beide Bedeutungen vermitteln den gleichen Sinn, die erste als Konkretum, die zweite als Abstraktum.

78 Im Text: "Ty menja sčitaeš' za vilku". "Vilka" (Gabel) könnte eine Anspielung auf eine bestimmte Art zu schießen sein, bei der abwechselnd ein Schuß in die Nähe, ein anderer in die Ferne fällt.

Ich habe gewartet... ich habe vorsichtig mein Schwert in die Erde eingegraben und einen neuen Ball<sup>79</sup> nehmend, habe ich ihn geworfen.

(Zeigt den Kunstgriff des Fußballers.)

In eure Herde... Jetzt seid ihr alle verwirrt... Besinnungslos könnt ihr nicht unterscheiden eure glatten Köpfe und den Ball; sie sind durcheinandergeraten; und sie haben sich ans Bänkchen gedrückt, und die Schwerter selbst kriechen vor Angst in die Erde<sup>80</sup>, sie ängstigt der Ball: wenn du, untreu, davonläufst<sup>81</sup>, triffst du den Kopf deines Herrn, und er wird hinter ihm herlaufen in einem Blumenladen...

## 2. Bild

Grüne Wände und grüner Boden.

(Feindliche Krieger in türkischen Kostümen ziehen vorüber - jeweils ein hinkender<sup>82</sup> aus einer Hundertschaft - mit gesenkten Fahnen, einige von ihnen sind sehr fett.)

(Einer der Krieger tritt hervor und gibt dem mit den schlechten Absichten Blumen - der zertritt sie.)

Der mit den schlechten Absichten: - Herauskommen, um sich selbst zu treffen, mit einem scheckigen Pferd, das Gewehr unterm Arm... ah!

Ich habe dich schon lang gesucht, endlich mal, verschwitzter Pilz -

(Fängt mit sich selbst eine Schlägerei an. Es kommen Sänger in den Kostümen von Sportlern und Kraftmenschen. Einer der Sportler singt:)

-----

79 Im Russischen ein Wortspiel mit "mjač" (Ball) und "meč" (Schwert), von Chlebnikov übernommen. (Vergl.: V.V. Chlebnikov, *Sobranie sočinenij*, T. I, 2, München 1968, S. 223, 229, 258 und T. II, 4, München 1970, S. 143). Ausführungen zu diesem Wortspiel siehe: Kommentar S. 85-87.

80 Im Text: "zem'". Kurzform von "zemplja" (Erde).

81 Im Text: "bež'". Neubildung von "bežat'" (laufen, davonlaufen). Die Satzkonstruktion ist sehr unklar, daher kann sich die Übersetzung hier nicht eng an die russische Vorlage halten.

82 Im Text: "po chromomu". Wahrscheinlich analog zu Konstruktionen wie "po odnomu" (jeweils einer), "po pjati" (zu fünft) gebildet.

Die Welt der Blumen ist nicht mehr,  
Bedeckt euch mit Fäulnis, ihr Himmel.  
(Nicht für die Feinde spreche ich,  
Sondern zu euch, Freunde).

Alle Ausgeburten herbstlicher Tage  
Und die vertrocknete Frucht des Sommers,  
Der allerneueste Sänger<sup>83</sup> wird  
Euch nicht besingen.

Erster Kraftmensch: Geht, Millionen der Straßen -  
Oder es wird russisch 'Dunkelheiten'<sup>84</sup> heißen  
Das Knirschen von den Kufen der Lastschlitten  
Und, soll man es sagen? - beschränkte Köpfe.  
Für sie selbst unerwartet  
Begannen die Schläfrigen zu kämpfen.  
Und einen solchen Staub wirbelten sie auf,  
Als ob sie Port Arthur<sup>85</sup> eingenommen hätten.

Chor: Der siegreiche Prunkwagen fährt,  
Das Siegesgespann<sup>86</sup>.  
Wie erfreulich ist es,  
Unter seine Räder zu fallen.

Erster Kraftmensch: Besiegelt mit Siegellack  
Der reife Sieg.  
Jetzt ist uns alles nicht mehr, als eine  
Kleinigkeit.  
Die Sonne liegt zu Füßen geschlachtet.  
Fangt an, euch mit den Maschinengewehren zu  
schlagen,  
Zerquetscht sie mit den Fingernägeln.

-----

83 Im Text: "bajač". Neologismus von dem Dialektwort "bajat'" (reden, erzählen). Kručenych nennt die Futuristen selbst "bajači". (Siehe: das Manifest "Novye puti slova" in: V. Markov, Manifesty i programmy russkich futuristov, a. a. o., S. 68).

84 Im Text: "tmeni". Plural von "temen'", umgangssprachliche Entsprechung zu "t'ma" (Dunkelheit). "T'ma" dient auch zur Bezeichnung großer, unübersichtlicher Mengen, während "temen'" die sekundäre Bedeutung von "Unwissenheit" haben kann.

85 Ironische Anspielung auf den Kampf um Port Arthur 1905, der für die Russen die endgültige Niederlage im russisch-japanischen Krieg brachte.

86 Im Text: "dvojka pobed". Analogie zu "trojka". (Vergleiche Anm. 74).

Dann sage ich: da seid ihr,  
Starke<sup>87</sup> Kraftmenschen.

Chor: Es sollen die glühenden Pferde  
Zertrampeln.  
Und es kräuseln sich Haare  
Im Geruch der Haut!...

Zweiter Kraftmensch: Salz kriecht zum Hirten.  
Das Pferd erbaute eine Brücke im Ohr<sup>88</sup>.  
Wer hält euch auf Wache,  
Lauft hindurch über schwarze Rippen.  
Durch Dampf und Dunst  
Und die Hörnchen der Kräne.  
Auf der Treppe erhob sich das Volk,  
Es winkt mit Ruten die Teestube<sup>89</sup>.

Erster Kraftmensch: - Geh nicht hinaus über die Feuerlinie.  
Ein eiserner Vogel fliegt.  
Es winkt der Waldgeist<sup>90</sup> mit dem Bart,  
Der unter dem Huf vergraben ist.  
Es stöhnen Veilchen  
Unter der kräftigen Ferse.  
Es verstummt der Stock  
In der Grabespfützte.

Beide Kraftmenschen (singen): Die Sonne hat sich verborgen,  
Dunkelheit umgab.  
Laßt uns alle Messer nehmen,  
Warten, wo wir eingeschlossen sind.

Vorhang.

-----  
87 Im Text: "bolye". Ableitung von dem altruss. "bolij" (größer, besser) und "bol'ma" (mehr, stärker, kräftiger).

88 Im Text: "vř uche". Es ist auch möglich, daß nicht "úcha" (Ohr), sondern "uchá" (Fischsuppe) gemeint ist.

89 Die Teestube als Ort der Unruhe und Verschwörung tauchte häufig in der zeitgenössischen Literatur auf; z. B. in: Andrej Belyjs "Serebrjanyj golub'".

90 Eventuell bezieht sich diese Stelle auf Chlebnikovs Gedicht "Lešij".

## 3. Bild

Schwarze Wände und schwarzer Boden.

(Die Totengräber kommen herein. Die obere Hälfte weiß und rot, die untere schwarz).

(Sie singen): Zerschmettern die Schildkröte<sup>91</sup>.

Fallen auf die Wiege

Der blutgierigen Rübe.

Heißt den Käfig willkommen!

Es riecht nach Sarg die fette Wanze...

Schwarze Beinchen...

Es wiegt sich der zusammengedrückte Sarg,

Es ringelt sich die Spitze aus Hobelspänen.

## 4. Bild

(Der Schwätzer am Telephon): - Was? Die Sonne ist gefangen?!

Danke.-

(Es kommen die herein, welche die Sonne tragen - zusammengedrängt, so daß die Sonne nicht zu sehen ist):

Einer: - Wir sind aus den Zehnten Ländern gekommen,  
Schreckliche!...

Wißt, daß die Erde sich nicht dreht.

Viele: -- Wir haben die Sonne mit frischen Wurzeln herausgerissen.  
Sie rochen nach Arithmetik, fettig.

Da ist sie, seht.

Einer: - Man muß einen Festtag anordnen: der Siegestag über die  
Sonne.

(Sie singen):

Chor: - Wir sind frei,

Zerschlagen ist die Sonne...

Es lebe die Dunkelheit!

Und die schwarzen Götter

Ihres Lieblings - das Schwein!

Einer: Die Sonne des eisernen Zeitalters ist gestorben!

Die zerschlagenen Kanonen sind gefallen und die Schienen  
krümmen sich wie Wachs vor den Blicken!

-----

91 Das russische Wort "čerepacha" (Schildkröte) ist in diesem Kontext durch seine lautliche Analogie zu "čerepa" (Schädel,

Schwätzer: Was? ... Der auf das Feuer der Kanonen hofft wird noch  
 heute mit Grütze gekocht!  
 Hört!

Einer: Auf festerer Stufe,  
 Herausgeschmiedet nicht aus Feuer,  
 Nicht aus Eisen und Marmor,  
 Nicht aus Luftplatten.  
 In Rauch und Ofendunst  
 Und fettigem Staub  
 Werden die Schläge kräftiger,  
 Werden wir gesund wie die Schweine.  
 Von Angesicht sind wir dunkel,  
 Unser Licht ist in uns  
 Uns wärmt der faule Euter  
 Der roten Dämmerung.  
 "BRN BRN".

Vorhang.

Zehntes Land<sup>92</sup>  
 2. Akt<sup>93</sup>, 5. Bild

Häuser mit Außenwänden sind dargestellt, aber die Fenster gehen seltsam nach innen, wie durchbohrte Röhren. Viele Fenster, verteilt in unregelmäßigen Reihen, und es scheint, daß sie sich argwöhnisch bewegen.

("Buntes Auge" zeigt sich): Der Vergangene geht fort  
 Mit schnellem Schritt,  
 Und er schiebt den Riegel vor,  
 Und der Schädel ist wie eine Bank durch  
 die Tür fortgesprungen.

-----  
 92 Im Text: "desjatyj stran". Kručenych streicht die feminine Endung von "desjataja strana" und macht sie so zu Worten mit maskulinem Genus.

93 Im Text: "dejmo". (Vergl.: Anm. 49).

(Er läuft fort, wie um hinter dem Schädel herzusehen).

(Von einer Seite her kommen Neue herein, von der anderen Feiglinge).

Neue: Wir haben auf das Vergangene geschossen.

Feiglinge: Ist denn etwas geblieben?

- Keine Spur.

Die Leere ist tief?

- Sie durchweht die ganze Stadt. Allen wurde leicht zu atmen, und viele wissen nicht, was sie mit sich tun sollen vor unwahrscheinlicher Leichtigkeit. Einige versuchten sich zu ertränken, die Schwachen haben den Verstand verloren, sie sagten: wir können doch schrecklich und stark werden.

Das hat sie beschwert.

Feiglinge: Es war nicht nötig, ihnen die angelegten Wege zu zeigen; haltet die Menge zurück.

Neue: Einer hat seine Traurigkeit gebracht, nehmt sie, ich brauche sie jetzt nicht! Er hat sich auch eingebildet, daß es in ihm drin heller als ein Euter ist.

Laß ihn sich drehen.

(Er schreit.)

Vorleser: Wie ungewöhnlich ist das Leben ohne Vergangenes.

Mit Gefahr, aber ohne Reue und Erinnerungen.

Vergessen sind die Fehler und Mißerfolge, langweilig ins Ohr gewinselt; ihr ähnelt jetzt einem reinen Spiegel oder einer reichen Wasserstelle, wo in einer sauberen Grotte sorglose, goldene Fischlein mit den Schwänzen wedeln wie<sup>94</sup> dankende Türken.

(Aufgeschreckt, er hat geschlafen, kommt der Fette herein.)

Der Fette: Der Kopf zwei Schritte hinterher - unbedingt!

Alles bleibt zurück.

So ein Ärger!

Wo ist der Sonnenuntergang? Ich werde mich in Acht nehmen... es leuchtet... bei mir zu Hause sieht man alles... man muß schneller abhauen.

(Er hebt etwas auf): Ein Stück Flugzeug oder Samowar;

(probiert mit den Zähnen): Schwefelwasserstoff<sup>95</sup>! Offensichtlich

-----  
94 Im Text: "kk", Abkürzung für "kak" (wie), häufig in altrussischen Texten verwendet.

95 Im Russischen ein Wortspiel: "samolet" (Flugzeug), "samovar" und "serovodorod" (Schwefelwasserstoff).

ein Höllenstreich, ich nehme es als Vorrat mit...

(Versteckt es.)

Vorleser (sich beeilend): Alles will ich sagen - erinnert euch der Vergangenheit voll von Trauer der Fehler ... von Brechen und Beugen der Knie ... erinnern wir uns und vergleichen wir mit der Gegenwart ... so erfreulich: befreit von der Schwere der allerweltlichen Schwerkraft stellen wir, wie es uns paßt, unseren Kram auf, als würde ein reiches Reich umziehen.

Der Fette (singt): Schüchternheit sich zu erschießen

Schwierig auf dem Weg  
Angstgewehr und Galgen  
Halten Kaviar ...<sup>96</sup>

Vorleser (unterbrechend): Oder fühlt ihr nicht, wie zwei Bälle leben: einer zugepfropft, säuerlich, lauwarm und der andere aus dem Unterirdischen hervorbrechend, wie ein umreißender Vulkan ...

(Musik)

Sie sind unvereinbar ...

(Musik der Kraft)

Nur abgenagte Schädel laufen auf den einzigvier Beinen herum - wahrscheinlich sind es Schädel der Grundwerte<sup>97</sup> ...

## 6. Bild

Der Fette: Zehnte Länder ... die Fenster alle geführt ins Innere der Häuser, eingezäunt, leb dort wie du kannst.

Ja und Zehnte Länder: Da wußte ich nicht, daß man eingeschlossen sitzen muß. Weder Kopf noch Arm kann man bewegen, sie schrauben sich los und geraten vom Platz, und wie hier die Axt umherfährt, die Verfluchte hat uns alle geschoren, wir laufen kahl herum, und es ist nicht heiß, nur schwül, so ein verfluchtes Klima, sogar Kohl und Zwiebeln wachsen nicht, und der Markt - wo ist der? - man sagt auf den Inseln ...

Und wenn man da die Treppe hinauskletterte ins Gehirn

-----

96 In diesen Zeilen sind die Lautreihen wichtig: "zastenčivost" / zastrelit'sja / trudno v puti / pugamet i viselica / deržat ikru ... "Ikra" kann auch 'Wade' bedeuten. (Vergl.: Anm. 66.) "Pugamet" (Angstgewehr): Neologismus aus "puga[t']" (erschrecken) und "pule[met]" (Maschinengewehr).  
Gisela Erbslöh and Aleksej E. Kruevych - 9783954793112  
Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:55:18AM  
via free access

97 Im Text: "osnov", lautlich analog zu "ostov" (Gerippe, Skelett,

dieses Hauses, dort die Tür Nr. 35 öffnen - ach, da ist ein Wunder! Ja, alles ist hier nicht so einfach, obwohl es aussieht wie eine Kommode - und mehr nicht! Und trotzdem verirrst du dich und verirrst dich.

(Kriecht irgendwohin in die Höhe.)

Nein, nicht hier, alle Wege sind verwirrt und gehen nach oben auf die Erde, und Seitenausgänge gibt es nicht ... he, ist dort wer von uns, gib mal einen Strick oder schieß, Stimme ... kst! Kanonenaus Birken - denk doch bloß!

Alteingesessener: Hier, bitte, der Ausgang, sie werden gerade zurück hinauskommen ... aber einen anderen gibt es nicht, nein, oder gerade nach oben zur Erde.

- Ja, es macht etwas Angst.

-Na, wie sie meinen.

Der Fette: Die Uhr aufziehen müßte man. He, Deichsel, wohin wendet sich bei euch die Uhr<sup>98</sup>? Zeiger?

Der aufmerksamere Arbeiter: Zurück, beide auf einmal, vor dem Mittag und jetzt nur der Turm, Räder - siehst du?

(Der Alteingesessene geht fort.)

Der Fette: Ba, oh, ich werde fallen.

(Er schaut in den Querschnitt der Uhr: Turm, Himmel, Straßen mit den Spitzen nach unten - wie im Spiegel.)

Wo könnte man die Uhr verpfänden?

Arbeiter: Träumen Sie nicht, man kennt kein Erbarmen! Also berechnen Sie - die Geschwindigkeit macht sich doch bemerkbar auf zwei Wurzelzähnen; wenn man auf je einem Wagen alter Kisten aufstellt und dazwischen gelben Sand streut und das alles auch noch fahren läßt - denken sie selbst. Na, daß sie auf irgendeine so eine Röhre stoßen ist doch das Einfachste, im Sessel, na, und wenn nicht? Dort ist doch das ganze Volk geklettert, dorthin, so hoch, daß es sich nicht darum kümmert, wie sich dort die Lokomotiven fühlen, ihre

-----  
auch fig.).

98 Im Text: "ej ogloblja kuda u vas povoračivajutsja časy?" Diesem Satz liegt der Ausdruck "povoračivat' ogloblju" (umkehren) zugrunde. Die hier evozierte Vorstellung des Umkehrens wird bestätigt durch die Antwort des Arbeiters: 'Zurück...'. Sie bedeutet, wie auch die folgenden Sätze: alles ist anders, umgekehrt, wie früher, alles steht Kopf.

Hufe usw. Na selbstverständlich.

Es rennt hin und her die Hitze der Sense  
wie die Antilope jagt,  
aber gerade daran liegt es,  
daß niemand die Stirn bietet,  
na, und im übrigen lasse ich alles beim Alten.

geht ab.)

Der Fette (aus dem Fenster): ja ja, bitte, da war gestern war hier ein  
Telegraphenmast und heute ein Buffet, na, und morgen  
werden da wahrscheinlich Ziegelsteine sein. Das passiert  
bei uns täglich; niemand weiß, wo die Haltestelle ist  
und wo sie zu Mittag essen werden.  
He, du, zieh die Beine ein.

(Geht durch das Fenster ab nach oben.)

(Geräusch eines Propellers hinter der Szene. Ein junger Mensch  
läuft herein, singt verängstigt ein bürgerliches Lied):

"Ju ju juk  
ju ju juk  
gr gr gr  
nm  
nm  
dr dr rd rd  
u u u  
k n k n lk m  
ba ba ba ba" .....

Es geht zugrunde die Heimat  
durch Libellen,  
es zeichnet Lilien  
die Lokomotive -

Man hört das Geräusch eines Propellers.)

Ich verfange mich nicht in die Kette,  
in die Schlingen der Schönheit,  
in die blöde Seide,  
die groben Tricks.

Leise schleiche ich  
über den dunklen Weg,  
über den engen Pfad,  
unter dem Arm die Kuh.

Schwarze Kühe,

Zeichen des Geheimnisses;

unter seidnem Sattel  
ist der Schatz versteckt.

Ich, ganz heimlich,  
ergötze mich an ihm,  
die dünne Nadel im Stillen  
versteckt sich in den Hals.

(Die Sportler gehen im Takt nach den Linien der Häuser):

Hierher ... alles läuft ohne Widerstand,  
hierher führen von allen Seiten die Wege,  
dampfend fahren Hunderthüfige,  
überholen, täuschen die Dummen,  
zerdrücken sie einfach,  
Hütet euch vor den Ungeheuern,  
den buntäugigen ...  
Die futuristischen Länder werden sein;  
wen diese Drähte<sup>99</sup> beunruhigen, der soll den Rücken kehren.

(Sie singen): Von der Höhe der Wolkenkratzer,  
wie unaufhaltbar,  
ergießen sich die Equipagen;  
nicht einmal Kartätschen schlagen so ein.  
Von überall her vereisen die Selbstfahrzeuge,  
durch den Tod kommen um Gläser, Plakate.  
Schritte aufgehängt  
an Aushängeschildern.  
Die Leute laufen  
mit den Melonen nach unten.

(Musik - Rattern von Maschinen.)

Und schiefe Vorhänge  
drehen die Fensterscheiben um.

"gr žm  
km  
odgn sirg vrzl  
gl"...

(ungewöhnlicher Lärm - ein Flugzeug fällt - auf der Bühne sieht  
man einen zerbrochenen Flügel.)

-----

99 Im Text: "provolki". 'Drähte' hieße korrekt "provoloki". Möglicherweise steckt in "provolki" auch "volk" (Wolf).

(Schreie): z ... z ..., es klirrt, es klirrt, eine Frau hat es zerdrückt, die Brücke ist umgestürzt.

(Nach dem Absturz rennt ein Teil der Schauenden zum Flugzeug und ein Teil):

Erster: Es scheint - auf dem Sitz - groß  
"zakuverkalaj začasalsja" <sup>100</sup>

Zweiter: "sprenkurezal stor dvan entel ti te"

Dritter: "amda kurlo tu ti uchvatilo usosalo" <sup>101</sup>.

(Der Pilot hinter der Bühne lacht, erscheint und lacht aus vollem Halse):

ha-ha-ha ich bin lebendig

(und alle übrigen lachen)

ich bin lebendig, nur die Flügel sind ein bißchen strapaziert und dieser Stiefel hier!

(Singt ein Kriegslied):

"l l l  
kr kr  
tlp  
tlmt  
kr vd t r  
kr vubr  
du du  
ra l  
k b i  
žr  
vida  
diba". <sup>102</sup>

-----  
100 In der ersten Zeile ein Wortspiel: "s vidu na sidu". In der zweiten Zeile unübersetzbarer "Zaum'". In "zakuverkalaj" steckt: "kuvyrkat'" (Purzelbäume schlagen); "začasat'sja" bedeutet 'sich kratzen'. Es könnte sich hier um die aufgeregte Beschreibung eines unbekanntes Objektes: des Flugzeugs handeln.

101 "uchvatilo" bedeutet: 'es ergriff', "usosalo": 'es saugte aus' oder auch: 'etwas ist in den Sog geraten'.

102 Die Laute bzw. Buchstaben "kr" erinnern an das "Kr" für "Kručenych" auf Malevičs Umschlagskizze.- Die untereinanderstehenden "du", "ra", "k" könnten als "durak" (Dummkopf) gelesen werden.

(Die Kraftmenschen kommen herein):

Anfang gut,

alles gut,

was ohne Ende ist.

Die Welt wird vergehen, doch wir sind ohne  
Ende!

Vorhang.

## III. KOMMENTAR

"Sieg über die Sonne" wurde im Herbst 1913 zweimal im Abstand von zwei Tagen im Petersburger Theater "Luna Park" aufgeführt<sup>103</sup>. Am Abend vorher und am dazwischen liegenden Abend fand die Uraufführung von Majakovskijs "Vladimir Majakovskij" statt. Finanziert wurden die Aufführungen von der Gesellschaft "Sojuz Molodeži". Sie bewiesen, nach Matjušins Worten, wie wenig Publikum und Kritik dieser Zeit von dem 'Neuen' verstanden, das die Futuristen auf Diskussionen, in ihren Ausgaben, in der Musik und der Malerei thematisiert hatten<sup>104</sup>.

Kručenych verfaßte den Text in enger Zusammenarbeit mit Matjušin und Malevič während des Sommers 1913. Er erwähnt, daß er schrieb, "ohne es zu merken", von der höchst ungewöhnlichen Stimme Malevičs und von Matjušins "sanfter singender Geige" stimuliert<sup>105</sup>. Matjušin kommentiert die Zusammenarbeit:

Nikto iz poétov ne poražal menja svoim tvorčestvom tak neposredstvenno, kak Kručenych. Mne i Maleviču byli blizki ego idei, zaprjatannye v slovotvorčeskie formy.<sup>106</sup>

(Kein Dichter hat mich mit seinem Werk so unmittelbar getroffen, wie Kručenych. Mir und Malevič waren seine in wortschöpferische Formen versteckten Ideen nahe.)

Der Arbeit an der Oper vorausgegangen war eine "Theaterkonferenz" in Uusikirkko (Finnland): "vserossijskij svezd bajačej buduščego" (allrussische Konferenz der Sänger der Zukunft), auf der die drei Veranstalter die Gründung eines futuristischen Theaters mit dem Namen "Budetljanin" ankündigten. Die in Petersburger Zeitungen später publizierten Proklamationen scheinen inhaltlich wesentlich den bekannteren früheren Manifesten der russischen Futuristen zu entsprechen<sup>107</sup>.

Die Kostüme der Ausführenden, die den ebenfalls auf geometrischen

103 Einzelheiten zu den Aufführungen in: V. Markov, Russian Futurism, a. a. O., S. 141-147 und in den im folgenden angegebenen Werken.

104 "Russkie kubofuturisty. Vospominanija M. Matjušina, zapisannye N. Chardžievym", in: Rossija. Russia. Studi e Ricerche a cura di Vittorio Strada. 1, 1974. S. 138.

105 Charlotte Douglas, "Birth of a 'Royal Infant': Malevič and 'Victory over the Sun'", in: Art in America, March/April 1974. S. 46.

106 "Russkie kubofuturisty. Vospominanija Matjušina", a. a. O., S. 139.

107 Vergl. die bei Charlotte Douglas, "Birth of a 'Royal Infant'", a. a. O., S. 46/47, zitierten Proklamationen mit den Manifesten des Kubofuturismus in: V. Markov, Manifesty i programmy russkich futuristov, a. a. O., S. 50 ff.

Formen basierenden Entwürfen von Malevič wohl nicht ganz entsprechen, bestanden zum Teil aus großen Pappschildern, die an Vorder- und Rückseite des maskierten Schauspielers befestigt wurden und ihn zwangen, sich nur in geraden Linien vorwärts zu bewegen. Die Kraftmenschen schienen mit Schultern auf der Höhe des Mundes und riesigen Pappköpfen von gigantischer Statur zu sein. Kručenych spricht von einem von Künstler und Regisseur dirigierten Rhythmus, der die Schauspieler in ihren, die menschliche Anatomie transformierenden Kostümen bewegte und leitete.<sup>108</sup>

Ein wichtiges Moment der Inszenierung bestand in dem für diese Zeit noch ungewöhnlichen Einsatz von Scheinwerfern, die ein Objekt nach dem anderen erfaßten und "es mit Leben erfüllten".

Novizna i svoeobrazie priema Maleviča zaključalis' prežde vsego v ispol'zovanii sveta kak načala, tvorjaščego formu, uzakonjajuščego bytie vešči v prostranstve. 109

(Neuheit und Eigenart Malevičs bestanden vor allem in der Nutzung des Lichtes als Prinzip, welches die Form schafft und dem Sein des Dinges im Raum Gesetzmäßigkeit verleiht.)

Die Entwürfe und Ausführungen des Hintergrundes gelten, als Malevičs erste abstrakte Arbeiten, als Anfänge des S u p r e m a - t i s m u s.<sup>110</sup> Sie bestehen aus jeweils einem großen Quadrat in dessen Mitte ein kleineres gezeichnet ist. Die Ecken der Quadrate verbinden diagonale Linien, wodurch sich der Eindruck der Dreidimensionalität ergibt. Auf diesen Quadraten wiederholen sich die freistehenden Objekte aus den jeweiligen Szenen. Die einzige Realität auf der Bühne war, mit Livšic' Worten, die abstrakte Form, "die restlos die ganze luziferische Nichtigkeit der Welt verschlang". Diese Ausstattung, von der er sagt, ihre Wirkung sei so stark gewesen, daß sich vor dem Zuschauer der "schwarze Strudel des Schauspiels" aufgetan habe, bezeichnet Livšic als "zaum" der Malerei.<sup>111</sup>

-----  
108 Charlotte Douglas, "Birth of a 'Royal Infant'" in: Art in America, a.a.O. S. 49.

109 Benedikt Livšic, Polutoraglazjy strelec, a.a.O., S. 188.

110 Zu Malevičs Suprematismus, dem "neuen Realismus" und "der Darstellung einer neuen Welt der Zukunft" siehe den erwähnten Aufsatz von Charlotte Douglas.

111 Freilich beabsichtigt Livšic damit keine Gleichstellung mit Kručenychs "zaum", von dem er sich ausdrücklich distanziert. Trotzdem ließe sich diese Aussage als Ausgangspunkt zu einer Untersuchung nehmen, die die formalen und inhaltlichen Entsprechungen von sprachlichen und visuellen Elementen in "Sieg über die Sonne" zum Gegenstand hätte.

### III. 1. Formale und thematische Gliederung des Textes.

"Sieg über die Sonne" besteht aus einem 1. Akt mit 4 Bildern: Kampf gegen die Sonne und ihre Gefangennahme und einem 2. Akt mit 2 Bildern: Neues Leben im 'Zehnten Land'.

Am umfangreichsten ist das erste Bild des ersten Aktes, in dem sich in verschiedenen Kampfaufrufen und Kämpfen der Krieg gegen die Sonne szenisch realisiert. Im zweiten Bild zeugen primär die vielen Verse von Aufstand und Rebellion. Nur aus Versen besteht das sehr kurze dritte Bild; die Satzketten von Tod und Begräbnis verbreiten Untergangsstimmung. Das vierte Bild verkündet die Gefangennahme der Sonne, die daraus resultierende Freiheit der Menschen und Hoffnung auf die Zukunft. Das fünfte Bild des zweiten Aktes stellt Gegenwart und Vergangenheit einander gegenüber: die bequemeren, langsameren Einwohner des 'Zehnten Landes' haben in der Gegenwart große Schwierigkeiten sich zurechtzufinden. Im sechsten Bild schließlich geht es nur noch um das 'Neue'; die Lage derjenigen, die sich von der Vergangenheit nicht lösen wollen, ist aussichtslos, die Stimmung geprägt vom Geräusch der Maschinen und Propeller.

Die Einteilung der Akte in Bilder verläuft unregelmäßig. Die ereignisreicheren oder längeren scheinen nicht wichtiger als die kürzeren Bilder zu sein.

Auch die Gliederung der gesprochenen Texte in Verse, Lieder und Nicht-Verse folgt keiner Regel. Zwar scheinen zunächst nur Lieder und Verse sich durch dunkle und unklare Bedeutung auszuzeichnen, aber es erweist sich, daß eine ganze Reihe von nichtvershaften Textstellen ebenso fragmentarisch und obskur sind.

Die Anzahl der auftretenden Gestalten ist sehr groß, ihre kurzen Auftritte finden in schneller Abfolge statt. Keine der Gestalten entwickelt sich zu einem Charakter; durchweg sind sie nicht-personenhafte Sprecher: Verkörperungen bestimmter Eigenschaften. Ihre Auftritte folgen nicht der Notwendigkeit eines Handlungsablaufs, sind vielmehr ebenso zufällig wie die Sprecher zum Teil untereinander austauschbar sind.

Die Sprechakte richten sich mehr ans Publikum, als an einen Sprechpartner. Von dialogischer Haltung ist selbst dann kaum etwas zu spüren, wenn nach einem Sprechkontakt ein Ereignis folgt. Im allgemeinen läuft die Rede so ab, daß eine Gestalt Motive oder

Worte einer anderen aufgreift, die Worte sich aber dann zum selbständigen Monolog entwickeln, der zum Ausdruck der Situation der entsprechenden Gestalt, zu Kommentaren zum Kampf gegen die Sonne oder zum 'Zehnten Land' führt oder scheinbar zusammenhanglose Wortspiele enthält.

Die Gestalten sind ihrer Zugehörigkeit nach in drei Gruppen einzuteilen. Der Vergangenheit gehören als wichtigste 'Nero und Caligula in einer Person', 'der Streitsüchtige', 'Irgendeiner mit schlechten Absichten', 'die Leichenbestatter', 'der Fette' an. Mit der Gegenwart als flüchtiger Übergangszeit verbinden sich die 'Feiglinge', vielleicht 'der Vorleser' und 'der Alteingesessene'. Menschen der Zukunft sind die zwei 'futuristischen Kraftmenschen', 'die Sportler', 'der aufmerksamere Arbeiter', 'der Pilot' und 'der Reisende durch alle Zeiten'.

Die Bilderfolge verbindet kein roter Faden einer äußeren Handlung, und die Auftritte sind nicht durch Ereignisse motiviert. Unter anderem auch daraus erfolgte bei der ersten Aufführung des Stücks die sicher nicht ganz unbeabsichtigte völlige Verwirrung der Zuschauer. Der Schauspieler A. A. Mgebrov erinnert sich:

Tut že okončatel'no nikto ne ponjal; no nedoumenija bylo mnogo. Byli spory, kriki, vozbuždenie. Vyzov byl brošen, bor'ba načinalas'. Kogo s kem? - Nevedomo. Gde i začem? -<sup>112</sup>  
(Hier verstand endgültig niemand mehr; aber Zweifel gab es viele. Da waren Streitereien, Schreie, Erregung. Eine Herausforderung wurde ausgerufen, der Kampf begann. Wer mit wem? - Unbekannt. Wo und warum? - )

Die Szenenanmerkungen und die Kenntnis der Sprechernamen können dem Leser des Textes wenigstens teilweise aus der Verwirrung heraushelfen; dem Zuschauenden werden sie kaum dienen, da sie nur schwer durch das Spiel zu vermitteln sind<sup>113</sup>. Eine Möglichkeit ihrer Realisierung wäre lautes Vorlesen, was auch dem überwiegend sprachlichen Charakter des Spiels nicht widersprechen würde.

Von 'Sieg über die Sonne' sprach man als "opera" (Oper) oder, im Zusammenhang mit der Gründung des futuristischen Theaters, als "spektakl'" (Schauspiel, Vorstellung). Es bleibt die Frage, wie sich das Werk zu den traditionellen Theatergattungen verhält, vor deren Hintergrund es durch diese Bezeichnungen gestellt ist.

-----

112 A.A.Mgebrov, Žizn' v teatre, T. II, Moskva, Leningrad 1933. S.283.

113 Vergl.: die Szenenanmerkungen im 2. Akt, Bild 5 und 6.

### III. 2. Der Text als Opernlibretto

Die von Komponist und Textautor vorgenommene Titulierung des Werkes als "Oper" kann nur als ironische Absetzung von dieser, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Gesamtkunstwerk ihren Höhepunkt erlebenden Theatergattung verstanden werden. Mehr noch als andere Kunstformen war die Opernvorstellung, schon aufgrund des Aufwands, den ihre Durchführung verlangt, zum Privileg, zur Abendunterhaltung für eine ausgezeichnete Gruppe der Gesellschaft geworden. Keine Kunstart scheint in ihrer Ausführung, schon rein äußerlich, der Konzeption des Futurismus, die auf dem Einholen, sogar Überholen des "modernen, rasenden Lebens" basierte, ferner zu stehen. So zeigt sich, unüberhörbar, die Ironisierung zunächst im absichtlichen Falsch-Singen der Sänger und in der Musik, die, wie Markov berichtet, sich angehört habe, wie "verzerrter Verdi"<sup>114</sup>.

In der traditionellen Oper waren Wort und bildende Kunst, mehr noch als in den Aufführungen des sprachgebundenen Theaters, zur Dekoration degradiert worden. Daß eine Oper Malevičs, Matjušins und Kručenyčs nicht eine bloße Reform dieses Genres sein sollte, ist unbestreitbar: entsprechend der futuristischen Theorie von der immanenten Gesetzlichkeit eines jeden künstlerischen Materials besinnt sich jede der drei Kunstformen Musik, Malerei und Wortkunst auf ihr Material in seiner Besonderheit und stellt für sich einen Protest gegen deren Unterdrückung im konventionellen Musiktheater dar. Majakovskij stellte 1913 fest, die Ausstattung des zeitgenössischen Theaters sei das Produkt der dekorativen Arbeit eines bildenden Künstlers, der seine Freiheit vergessen und sich zu einer utilitaristischen Einstellung der Kunst gegenüber erniedrigt habe. Auch das dramatische Wort sei nicht auf die innere Entwicklung des Wortes selbst gegründet, sondern Mittel zum Ausdruck von im Hinblick auf die Kunst "zufällig moralischen und politischen Ideen" geworden. Als Gegenstück nennt er das auf die besondere Kunst des Schauspielers gegründete Shakespeare-Theater, in dem "... die Intonation, sogar ohne bestimmte Wortbedeutung und die ausgedachten, aber im Rhythmus freien Bewegungen des menschlichen Körpers die größten inneren Erlebnisse ausdrücken"<sup>115</sup>.

-----  
114 V. Markov, Russian Futurism, a.a.O., S. 146.

115 V. Majakovskij, "Teatr, kinematograf, futurizm", in: V. Majakovskij: Polnoe sobranie sočinenij, T. I. Moskva 1955. S. 275-277.

Musik, Kulissen und Ausstattung und Text sind in "Sieg über die Sonne" gleichwertige Elemente des Theaters, die auf jeweils besondere Weise ihr Material formen und damit ihren eigenen Zugang zu den thematisierten Ideen geben.<sup>116</sup> Das Zusammenbringen der verschiedenen Kunstarten in einem Werk korreliert nicht mit einer Vorstellung vom integralen Gesamtkunstwerk; es basiert weder auf dem Prinzip einer harmonischen Übereinstimmung der künstlerischen Elemente, noch läßt es die Unterordnung einiger Elemente und die Dominanz eines anderen zu. Vielmehr besteht es in einer Entsprechung der strukturellen Organisation der Elemente verschiedener Kunstformen.<sup>117</sup>

Kručenychs Text ist also keinesfalls nur "Musiktext" im Sinne einer thematischen Vorgabe mit Handlungsorientierung wie das traditionelle Libretto. Im Gegenteil: wie sich zeigen wird, entwickelt sich Handlung innerhalb der Sprache. Es wird auch nicht der gesamte Text gesungen, sondern zum größten Teil gesprochen. Um so mehr entsteht der Eindruck der Parodierung der *N u m m e r n o p e r*, deren Höhepunkt die hervorgehobenen Arien bilden. Gerade das Lied des in der Vergangenheit verhafteten 'jungen Menschen' in "Sieg über die Sonne" erinnert mit seiner für den Text ungewöhnlichen Länge und seinen geordneten Versen an die Form der Arie, die als 'bürgerliches, ängstliches Lied' im Spiel überwunden wird.

- 
- 116 Zum Verhältnis von Malerei und Wortkunst in der russischen Avantgarde siehe: N. Chardžiev, "Majakovskij i živopis'", in: N. Chardžiev, V. Trenin izd., Poëtičeskaja kul'tura Majakovskogo, Moskva 1970. - Zur Malerei im Besonderen: Kazimir Malevič, Ot kubizma k suprematizmu v iskusstve, k novomu realizmu živopisi, kak k absoljutnomu tvorčestvu, Petrograd 1916.
- 117 B. Livšic spricht von der Möglichkeit identische Elemente verschiedener Kunstformen zu untersuchen: B. Livšic, Polutora-glazyj strelec, a.a.O., S. 48.

### III. 3. Der Text als Drama

Aus der Beschreibung der formalen Gliederung des Textes geht hervor, daß "Sieg über die Sonne" wenig mit der Form des klassischen Dramas oder der Dramenform des ausgehenden 19. Jahrhunderts gemein hat.<sup>118</sup>

In ihrer Untersuchung der literarischen Grundgattungen Epik, Lyrik und Drama stellt Herta Schmid<sup>119</sup> fest, daß die Grundgattung Drama dialektisch in der impressiven, am Sprechpartner orientierten Sprechhaltung verankert ist. In der impressiven oder dialogischen Haltung werden die Benennungen dem erwünschten Eindruck entsprechend gewählt. Das einzelne Wort erhält hier eine dem lyrischen Wort vergleichbare evokatorische Kraft, deren Ursache aber primär bedeutungshafter Natur ist, nicht wie in der Lyrik sekundärer, durch die Lautqualität bewirkter Natur. Jede dialogische Benennung, die wertend einen Sachverhalt erfaßt, kämpft gegen eine andere an. Im Drama, als künstlerischer Organisation der Sprache, besteht im Gegensatz zum alltäglichen Kommunikationsprozeß eine Spannung zwischen der impressiven Sprechhaltung und dem im Vordergrund stehenden künstlerischen sprachlichen Aufbau.

Zwischen den Grundgattungen und der Gattung des Einzelwerks stehen nach Herta Schmid's Ausführungen unbedingt die Gattungstypen. Die Gattungstypen lassen sich im Drama nach den Faktoren bestimmen, die bei der Entwicklung der Rede die dominierenden sind: die innere Situation der Sprechenden Personen, die äußere Situation des Sprechers oder die innere, das heißt logische Konsequenz des Gesprächs. "Sieg über die Sonne" läßt sich auf keinen Gattungstypus festlegen, da es sich bei den Sprechern weder um Personen handelt, die aus ihrem inneren Zustand heraus ein Gespräch entwickeln, noch um Gestalten, deren Rede von der konkreten äußeren Situation bestimmt wäre; noch besteht zwischen den Sprechakten ein logischer innerer Zusammenhang, so daß man sie als "Gespräch" bezeichnen könnte.

-----  
 118 Die Wandlung der in der Klassik noch "absoluten" Form des Dramas, deren Regeln von der Einheit des Ortes, der Zeit und Handlung der Präsentation "gegenwärtigen, zwischenmenschlichen" Geschehens entsprechen sollte, wird behandelt in: P. Szondi, Theorie des modernen Dramas (1880-1950), Frankfurt am Main 1950.

119 H. Schmid, Strukturalistische Dramentheorie. Semantische Analyse von Čechovs "Ivanov" und "Kirschgarten", Kronberg/Taunus 1973. Siehe besonders: Kap. II-VI.

Im Sinn der Theorie von Herta Schmid läßt sich das Werk also lediglich in Bezug auf eine Grundgattung Drama sehen, die im Rezipienten nur sehr vage Vorstellungen von der im Werk zu erwartenden sprachlichen Organisationsweise erweckt. Aus diesem seltenen Umstand ergibt sich zum Teil die verwirrende und schockierende Wirkung auf das Publikum. Hinzu kommt, daß die Beziehung zur Grundgattung stark deformiert ist, weil seine Rede in hohem Maße Merkmale der lyrischen Grundgattung aufweist, wie sich im Kapitel "Sprachstruktur" zeigen wird. Die lyrischen Merkmale äußern sich im Text in der Störung der logischen und sachlichen Zusammenhänge der Rede, in der Dominanz der lautlichen Ebene, der herausgehobenen Stellung einzelner Wörter und in den unvollständigen Sätzen.

Die Dialoge, deren äußere Bedingungen - das Vorhandensein von zwei Sprechinstanzen - gegeben ist, (dies gilt auch beim Monolog, wenn ein Sprecher seine Rede an sich selbst richtet), werden immer wieder aufgebrochen - etwa indem sich der Sprecher der Reaktion des Partners entzieht. Die Dialoge tendieren zum lyrischen Monolog, das heißt, statt der Grundspannung zwischen dem sprachlichen System und dem System der Bedeutung der Gegenstände wie sie das Drama charakterisiert, dominiert die für die Lyrik typische Spannung zwischen der lautlichen Ebene des Wortes und seiner Bedeutung.

Der "Operntext" "Sieg über die Sonne" läßt sich also eher mit poetischen Konstruktionsprinzipien und Merkmalen erfassen, die für die Gattung der Lyrik charakteristisch sind. - Die Zerstörung der Grenzen zwischen den konventionellen Gattungen praktizierten die russischen Futuristen als eine ihrer Methoden, die zur Erneuerung des künstlerischen Materials und zur Erweiterung des Vorrats künstlerischer Verfahren beitragen sollten.<sup>120</sup>

Auffallend in "Sieg über die Sonne" ist auch die besondere Ausprägung des theatralischen Merkmals des "Konflikts". Die Konflikte-Interaktionen zwischen mindestens zwei Instanzen - bestehen lediglich in rein sprachlichen Ereignissen, d. h. im "Kampf" der Worte oder Wortreihen gegeneinander. Daher sind Bühnenauftritte oder -ereignisse nicht, wie im konventionellen Drama, motiviert durch

-----  
 120 Hierzu siehe das Manifest "Osvoboždenie slova" (Befreiung des Wortes) von B. Livšic in: V. Markov, Russian Futurism, a.a.O., S. 120.

Konflikte handelnder Personen, sondern durch "Sprachkonflikte". Darüberhinaus gibt es, auf ungewöhnliche Weise, einen Konflikt zwischen Spielenden und Publikum. Er findet in der Konfrontation des Zuschauers mit ungewöhnlichen, schockierenden, sogar als skandalös empfundenen Auftritten und Vorstellungen statt.<sup>121</sup> Den Futuristen wurde oft vorgeworfen, schockierende Elemente lediglich um des Effektes willen in Ihre Werke eingebracht zu haben. Diesen Vorwurf zerstört die Funktionalität des inszenierten Konfliktes, der die Konfrontation als möglichen Anfang eines Bewußtwerdungsprozesses zum Ziel hatte.<sup>122</sup>

-----

- 121 Zur Emanzipation der Bühne bei Majakovskij vom Theater als "Imitation des Lebens" und zur Theatralisierung futuristischer Polemik siehe: L. L. Stahlberger, *The Symbolic System of Majakovskij*, The Hague 1964. S. 21-33.
- 122 Beschreibungen der öffentlichen Auftritte der Futuristen, mit denen sie durch ständige Bereitschaft zur Kontroverse ihre theatralische Neigung bewiesen - Spaziergänge über die großen Boulevards mit bemalten Gesichtern und Kochlöffeln im Knopfloch, das Spiel mit dem Publikum auf Vortragsabenden, wo Kručenyč einmal die Zuschauer mit Tee bespritzte, die öffentlichen und geplanten Konfrontationen mit Persönlichkeiten des Kunstlebens wie Bal'mont und Marinetti - ,finden sich bei: A. M. Rippellino, *Majakovskij und das russische Theater der Avantgarde*, Köln 1964. Kap. 1. - V. Markov, *Russian Futurism*, a. a. O., Kap. 4.- Vasilij Kamenskij, *Put' ěntuziasta*, Moskva 1931.S. 169/70.

### III. 4. Thematische Entwicklung und deren programmatischer Hintergrund

Eine dramatische Entwicklung spielt sich in "Sieg über die Sonne" in der Hauptsache als Entwicklung der "selbsthaften"<sup>123</sup>, das heißt autonomen, auf sich selbst verweisenden Sprache ab. Auf sprachlicher Ebene finden Ereignisse statt, deren Verknüpfung eine allerdings immer wieder abreiende, diskontinuierliche Handlung ergibt.

Zwei Kraftmenschen verkünden den Kampf gegen die Sonne, die Welt und das Universum. Die Sonne wird angeklagt: "Sonne, du hast Leidenschaften geboren/ und hast mit entzündetem Strahl gebrannt." (S.41) Daraufhin treten Gestalten als Repräsentanten verschiedener Haltungen auf, um gegeneinander und gegen sich selbst zu kämpfen. 'Nero und Caligula in einer Person' betrauert die Vergangenheit und empört sich gegen den 'Reisenden durch alle Zeiten', der ganz auf die Zukunft ausgerichtet ist und von seinen Erlebnissen zukünftigen Seins berichtet. 'Irgendeiner mit schlechten Absichten' verjagt den 'Reisenden', um in den Kampf gegen den 'Streitsüchtigen', gegen andere und gegen sich selbst zu treten. V. Markov vermutet in der Gestalt des 'Irgendeinen' eine satirische Anspielung auf die zeitgenössischen Kritiker<sup>124</sup>; unter Berücksichtigung der im folgenden auszuführenden Deutung des Kampfes gegen die Sonne und das Vergangene als Kampf der Futuristen gegen symbolistische und sthetizistische Dichtung eine sehr wahrscheinliche Annahme<sup>125</sup>. Die zwei Kraftmenschen singen vom nahenden Untergang der Sonne, ihre 'Totengräber' treten auf und schließlich wird durch das Telephon bekannt gegeben: "Die Sonne ist gefangen!" (S.50). Mit dem Tod der Sonne ist man befreit von der Vergangenheit, ihren Fehlern und Falschheiten; das erleichtert, aber an diese Leichtigkeit sich zu gewöhnen, gelingt nicht allen: um mit der Zukunft leben zu können, muß man stark sein.

Im zweiten Akt kommen die Schwierigkeiten verschiedener Gestalten, vor allem des 'Fetten', mit dem 'Neuen' zurechtzukommen, zur Sprache. Man lebt in Häusern unter der Erde, ist eingezäunt, läuft glatzkpfig herum; es ist dunkel, aber die Menschen tragen,

-----

123 Bei Chlebnikov: "samovitoe slovo". Die Übersetzung 'selbsthaft' ist dem Buch entnommen: Velimir Chlebnikov, Werke. Prosa, Schriften, Briefe. B. 2. Hrsg. v. P. Urban, Reinbek bei Hamburg. 1972. S. 10.

124 V. Markov, Russian Futurism, a. a. O. S. 145.  
Gisela E. Osh and Aleksandra E. Krueynich - 9783954793112  
 Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:55:18AM  
 via free access

von der Sonne unabhängig geworden, ihr Licht im Innern. Die Dinge scheinen ständig ihren Standort zu wechseln, Raum und Zeit haben sich verändert. Dem Klagen des 'Fetten' und dem Jammern des 'jungen Menschen' machen die Sportler ein jähes Ende: sie bereiten die Zukunft vor, die mit dem Auftritt des Piloten und dem auf die Bühne gefallenen Flugzeug eingeholt wird.

Bis auf einige Gesten und physische Darstellungen - gleichsam Visualisierungen von Worten - entsteht das Spiel durch Sprachkonflikte, indem die Ereignisse vorwiegend auf die Sprachebene begrenzt sind. Das theatralisch markanteste Ereignis auf außersprachlicher Ebene ist der Flugzeugabsturz. Von der Gefangennahme der Sonne als dem zentralen innersprachlich realisierten Ereignis bewegt sich das sprachliche Geschehen auf seine Konkretisierung im Erscheinen des Flugzeugs und des Piloten zu. Mit dem Fortschreiten der sprachlichen Ereignisse im Laufe des Dramas treten zwei sich vielfach überschneidende semantische Ebenen hervor, deren eine - die deutlichere und intentional wohl primäre - die sprachliche und künstlerische Problematik des frühen Futurismus enthält, die angriffslustige, auf Durchsetzung und Revolutionierung bedachte Haltung der Kubofuturisten widerspiegelt, während die andere, aus der ersten hervorgehend, Bruchstücke eines futuristischen Weltmodells bezeichnet. Verwiesen sei auf die Explikation dieser thematischen Ebenen im Kapitel "Programmatische Konzeption im Text".

Es muß betont werden, daß die Präsentation des Textes oder der ganzen Oper im Sinne der Futuristen nicht zum Ziel haben konnte, den Aussagegegenstand der beiden erwähnten Ebenen als solchen bewußt zu machen. Die Deutungsmöglichkeiten des bewußt auf Polysemie angelegten Textes sind mit der Explikation dieser beiden thematischen Ebenen längst nicht erschöpft. Seine Einschränkung auf eine Selbstdarstellung futuristischer Polemik hätte die starke historische Beschränkung seiner Verstehbarkeit, zumal seines Interesses für den späteren Rezipienten zur Folge gehabt. Es ging dem Futuristen darum, ein sprachliches Kunstwerk zu schaffen, dessen Struktur sich so sehr von den Regeln nicht nur der Alltagssprache, sondern auch der üblichen poetischen Konvention unter-

-----

125 Zu Auseinandersetzungen zwischen Futuristen und Kritik vergl. durchgehende Hinweise bei: B. Livšić, Polutoraglazjy strelec, a. a. O. und V. Kamenskij, Put' ěntuziasta, a. a. O.

schied, daß der Rezipient zunächst keine andere Möglichkeit hatte, als die F o r m des Werkes und sein "s e l b s t h a f t e s M a - t e r i a l" wahrzunehmen:

... my vybiraem k o v a r n y e puti sbivajuščie s tolku svoej neožidannost'ju podtemov i spuskov novičkov. 126  
(Wir wählen hinterlistige Wege, die mit ihrer Plötzlichkeit der Auf- und Abstiege die Neulinge verwirren.)

Čtob pisalos' i smotrelas' vo mgnovenie oka! ... Čtob pisa- los' tugo i čitalos' neudobnee smaznych sapog ili gruzovika v gostinnoj. (Auf daß geschrieben und gesehen werde im Augenblick! ... Auf daß sperrig geschrieben und sperrig gelesen werde, unangenehmer als geschmierte Stiefel oder ein Lastwagen im Salon.) 127

Die als schwierig und fremd empfundene Form - die der Besonderheit des künstlerischen Materials gemäße Konstruktion - ermöglicht dem Leser oder Hörer durch neuartige Wortkombinationen, Wortneuschöpfungen und Spiel mit Bedeutungen eine Vielzahl an Assoziationen und Konnotationen: "Das Wort ist weiter als sein Sinn.", schreibt Kručenyč<sup>128</sup>. Die Konfrontation mit dem "selbsthaften Kunstwerk" löst eine große Anzahl von Erfahrungen mit dem lebendigen sprachlichen Material aus - und dadurch, mittelbar, mit dem menschlichen Leben. Der Autor sieht sich dabei in der Rolle des Vermittlers von Vorhandenem: nicht er schafft Sinn oder Bedeutung, Sinn vielmehr liegt an der Wurzel des Wortmaterials verborgen und wird durch dessen besondere Organisation zugänglich gemacht. Der Rezipient geht dem Herstellungsprozeß des Werkes nach und vollendet ihn. Interpretation oder Deutung im Sinne: "was meint der Autor?", stellt also kein adäquates Verhältnis zum avantgardistischen Kunstwerk mehr dar. Da sein Ziel das "selbsthafte Wort" ist - bzw. das "selbsthafte Material" - nicht die Nachricht mit Hilfe bestimmter Worte, ist jedes Wort des Textes erst erfaßt zusammen mit seinen zahlreichen möglichen Relationen. Es spielt also auch die subjektive Erfahrung des jeweiligen Lesers mit, denn sie bestimmt zum großen Teil die Möglichkeiten, über die er zur kreativen Reali-

126 A. Kručenyč, "Novye puti slova", in: V. Markov, Manifesty i programmy russkich futuristov, a. a. O. S. 71.

127 A. Kručenyč, V. Chlebnikov, "Slovo kak takovoe" in V. Markov, Manifesty ..., a. a. O. S. 53. Deutsch in: V. Chlebnikov, Werke 2, a. a. O. S. 109.

128 A. Kručenyč, "Novye puti slova", in V. Markov, Manifesty..., a. a. O. S. 66. Vergl. auch: "Živopiscy budetljane ljubjat pol'zovat'sja častjami tel, razrezami - a budetljane rečetvorcy razrublennymi slovami, poluslovami i ich pričudlivymi chitrymi sočetanijami (zaumnyj jazyk), etim dostigaetsja naibol'shaja vyrazitel'nost'...". In "Slovo kak takovoe", a. a. O. S. 57.

sierung des Werkes verfügt<sup>129</sup>.

Die Ebene der innerliterarischen Polemik in "Sieg über die Sonne" bezieht sich auf die Auseinandersetzung der russischen Kubofuturisten mit ihren literarischen Vorgängern, den Dichtern des Ästhetizismus, der Dekadenz, des Symbolismus. Matjušin spricht in seinen Erinnerungen von dem Werk lediglich als Absage an den Ästhetizismus:

... opera imeet glubokoe vnutrennee značenie, izdevajas' nad starym romantizmom ...vsja pobeda nad solncem est' pobeda nad privyčnym ponjatiem o solnce kak 'krasote'.

V "Pobede nad solncem" my ukazyvaem na vychodjaščijsja estetizizm iskusstva i žizni. 130

(... die Oper hat einen tiefen inneren Sinn, indem sie sich über die alte Romantik lustig macht ... der ganze Sieg über die Sonne ist der Sieg über die übliche Auffassung der Sonne als 'Schönheit'./In "Sieg über die Sonne" verweisen wir auf den sich zurückziehenden Ästhetizismus der Kunst und des Lebens.)

Es sind aber auch unmißverständliche parodierende Hinweise auf die Symbolisten im Text enthalten. Die kosmologische Metaphorik gehört zum zentralen Bestand der symbolistischen Philosophie und Ästhetik, insbesondere bei Vjačeslav Ivanov<sup>131</sup>, der als einen grundlegenden Punkt an die Basis seiner Ästhetik die Erkenntnis setzt, "daß die Welt 'unbegrenzt' ist, daß aus dem Labyrinth der menschlichen Seele Wege hinausführen, die direkt in das 'Geheimnis' der Welt einmünden, daß der Mensch lernen kann, 'wie die Sonne' zu sein."<sup>132</sup> Kaum zufällig enthält der dem Titel von Bal'monts Gedichtband "Budem kak solnce" (Laßt uns wie die Sonne sein, 1902), lautlich ähnliche Operntitel "Pobeda nad solncem", dessen

-----  
129 Je mehr Erfahrung der Leser mit dieser "neuen" Art von Texten hat, desto ergiebiger werden sie für ihn sein. Der Mangel an Erfahrung in der Lektüre dieser Texte, nicht nur bei den Zeitgenossen der Futuristen, bedingt vielfach die Ablehnung ihrer Produkte und die Behauptung, sie seien "sinnlos". Daß die hier angesprochene Rezeptions- und Konzeptionsproblematik avantgardistischer Texte in Korrelation zu der Methodendiskussion neuerer literaturwissenschaftlicher Hermeneutik steht, kann nicht im Kommentar ausgeführt werden. Zur Hermeneutikdiskussion siehe u. a.: Wolfgang Iser, Die Apellstruktur der Texte, Konstanz 1971.

130 "Russkie kubofuturisty. Vospominanija Matjušina." In: Rossija, a. a. O. S. 139 und 141.

131 Vergl. u. a. die Gedichte: "Chvala Solncu", "Solnce", "Zavet Solnca", "Solnce Dvojniki". In: Vjač. Ivanov, Sobranie sočinenij, Brüssel 1971. S. 230-237.

132 Entnommen aus: Johannes Holthusen, Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen 1957. S. 36/37.

gedankliche Umkehrung<sup>133</sup>. Wie sehr die gesamte Struktur von "Sieg über die Sonne" von der Auseinandersetzung mit den Symbolisten durchdrungen ist, wird sich durch die Analyse seiner Sprache herausstellen.

Jene Ebene, die sich auf ein futuristisches Weltmodell bezieht, deutet ebenfalls den Wunsch nach Aufhebung der alten Grenzen an, aber eben nicht, indem der Mensch "wie die Sonne" wird, sondern indem er sich Raum und Zeit, das ganze Universum unterwirft, indem er sich dem "neuen, eisernen, maschinellen Leben" zuwendet, dem "Brüllen der Automobile, dem Glanz der Scheinwerfer, dem Brummen der Propeller", das die "im Keller unzähliger Fehler schnarchende Seele" aufgeweckt hat<sup>134</sup>. Die Futuristen verstehen sich als "organisierte Neuerer, im Kampf um eine neue Kunst und gegen die bürgerlich-spießigen Grundsätze."

Dostatočno vspomnit' predšestvovavšee "carstvo simvolistov" - êtu mistiko-idealističeskiju školu, kotoruju my smenili - čtoby sudit' o raznice mež "nebom simvolistov" i "zemlej futuristov". 135 (Es reicht, sich des vorangegangenen "Reiches der Symbolisten" - dieser mystisch-idealistischen Schule, die wir abgelöst haben - zu erinnern, um über den Unterschied zwischen dem "Himmel der Symbolisten" und der "Erde der Futuristen" zu urteilen.)

Auf der "Erde der Futuristen" existiert vor allem die Stadt, als Quelle neuer Rhythmen, neuen Materials, neuer Perspektiven, die eine eigene Sehweise und eigene Raumerfahrung implizieren. Das Leben in der Stadt mit ihrer Technik und Elektrizität ist unabhängig vom natürlichen Ablauf der Tages- und Jahreszeiten; aus ihm erwächst dem Menschen der Gegenwart das Vermögen, sich gegen Raum und Zeit aufzulehnen, den Ablauf der Zeit zu beschleunigen, um die ersehnte Zukunft noch "vor ihrer Zeit" zu verwirklichen.

-----

133 In "Poščečina obščestvennomu vkusu" ("Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack") in: V. Markov, Manifesty..., a. a. O. S. 50, konstatieren die Futuristen ihre Einstellung zu Bal'mont: "Kto že, doverčivyj, obratit poslednjuju Ljubov' k parfjumernomu bludu Bal'monta? V nej li otraženie mužestvennoj duši segodnjašnego dnja?" (Wer wird denn leichtgläubig seine letzte Liebe der parfümierten Unzucht eines Bal'mont zuwenden? Sind etwa in ihr die Widerspiegelungen der mannhaften Seele des heutigen Tages?" Deutsch in: V. Chlebnikov, Werke 2, a. a. O. S. 107).

134 Kazimir Malevič, "Ot kubizma k suprematizmu v iskusstve ..." a. a. O. S. 5.

135 Vasilij Kamenskij, Put' êntuziasta, a. a. O. S. 196.

Ein weiterer Schritt, um den irdischen Grenzen endgültig zu entgehen, führt in das raumlose All, dessen künstlerischer Ausdruck die Abstraktion ist. Dieser Schritt ist bei den futuristischen Dichtern nur erst angedeutet, findet aber in Malevičs Skizzen zur Ausstattung der Oper erste Ansätze seiner Realisierung.

Den festen Glauben an die Möglichkeit und den baldigen Eintritt der Zukunft als "eine neue, wundervolle Welt, in der sogar die Gegenstände auferstanden sein werden", manifestiert Matjušin kurz vor der Aufführung von "Sieg über die Sonne".

The days are not far, when the conquered phantoms of three-dimensional space, the illusory, drop shaped time, and of cowardly causality ... will reveal before everybody what they really have been all the time - the annoying bars of the cage in which the human spirit will be resurrected. 136

-----  
136 Entnommen: V. Markov, Russian Futurism, a. a. O. S. 125.

## III. 5. Sprachstruktur

## III. 5. a. Chlebnikovs Prolog

Der Prolog steht weniger in direktem thematischen Zusammenhang mit Kručenyčs Text, als daß er das Publikum in das futuristische Theater einführt, in dessen Welt sich das folgende Spiel entfalten soll. Ebensogut kann man den Prolog als Einführung in die futuristische Welt bezeichnen, denn die ganze Welt ist das Theater, das die Futuristen für ihre Auftritte beanspruchen.

Chlebnikov zerlegt das Theater in seine Bestandteile und indem er, gemäß den proklamierten "Rechten der Dichter"<sup>137</sup>, für diese neue Worte bildet, entstehen neue und erweiterte Bedeutungen. Fast ausschließlich besteht der Prolog aus Neologismen, die aus russischen Wortwurzeln und Suffixen zusammengesetzt sind, die das gewohnte und in der Bedeutung verblichene Theatervokabular durch ihre Bedeutungsvielfalt und -intensität zu neuem Leben erwecken und auf lautlicher Ebene wichtige Funktionen ausüben. So entsteht ein neues und gleichzeitig uralte anmutendes, weil auf die Ursprünge des Spiels veweisendes Bild von der Welt des Theaters und der theatralischen Welt.

Schon der Titel des Prologs "Černotvorskija vestučki" (Schwarzscaffende Neuigkeiten) enthält mit der Notwendigkeit, den Schöpfungsprozeß seiner Worte zu wiederholen, um durch die ursprüngliche Bedeutung seiner Elemente den neuen Gedanken erfassen zu können, ein wichtiges Charakteristikum sehr vieler Werke der russischen Avantgarde: der Dinghaftigkeit des Zeichens und seiner verweisenden Kraft, wobei die erste zu ungunsten der zweiten hervorgehoben wird.

Die Verselbständigung des Zeichens betrifft wie das einzelne Wort auch den Prolog insgesamt als Zeichen, dessen primäre Funktion im Spiel von Bedeutungen zu suchen ist - die Worte

-----

137 Vergl.: "Poščečina obščestvennomu vkusu" (siehe Anm. 133): "... prava počtov: 1) na uveličenie slovarja v ego obľeme proizvol'nymi i proizvodnymi slovami (Slovo-novšestvo), 2) Na nepreodolimuju nenavist'k suščestvovavšemu do nich jazyku" (... Rechte der Dichter...: 1) Auf die Vergrößerung des Wortschatzes in seinem Volumen durch willkürliche und abgeleitete Wörter (Wort-Neuerung). 2) Auf den unüberwindlichen Haß gegen die Sprache, die bis zu ihnen existiert hat. "Deutsch in: V. Chlebnikov, Werke 2 a. a. O. S. 107.)

scheinen untereinander Theater zu spielen. Dies steht in Korrelation zu dem Motiv der Verwandlung, einem in Chlebnikovs Vorstellung vom Theaterspielen ganz entscheidenden Motiv, das nicht nur die sprachliche Struktur des vorliegenden Textes bestimmt, sondern Chlebnikovs gesamtem Werk zugrunde liegt.

Najti, ne razryvaja kruga kornej, volšebnyj kamen' prevraščen'a vsech slavjanskich slov, odno v drugoe - svobodno plavit' slavjanskije slova, vot moe pervoe otnošenije k slovu. Èto samovitoe slovo vne byta i žiznennyh pol'z. 138

(Den Zaubenstein der Metamorphose aller slavischen Worte ineinander zu finden, ohne den Kreis ihrer Wurzeln aufzureißen, - die slavischen Wörter frei miteinander zu verschmelzen: das ist meine erste Beziehung zum Wort. Das ist das selbsthafte Wort, unabhängig von seiner Umgebung und vom Nutzen fürs Leben.)

Erst an zweiter Stelle steht die Absicht, über das künstlerische Werk, den Prolog, hinaus auf die Wirklichkeit zu verweisen, Sein und Spiel des wirklichen Theaters darzustellen. Die erste außerhalb seiner selbst liegende Realitätsebene, auf die sich der Prolog bezieht, ist die des folgenden Schauspiels.

Kennzeichnend für Chlebnikovs Neologismen ist die große Zahl von Bedeutungsassoziationen, wie sie sich auch mit dem Wort "vestučki" verbinden. "Vestočka" ist der gewöhnliche Diminutiv zu "vest'" (Neuigkeit, Nachricht), der Wandel von o zu u gilt als Erscheinung der russischen Umgangssprache. Möglich ist auch die Ableitung von "štučki", Diminutiv zu "štuka" (Stück) oder "letučki" (Ausdruck für kurzes Agitationsstück, besonders in der nachrevolutionären Zeit gebräuchlich). Schließlich ließe sich zu "vestučki" auch "tuči" (Wolken) assoziieren: schwarze - von "černo-tvorskija" - Wolken als Folge auf die Vernichtung der Sonne.

Keineswegs kann die Zerlegung der Wortschöpfung eine eindeutige Interpretation der Neologismen darstellen. Diese ist nicht beabsichtigt und wäre auch nicht möglich. Eine Besonderheit der futuristischen Sprachschöpfung besteht gerade in der Herstellung unbestimmter, variabler und unbegrenzter Bedeutungserweiterungen. Der Dichter erweitert seinen Wortschatz durch "willkürliche" und "abgeleitete" Worte.

Eine der wichtigsten und am häufigsten variierten Wortwurzeln in diesem Text leitet sich von dem Wort "sozercat'" (anschauen, betrachten) ab. Auch wenn die Ableitungen mit Adjektivendungen ge-

-----

138 V. Chlebnikov, "Svojasi" in: V. V. Chlebnikov, Sobranie sočinenij, T. I, München 1968. S. 9. - Deutsch in: V. Chlebnikov. Werke 2, a. a. O. S. 10.

bildet sind, werden sie durchweg substantivisch verwendet. Aus der Liste der Neologismen (Siehe: Anm.9 ) sind jene Worte ersichtlich, zu deren Ersatz sie dienen; ihre Bedeutung jedoch läßt sich auch aus dem Kontext nicht oder nicht genau bestimmen. Die Wahl des Stammes von "sozercat'" für die Neubildung von Worten im semantischen Zusammenhang mit "schauspielen" ist insofern interessant, als das reguläre Substantiv "sozercanie" auch die Bedeutung 'philosophische Anschauung' miteinschließt. Dadurch wird das Schauspielen und Schauspiele-Ansehen in Relation zu einem Schauen gesetzt, das ein hohes Maß an Konzentration und Vorstellung und das Ziel der Erkenntnis impliziert.

Solches Schauen setzt eine aktive Haltung des Zuschauers voraus, die es von passivem Sehen unterscheidet: im Zu-Schauer muß eine Veränderung stattfinden. Durch das Bühnengeschehen soll sie ausgelöst werden: "Erste Vorstellung - dann ist das Schaushaus Verwandler." (S.39) Eine Verwandlung vollzieht sich in den Schau-Spielenden wie in den Schauenden: sie versetzt in andere Zeiten und Welten, konfrontiert mit neuen Möglichkeiten und neuen Realitäten.

Nach Chlebnikov liegt im Märchen, das als Wurzel der lebendigen Wirklichkeit deren Möglichkeiten in sich trägt, der Verwandlung ein Zauber zugrunde<sup>139</sup>. Im Märchen selbst ist der Zauberer ein Magier, der über Geheimnisse der Schwarzen Kunst verfügt, die nicht mit Logik und Rationalität zu erhellen sind. So durchdringt das Geheimnis der im Titel angedeuteten Magie den ganzen Prolog.

Tritt der Zauberer aus dem Märchen heraus, so sind die Mittel seiner Wirkung die Phantasie und der Traum, deren Fäden unser ganzes Leben durchziehen. "Krieger, Kaufmann und Ackermann. Für euch dachte der Phantasierende, der Dichter und der Zauberer." (S.38) In dem Neologismus "snachar'" steckt "znachar'" (Zauberer), "znat'" (wissen) und "son" (Traum). Die untrennbare, wesentliche Verknüpfung von Phantasie und Wissen - zum Ausdruck gebracht auch in der Bildung und Zusammenstellung von "sno" und "zno" (S.38 , Anm. 21) - führt zu der zentralen Rolle, die für Chlebnikov der

-----

139 "Tysjačeletie, desjatki stoletij buduščee tlelo v skazočnom mire i vdrug stalo segodnjašnim dnevom žizni. Providenie skazok pochodit na posoch, na kotoryj opiraetsja slepec čelovečestva." V. Chlebnikov, "O pol'ze izučenijsk skazok" in: V. V. Chlebnikov, Sobranie sočinenij, a. a. O. T. III, S. 196. (Jahrtausende, Dutzende von Jahrhunderten hat die Zukunft in der Märchenwelt geschwelt und ist plötzlich zum heutigen Tag unseres Lebens geworden. Die Voraussicht der Märchen geht auf die Weide, auf der sich der Blinde der Menschheit aufrechterhält. V. Chlebnikov, Werke 2, a. a. O. S. 94.

(futuristische) Dichter im Laufe der Geschichte in seinen Phantasien spielt: sein Werk enthält die Voraussagungen der Möglichkeiten menschlichen Lebens und Denkens. - Im Theater erscheint der Zauberer in Gestalt des Regisseurs und der Träumer in Gestalt des 'Autors der Spiele' (S.39).

Hieraus ist eine weitere Neologismenreihe zu erklären: "deebna", "deesk", "deja", "dees'" (S.39, Anm.35/36), deren analogischer Bezug zu "dejanie" (Tat) das Moment des Handelns, Tuns semantisch aktiviert: Der Dichter ("dej") als Handelnder, das Schauspiel als Ereignis. Das Schauspiel reproduziert in der historischen Vergangenheit als "Geschehnisse" ein Stück des Lebens jedes Einzelnen und verschiedene Formen menschlichen Seins: "Die Dramen außerhalb der Zeit erzählen euch, wer ihr seid..." (S.38).

So vollziehen sich die Verwandlungen von der sprachlichen Metamorphose- "minavy, byvavy, pevavy, bytavy", die durch ihre gleichen Endungen einander so nahe sind, daß sich ein Wort aus dem anderen zu ergeben scheint - bis hin zur Reihe der Dramen, in der, als Kette von Ereignissen, eines das andere auslöst (S.37).

Eben jene Aufzählung von Dramen besteht in der Aneinanderreihung von substantivierten Verben und Substantiven, die, durch das Weglassen von den die Bewegung bezeichnenden Verben und durch die schnelle Folge der die Tätigkeiten bezeichnenden Substantive, den Ablauf der Zeilen dynamisiert.

Den Eindruck unmittelbarer Korrelation auch auf semantischer Ebene fördert die Aneinanderreihung gleichartig auf stimmhaftes -v- auslautender Neologismen. Die Worte "idun'i" und "sud'bosporj" unterbrechen diese Reihe leicht durch stimmhaftes -n'- und -r-; "maljuty" mit stimmlosem -t- dagegen scheint die Reihe aufzureißen, sich dem Bewegungsfluß entgegenzustellen.

Einerseits trägt die lautliche Einförmigkeit der Reihe dazu bei, Eindruck von Bewegung zu evozieren. Andererseits haben die Laute als Bestandteile des Wortes auch für ihre Bedeutung richtungsweisende Funktion, sie nähern die Worte einander an und stellen Entsprechungen her. Die Worte "maljuty" und "sud'bosporj" treten also, hervorgehoben durch ihre lautlichen Konstellationen, auch semantisch aus der Reihe: ihr Bedeutungsbereich ist begrenzter als der der abstrakteren 'Dramen der Vergangenheit', 'Dramen der Gegenwart' usw. "Maljuty" erweckt zumal den Eindruck größerer Konkretheit durch die Assoziation zu dem Namen des berühmt-berüch-

tigten Henkers Ivan Groznyjs Maljuta-Skuratov . Es handelt sich bei "maljuty" um ein Wortspiel auf der Ebene der Homonyma, das in der Ähnlichkeit der Laute begriffliche Identität aufzudecken sucht. (Ausgeprägteren und poetisch realisierten Wortspielen dieser Art werden wir im Text von Kručenyč begegnen, z. B. "čerep" und "čerepacha", S.104 ). Ein Wortspiel auf der Ebene der Synonyma dagegen macht auf Bedeutungsvielfalt aufmerksam: "sno" und "zno" differenzieren die zwei Aspekte 'Wissen' und 'Phantasie', die Chlebnikov im Begriff des 'Aktes' vereinigt sieht.

Chlebnikov selbst vergleicht seine in der Bedeutung schillernenden Neologismen mit dem **P o i n t i l l i s m u s** in der französischen Malerei, da sie die "Illusion semantischer Bewegung" produzieren<sup>140</sup>. Semantische Bewegung war an den Variationen des Stammes von "sozercat'" und an den Wortreihen mit gleichlautenden Endungen zu beobachten. In dem Zusammenhang sind auch die Neubildungen von "pet'" (singen) zu nennen: "Pevavy", "peviry", "penistvora". "Peviry" in "Besedni i dvoiry peviry plenjat vas", (Unterhaltendes und Doppelgesichtiges und Gesänge werden euch fesseln. [S.38]) wirkt besonders vieldeutig, indem die Endung "-iry" Verwandtschaft zu dem vorhergehenden "dvoiry" herstellt, während das folgende, ähnlich klingende "plenjat" die Eigenschaft zu bezaubern auf es projiziert. Es handelt sich hier um eine Kontamination von zwei Satzgliedern in ein drittes: "peviry". Roman Jakobson bezeichnet eine solche Kontamination als "lautbildhafte Konstruktion"<sup>141</sup>. Die Lautstruktur übt die "bezaubernde" Wirkung aus, von der im Satz die Rede ist, sie wird durch Analogie zur Aussage semantisiert. Auch hier also: Realisierung der theatralischen durch sprachliche Magie.

Beide Kunstgriffe, **N e o l o g i s m e n** und **l a u t b i l d h a f t e K o n s t r u k t i o n**, lenken die Aufmerksamkeit des Hörers auf die **F o r m** des Wortes. Das Wort als **s o l c h e s** wird sinnlich erfahrbar und verfügt dadurch über ein hohes Maß an Suggestivität. Es wird primäres Faktum und einziger "Held" des Prologs.

-----  
140 Vergl.: V. Markov, *The longer Poems of Velemir Chlebnikov*, Berkeley, Los Angeles 1962. S. 68.

142 Roman Jakobson, "Novejšaja russkaja poëzia" in: *Texte der Russischen Formalisten*, Bd.II, hrsg. v. W.-D. Stempel. München 1972. (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. B. 6, 2. Halbband.) S. 103.

Mit 'Schwarzschaffende Neuigkeiten' vermittelt Chlebnikov eine neue Perspektive des Theaters und erweitert seinen Bedeutungsbereich, indem er es analog setzt zu dem Spiel stetiger Verwandlung in einer theatralischen Welt. Jurij Tynjanov nennt Chlebnikovs Werk "eine neue Sehweise", "eine neuartige, kindliche und heidnische Sehweise", die "kindlich das Kleine mit dem Großen vermengt"<sup>142</sup>. Chlebnikov ahmt die Realität nicht nach, sondern produziert selbst neue, eigene Realität: "Kulissen, gemalt vom Maler, werden die Verkleidung der Natur erschaffen". (S.40). Die Kulissen sind nicht Imitation, sondern treten vor die Natur als Natur in einer neuen Form. Das theatralische Ereignis und seine 'Zauberer' sind wahre Realität, anstatt lediglich im Verweisungszusammenhang mit außerhalbbliegender "Wirklichkeit" zu existieren.

So kann, was Chlebnikov mit seiner Sprache erreicht: Dinge im Wort neu erfahrbar machen, im Theaterspiel verstärkt hergestellt werden, da hier zur akustischen Ebene des Lauten und zur graphischen des Buchstabens die visuelle Ebene der physischen Bewegung und des physischen Gegenstandes hinzukommt: Das Eigenleben des Wortes wird dem Eigenleben des Dinges gegenübergestellt und kann sich behaupten.

Den Eindruck der Realität des Wortes ruft Chlebnikov um so eindringlicher hervor, als er vorwiegend *M e t o n y m i e n* verwendet: am häufigsten in der Bezeichnung des Produktes statt des Ausführenden oder der Tätigkeit statt des Täters: 'Tragödien', 'Lustspiele', 'Schauerstücke' ziehen vorüber ( S.37 ) oder: "Stärke wird Schwäche ersetzen" (S.38). Die Metonymie funktioniert, mit den Worten Jakobsons, nach dem Prinzip der Bedeutungsangrenzung, der Bedeutungsassoziation: "Die geschaffene Verbindung überschattet das zu Verbindende, beherrscht es; es tritt zutage der Reiz des eigenständigen Bedeutenens... " <sup>143</sup>. Die Unterbrechung des Gegenstandbezugs und die Hervorhebung der Verbindung der Worte, die Jakobson andeutet, tritt als besonderes Moment u. a.

-----

142 Jurij Tynjanov, Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur, Frankfurt am Main 1967. S. 68.

143 Roman Jakobson, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak". In: Slavische Rundschau, B. 6, 1935. S. 368.

an dem Satz: "Besedni i dvoiry peviry plenjat vas " zutage. Das metonymische Verfahren unterstützt also die Funktionen der Neologismen und der lautbildhaften Konstruktion, wie oben ausgeführt wurde. "Chlebnikovs Zeichenwelt ist derart voll verwirklicht, daß ihm jedes Zeichen, jedes geschaffene Wort mit einer vollen selbständigen Realität ausgestattet ist und die Frage nach seinem Bezug zu irgendeinem außerhalb liegenden Gegenstand, ja die Frage der Existenz eines solchen Gegenstandes wird vollständig überflüssig" <sup>144</sup>.

Wie schon bemerkt, schließt sich aber die selbständige Zeichenwelt gegen die lebendige Wirklichkeit keineswegs ab, vielmehr ist für Chlebnikov das Leben selbst mit der Realität der künstlerischen Zeichenwelt durchdrungen; die letztere liegt der Gegenwart der ersteren zugrunde, nur ist das Bewußtsein um den Ursprung der Zeichenwelt und um ihre große Bedeutung verloren gegangen. Der Prolog enthält - wenn auch sehr verkürzt - doch eine Andeutung der grundlegenden und fruchtbaren Verbindung zwischen Kunst und Leben. "Die Plätze auf den Wolken und auf den Bäumen und auf dem Rücken des Walfisches nehmt ein bis zum Klingeln." (S.40). Die in dieser Metapher vollzogene Analogie der Plätze auf den Rängen und Galerien mit Dimensionen der Natur läßt an ein riesiges Welttheater denken, in dem "Platz für alle" ist. Mit diesem Eindruck lassen sich der Aufruf am Anfang des Prologs an "Jene, die geboren wurden, aber noch nicht gestorben sind", also an alle Menschen, und der Neologismus "guljaru-voljaru" ("guljanie" bedeutet 'Massenveranstaltung', siehe: Anm. 47.) verbinden. Ange deutet wird der Wirklichkeitsbezug schließlich auch durch die 'Samen des "Budeslavl"' des futuristischen Theaters, die ins Leben hineinfliegen werden.

-----  
144 ebd. S. 361.

## III. 5. b. Sprachliche Phänomene des Kručenyč-Textes

III. 5. b<sub>1</sub> Neologismen

Mit der sprachlichen Struktur des Prologs verbindet den Text Kručenyčs das - wie oben bemerkt - hervorstechendste Merkmal vieler Texte der russischen Avantgarde: Das Wort als Zeichen ist seiner hinweisenden Funktion weitgehend enthoben, die Sprache erscheint als selbständige Realität.

Neologismen sind für die Gesamtkonstruktion des Textes von weniger entscheidender Bedeutung als für den Chlebnikov'schen Prolog, jedoch lassen sich hier auch andere Bildungsarten von Wortschöpfungen beobachten, die, je unregelmäßiger sie im Text auftauchen, desto mehr das Wort als solches vom syntaktisch gebildeten Kontext isolieren und daher eine Bedeutungsbestimmung noch erschweren. Wenn Neologismen gleicher Bildungsart sich wiederholen, so sind sie meist durch mehrere Sätze voneinander getrennt. Entsprechend ihrer stärkeren oder geringeren Wirksamkeit auf der semantischen oder der euphonischen Ebene lassen sich verschiedene Gruppen von Neologismen aufstellen<sup>145</sup>. Natürlich überschneiden sich diese Gruppen und lassen eine scharfe Trennung oder eine eindeutige Zuordnung zur einen oder anderen Gruppe nicht immer zu, da Klang und Bedeutung nicht völlig voneinander zu trennen sind. Worte, die ihrer Funktion nach ausschließlich der euphonischen Ebene angehören, fallen in den Bereich des "zaum'"<sup>146</sup>.

Primär auf euphonischer Ebene etwa wirken die Wortbildungen "letel'bišč" (Flugding) und "pelenišč" (Verhüllung) (S.42/43).

-----  
145 In: Friedrich Scholz, "Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht", in: Poetica, Bd. 2, H. 4, München 1968. S.475-500, unterscheidet Scholz motivierte und unmotivierte Neologismen. Als motivierte Neologismen bestimmt er "bisher noch nicht vorhandene Kombinationen von vorhandenen Wortstämmen mit vorhandenen Präfixen oder... vorhandenen Suffixen." Unmotiviert sind solche, die keine Bestandteile der natürlichen russischen Sprache enthalten. Diese haben nur eine unbestimmte Zuordnung zu irgendwelchen Bedeutungsbereichen durch den Kontext. Meines Erachtens läßt sich mit dieser Unterscheidung in einer Textanalyse wenig anfangen, da sie die funktionalen Zusammenhänge von Neologismen und Kontext nicht genügend erfaßt.

146 Siehe: Ausführungen im Kapitel "Zaum'". "Zaumnyj jazyk", eine metalogische Sprache, die von Kručenyč und Chlebnikov in unterschiedlicher Weise, aber auf gemeinsamer Basis entwickelt wurde.

Beide Neubildungen sind semantisch durch ihre jeweils bekannte Wurzel und durch den Kontext bestimmt. Das Suffix *-išč-e* bezeichnet manchmal Plätze oder Orte, die von einem Verb abgeleitet sind, dient aber hauptsächlich der Bildung von Substantiven mit Substantivstämmen. In stärkerem Maße als die Erweiterung ihrer Bedeutung wird hier die ungewöhnliche Form hervorgehoben, um so mehr, als die beiden Worte verhältnismäßig kurz nacheinander auftauchen.

Die Neologismen "pugaty" (Erschreckliche), "pugamet" (Angstgewehr) (S.44/53); "budetljanske silači" (futuristische Kraftmenschen [S.41]) und "bajači" (Sänger [S.48]) dagegen fungieren eher als Bedeutungserweiterung oder -konkretisierung, indem sie Worte verschiedener Semantik miteinander verbinden oder archaische Wortformen aktualisieren<sup>147</sup>. Das Vorhandensein eines auch euphonischen Effektes in der neuen Form aber ist nicht zu übersehen. "Budetljane" und "bajači" sind, wie schon erwähnt, Namen, mit denen die russischen Kubofuturisten in ihren Manifesten sich selbst bezeichneten: ein eindeutiger Hinweis also auf eine Selbstdarstellung der Futuristen in "Sieg über die Sonne"<sup>148</sup>.

Eine dritte Gruppe semantisch unbestimmbarer Neologismen ist eventuell als Resultat der von den Futuristen beabsichtigten Produktion von "Sinnlosigkeit" und "Unnötigkeit" anzuführen<sup>149</sup>: in den Zeilen "Tebja posadjat na ikru/ Esli ne dostaneš' pustopjat" (Man wird dich auf die Waden setzen/ Wenn du nicht die Fersen erreichst. [S.43]) läßt sich dem aus dem Kontext genommenen Wort "pustopjat" kein Sinn zuschreiben. Es steht in lautlicher Analogie zu "posadjat" und verstärkt den Eindruck absichtlicher Sinnentleertheit des Satzes. Auch die in Anm. 66 angeführte Assoziation mit "stopa" stellt keinen sinnvollen Satzzusammenhang her. (Vergl. auch: "wenn du, untreu, fliehst..." [S.47] und "Salz kriecht zum Hirten..." [S.49].) Es könnte sich bei solchen Konstruktionen, die unentschlüsselbar zu sein scheinen, allerdings auch um Worte und Sätze mit inversen Bedeutungen handeln. So ist es für den nicht informierten Leser zumindest rätselhaft, wenn

-----

147 Zu dieser Gruppe auch "bolye" (starke [S.49]) und "dejmo" (Akt [S.41]).

148 Zur Ablösung des Namens "budetljane" durch "futuristy" siehe: B. Livšic, Polutoraglazjy strelec, a. a. O. S. 155, 280-282.

149 Vergl.: Iz Al'manacha "Sadok Sudej", in: V. Markov, Manifesty..., a. a. O. S. 52.

der 'Reisende durch die Zeiten' sagt: " Pachnet dožděvym provalom" (Es riecht nach Regendurchfall... [S.44]). Das Rätsel läßt sich erst durch eine Bemerkung Matjušins aufklären: "My často govorili pri kakoj-libo neudače: 'pachnet dožděvym provalom'".<sup>150</sup> ( Bei irgendeinem Mißerfolg sagten wir oft: 'Das riecht nach Regendurchfall'.)

Dem möglichen Vorwurf, Kručenyč und andere Futuristen hätten mit solchen Praktiken ihren Leserkreis auf ein "auserwähltes" - eben gut informiertes - Publikum beschränkt, steht ihre oft proklamierte Absicht entgegen, mit Hilfe von Neologismen und obskuren Konstruktionen den Leser aufzuhalten, ihn aufmerksam zu machen, ihn zu - durchaus subjektiven - Assoziationen anzuregen. (Vergl.: S.70 , Anm. 128 und 129.) So läßt sich bei "doždevoj proval" assoziieren: 'Durchfall eines Stückes', 'Regensturz', 'Einsturz infolge von Regen' usw.

Wortbildungen, die nicht auf bekannten russischen Stämmen basieren, ihrer Form nach aber russische Worte oder zumindest dem Russischen angegliche Fremdworte sein könnten, erzielen eine ähnliche Wirkung, wie das oben genannte "pustopjat": "V afibe mne malo" (Im afibe ist mir zu wenig...[S.44]) oder "Garizon! Lovi Snoju Spnye ... Z Z Z!" (S.45 ). Die Deklinationsform "afibe" entspricht der russischen Morphologie, ein Sinn läßt sich aber auch im Satzzusammenhang nicht bestimmen. "Garizon" erinnert lautlich an "gorizont" (Horizont)"snoju" an "snuju"(1.Pers.Sing.von "snovat": 'hin und her huschen'); diese möglichen Bedeutungen scheinen im Zusammenhang der Text-stelle jedoch ganz irrelevant zu sein. Sie stellen nicht mehr Sinn her, als die Lautreihe ohne jede Beachtung semantischer Relationen enthält. Vielmehr geht es beim ersten Beispiel wieder um die ungewöhnliche Form, beim zweiten um die Hervorhebung der Lautreihe mit der Wiederholung -z-s-, als Träger reiner Emotionen, zum Ausdruck der Aufregung des angegriffenen 'Reisenden durch alle Zeiten'.

Es lassen sich bei Kručenyč also 3 Funktionen von Neologismen feststellen: 1. Bedeutungserweiterung oder -konkretisierung. 2. Herstellung eines dominierenden lautlichen Effektes als Emotionsträger<sup>151</sup>.

-----

150 "Russkie kubofuturisty. Vospominanija Matjušina", a. a. O. S.139.

151 Daß Emotionen im künstlerischen Text wiederum von Bedeutungen nicht zu trennen sind, zeigt J. Lotmann am Beispiel von Vasilij Kamenskij's Poem "Sten'ka Razin".Jurij Lotman, Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt am Main 1973. S. 208/209.

3. Herstellung eines dominierenden lautlichen Effektes um seiner selbst oder der "Sinnlosigkeit" willen. Bei allen drei Arten wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Wortlaut gelenkt. Die unter Punkt 2 und 3 genannten Funktionen entsprechen der des "zaum".

Der Wortlaut enthält grundsätzlich 1. unabhängig vom aktuellen Wortgebrauch den 'Sachinhalt', d. h. eine allgemeine Vorstellung des Gegenstands; 2. die 'lexikalische Atmosphäre', die die Zugehörigkeit des Wortes zu einer Fachsprache, zu einem Dialekt oder zu einer sozialen Gruppe bestimmt; 3. den 'Sachbezug', der durch den aktuellen Wortgebrauch entsteht; 4. den 'emotionalen Akzent' der Wortbedeutung, der die gefühlsmäßige Einstellung des Sprechers zum Gegenstand ver-  
rät<sup>152</sup>. Das Verfahren der Wortneuschöpfung unterbricht vor allem den Sachbezug, während die gegebene Bedeutungserweiterung den Sachinhalt und vielleicht die lexikalische Atmosphäre des Wortes betont. Beides spielt ebenfalls für die Wortschöpfung mit dem Ziel des überraschenden Lauteffektes eine Rolle, besonders wichtig sind aber gerade hier die Möglichkeiten des emotionalen Akzentes. Bestimmend für den Wortlaut kann in "Sieg über die Sonne" freilich nicht die Haltung der Sprecher zu einem Gegenstand ihrer Rede sein, der oft nur innersprachlich existiert. Vielmehr wird der emotionale Akzent des Wortlautes so eingesetzt, daß er den inneren Zustand des Sprechers oder auch "reine", von bestimmten Situationen unabhängige Emotionen ausdrückt. Das ist der Fall in den schon erwähnten Zeilen des 'Reisenden durch alle Zeiten': "Garizon. Lovi Snoju Spnye ... Z. Z. Z."

### III. 5. $b_2$ Lautliche Satzkonstruktion

Ebenso wie die Form des einzelnen Wortes durchbricht Kručenyč auch die konventionelle Wortverknüpfung, indem er die Nebeneinanderstellung von Worten nur durch Lautanalogien motiviert und somit eine eigene "Logik" der Zusammenhänge schafft. Solche Lautanalogien charakterisieren besonders den ersten Akt. "... Iskal malenkij kusoček stekol - vse sželi daže ne ostavili kostej ... nu čto ž delat' ujdu iskos'ju v XVI vek v kavyčki sjuda." (Habe ein kleines Stückchen Glas gesucht - alles haben sie aufgegessen, nicht mal

-----

152 Vergl.: Herta Schmid, Strukturalistische Dramentheorie, a. a. O. S. 32/33.

Knochen haben sie zurückgelassen ... Na, was machen, ich gehe schräg ins XVI. Jahrhundert hierher, in die Anführungszeichen. [S.43] ). Die Satzstruktur ist bestimmt durch die Laute -s- und -v-, wobei -s- als erster markanter Konsonant die Reihe "leitet". Die Futuristen sprachen dem ersten Konsonanten im 'künstlerischen Satz' im Gegensatz zum 'grammatischen Satz', eine vor allen folgenden Konsonanten dominierende Stellung zu: "... stichom upravljajet pervaja jarko vyražennaja soglasnaja..."<sup>153</sup>. (... den Vers regiert der erste, betont ausgesprochene Konsonant...)

Die eher konventionelle Art der Hervorhebung von Lauten durch Alliteration findet sich in Sätzen, deren Wörter noch logisch miteinander verbunden sind: "... tam sila bez nasilij i buntovščiki vojujut s solncem..." (... dort ist Kraft ohne Gewalt und die Rebellen kämpfen mit der Sonne ... [S. 44].; "... ja sam slomal svoe gorlo..." (... ich selbst habe mir die Kehle zerbrochen... [S. 46].)

Möglichkeiten lautlicher unlogischer Verbindungen demonstriert dagegen der Satz "A, temja neprijatelja! Ty menja sčitaeš'..." (Ah, Scheitel des Feindes! Du hältst mich ... [S. 46]). Im semantischen Zusammenhang ist das Wort "temja" sinnlos. Motiviert wird es durch seine Eingliederung in die dreifache lautliche Wiederholung "te[m]ja - ... te[l]ja - t[ym]e[n]ja".

Eine ähnliche Konstruktion, die wie die gerade besprochenen dem Bereich des "zaum'" sehr nahe kommt, ist Bedeutungsübertragung durch Lautanalogie: "Drug vse stalo / vdrug puški". (Alles ist Freund geworden/ plötzlich Kanonen. S.42 ) In der Gegenüberstellung von "drug" und "vdrug" innerhalb von einem Sprechakt zerfällt "vdrug" automatisch in seine lautlichen Bestandteile und übernimmt den Sinn des dominierenden ersten Satzfragmentes 'Freund wurde alles'. Seine eigentliche Bedeutung 'plötzlich' tritt hinter 'zum Freund' ("v - drug") zurück.

So entsteht der Gedanke, daß auch die Kanonen Freunde geworden sind. Kručenych kommt hier Chlebnikovs Vorstellung von der "Metamorphose aller slavischen Wörter ineinander" nahe, die klarer

-----

153 "Slovo kak takovoe" in: V. Markov, Manifesty..., a. a. O. S. 54. Vergl. auch: "V pervoj soglasnoj my vidim nositelja sud'by i put'dlja vol', pridavaja ej rokovej smysl." V. Chlebnikov, "Neizdannaja stat'ja" in: V. Chlebnikov, Sobranie sočinenij, T. III, a. a. o. S. 188. (Im ersten Konsonanten sehen wir den Schicksalsträger und Weg zum Willen, der ihm schicksalshaften Sinn verleiht. V. Chlebnikov, Werke 2, a. a. O. S. 100.)

aber noch an dem von Chlebnikov übernommenen Wortspiel mit "meč" und "mjač" zum Ausdruck kommt. (Siehe: S.47, Anm. 79.) Auch der hier enthaltene unkriegerische, dem Frieden sich zuwendende Gedanke - Kanonen verlieren ihren eigentlichen Zweck: den der Zerstörung - wiederholt sich in der Verwandlung des Schwertes (Waffe) in den Ball (Spiel). Der bestehenden Kampfsituation entsprechend spricht 'Irgendjemand mit schlechten Absichten' erst vom Schwert, das er vergräbt, darauf von dem 'neuen Ball'; das Attribut 'neu' verstärkt den Eindruck, daß "mjač" und "meč" sich ursprünglich auf den gleichen Begriff beziehen.

Chlebnikov hatte die Theorie aufgestellt, daß durch Flexion der 'inneren Form', der Wortstämme, neue Worte entstehen<sup>154</sup>. So erklärt sich das Merkmal des Genetivs im Stamm, wenn die Frage: woher?, das Merkmal des Akkusativs oder Dativs, wenn die Frage: wo? wohin? gestellt werden kann; beim Schwert würde man fragen: wohin schlägt es? In "Sieg über die Sonne" wird das Schwert vergraben, einige Sätze später kriechen die Schwerter von selbst in die Erde hinein: dies bedingt den Akkusativ in "m-e-č". Der Ball wird geworfen; es stellt sich die Frage: woher kommt der Ball? Daher der Genetiv von "m-ja-č". Auf diese Weise wird ein Gedanke, der am Ursprung beider Wortformen liegt, lebendig gemacht<sup>155</sup>.

Kručenyč entwickelt das Wortspiel aber weiter, führt es auf die metaphorische Ebene, indem er dem Ball die 'glatten Köpfe' folgen läßt, schließlich den 'Kopf des Herrn', dem man wie einem Ball hinterherlaufen muß. Damit legt er nicht nur die Struktur des Wortes, sondern auch die Struktur der Wortverbindung bloß.

Die verschiedenen Phasen des Wortspiels ergeben sich aus der Gleichsetzung bestimmter sprachlicher Elemente und ihrer Wiederholung auf den beiden Achsen der sprachlichen Struktur: der 'Achse der Selektion' und der 'Achse der Kombination'. Von diesen beiden Achsen spricht Roman Jakobson, wenn er jedes sprachliche Zeichen zwei verschiedenen Systemen zuord-

-----  
154 V.V. Chlebnikov, Sobranie sočinenij. T. III. a. a. O. S.171.

155 Vergl.: ebd., T.III, S.191/192: "Myslimoe v nem [v slove] predšestvuet slovesnomu, slyšimomu. ... Rassudočnyj svod jazyka drevnee slovesnogo i ne izmenjaetsja, kogda izmenjaetsja jazyk, povtorjajas' v pozdnejšich oborotach." (Das Gedachte in ihm [dem Wort] geht dem Worthaften, Hörbaren voraus. ... Der verstandesmäßige Bestand der Sprache ist älter als der der Wörter und verändert sich nicht, wenn die Sprache sich ändert. Dieser Bestand wiederholt sich immer wieder in späteren Wendungen.)

net: 1. dem auf der Operation des Kombinierens der Zeichen und der Kontextbildung gründenden; 2. dem auf der Operation der Selektion und der Substitution von Zeichen basierenden:

Die Bestandteile eines Kontextes stehen miteinander im Kontiguitätsverhältnis, während bei dem Substitutionsverhältnis die Zeichen durch verschiedene Grade der Gleichartigkeit ... miteinander in Beziehung stehen. ... Eine Rede kann sich in zwei verschiedenen semantischen Richtungen entwickeln: der Gegenstand der Rede kann sowohl durch die Similaritätsoperation, als auch durch die Kontiguitätsoperation in einen anderen Gegenstand überführt werden. Den ersten Weg könnte man als den metaphorischen, den zweiten als den metonymischen Weg bezeichnen, da diese Wege durch die Metapher bzw. die Metonymie am besten zum Ausdruck kommen.<sup>156</sup>

Die lautliche Äquivalenz "meč/mjač" wird als alternative Beziehung auf der Achse der Selektion hergestellt: "... ne šel na tebjā s mečem ... zakopal svoj meč ostorožno v zemlju i vzjavšij novyj mjač brosil ego". (Ich bin nicht mit dem Schwert auf dich losgegangen ... ich habe vorsichtig mein Schwert in die Erde eingegraben, und einen neuen Ball nehmend habe ich ihn geworfen. [S.46/47].) Auf die Achse der Kombination dagegen beziehen sich 'Schwert' und 'Ball' als Metonymien, die zu ihrem Kontext eine Kontiguitätsbeziehung bilden: der Gegenstand steht für den Bereich, in dem er seine Anwendung findet: Schwert für Krieg, Ball für Spiel. Der Gedanke, den Krieg gegen das Spiel zu vertauschen, folgt dem Aufzeigen der tiefen Verwandtschaft beider Wörter: durch die lautliche Äquivalenz auf der Achse der Selektion erst entsteht die semantische Äquivalenz, die den auf der Achse der Kombination sich ergebenden Verknüpfungen Sinn verleiht. Damit ergibt sich ein Charakteristikum vieler avantgardistischer Texte: Sinnzusammenhänge lassen sich vorwiegend auf der Achse der Selektion herstellen. Ebenso entstand der Sinn bei dem Wortspiel "drug/vdrug".

In der Gleichsetzung von 'Ball' und 'nackte Köpfe' entsteht eine Metapher, die realisiert, d. h. in ein Faktum der poetischen Realität umgewandelt wird: es findet die Verwechslung von Köpfen und Bällen statt. Da sich diese Äquivalenz der Bedeutung der Gegenstände vor dem Hintergrund der primär lautlichen Äquivalenz "meč/mjač"

-----

156 R. Jakobson, "Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metapher und Metonymie." in: Literaturwissenschaftliche und linguistische Ergebnisse und Perspektiven, hrsg. v. J. Ihwe, Frankfurt am Main 1971. S. 326 und 328.

zeigt, mit deren Kontext aber in keinem Sinnzusammenhang, sondern "um ihrer selbst willen" da steht, dient sie der Bloßlegung der metaphorischen Struktur. Die Metapher, der immer der Prozeß des Vergleichs zugrunde liegt, bezieht sich auf die Achse der Selektion.

Während die semantische Äquivalenz von 'Ball' und 'Schwert' das Wortspiel überhaupt und damit den Kontext, die Frage nach den Tätigkeiten, mit denen sich das Schwert und der Ball verbinden, motiviert, findet die Ausführung einer "Antwort", nämlich die erwähnte antimilitaristische Aussage, auf der Achse der Kombination statt, auf der sich die Metonymien entfalten.

Die Achse der Selektion dient hier zur grundsätzlichen, allgemeinen Bedeutung: die aufgezeigte Identität der Wurzeln von "meč" und "mjač" soll, nach Chlebnikovs Ausführungen, unter allen Umständen zutreffen; die konkrete Aussage gegen den Gebrauch des Schwertes dagegen stellt sich auf der Achse der Kombination her. (Vergl. auch Ende des 5. Bildes das Wortspiel: Bälle/Schädel).

Die hier demonstrierte pazifistische Einstellung Kručenyčs ist nicht nur auf den Ideengehalt dieser Oper zu beziehen, wenn auch ihre Kundgebung sehr vereinzelt und verschlüsselt erscheint, sondern sie ist kennzeichnend und grundlegend für alle russischen Kubofuturisten <sup>157</sup>.

### III. 5. b.<sub>3</sub> "Zaum'"

Die oben analysierten Wortspiele zeigen, durch die Bloßlegung der den 'Lautkörpern' der Worte zugrunde liegenden Gedanken und ihrer schließlichen Fixierung zu festen Bedeutungen, das Funktionieren der Sprache in den vielseitigen Beziehungen ihrer Elemente auf. Ein solch komplexes Verfahren ist für das Werk Chlebnikovs charakteristischer als für Kručenyčs Arbeiten.

Kručenyč geht ebenfalls vom Laut als Material des Wortes aus und intendiert in seinen sprachlichen Verformungen die Offenlegung der innersprachlichen Gesetzmäßigkeit. Jedoch sucht er nicht nur von den konventionellen Bedeutungen erstarrter Sprache, sondern vom Wort als bedeutungstragendem überhaupt zu abstrahieren.

-----

157 Matjušin erwähnt Kručenyčs nie vollendeten Plan, eine zweite Oper zu schreiben, mit dem Titel "Pobeždennaja Vojna" (Der besiegte Krieg). "Russkie kubofuturisty. Vospominanija Matjušina". In: Rossija, a. a. O. S. 139.

Dies Bemühen, das 'Wort als solches' in reinster Form auf dem Weg größtmöglicher Abstraktion darzustellen, führt Kručenyč zur Konstruktion der "Zaum'"-Sprache; "Kručenyč suchte nicht einmal mehr Worte", schreibt Viktor Šklovskij, "die 'einfach wie Gebrüll' wären, sondern sozusagen das Gebrüll als solches, genauer: die Klanggeste anstelle des Wortes" <sup>158</sup>.

Da die Frage nach einer Bedeutungskohärenz in der poetischen Sprache von Kručenyč nicht an allen Stellen eindeutig zu entscheiden ist, ist auch die Grenze zwischen "zaum'" und Nicht-"zaum'" oft nur schwierig zu bestimmen. Die Rede des 'Nero und Caligula in einer Person' jedenfalls weist verschiedene Stufen des "zaum'" auf. So bestehen die Zeilen: "Echal na legke / prošlom četverge / žar'te rvite što ja ne dopek'. (Ich reiste ohne Gepäck / Am letzten Donnerstag / Bratet, reißt, was ich nicht zu Ende gebacken habe. [S.42]) aus grammatisch und morphologisch korrekten Formen, jedoch gibt es keine logische Relation zwischen den ersten beiden und der dritten Zeile, ebenso wie die dritte Zeile für sich inkohärent zu sein scheint. 'Nero und Caligula' hat tatsächlich eine Reise gemacht, zumindest eine zeitliche: aus der römischen Kaiserzeit bis in die Gegenwart; ein gewisser Gegenstandsbezug durch fixierte, den Worten anhaftende Bedeutung, ist in den ersten Zeilen also nicht ausgeschlossen, wenn auch kein durchgängig bestimmbarer Zusammenhang zum Kontext besteht. In der dritten Zeile kommen nur noch die Sachinhalte der Worte zur Geltung, die sich allerdings alle als zu einem bestimmten semantischen Bereich zugehörig klassifizieren lassen. Damit erscheint die Achse der Selektion als sehr betont, die Achse der Kombination als verkümmert.

An der "harten" Lautreihe der drei Verben mit ihrem abrupten, harten -p- und -k- kann der emotionale Eindruck von etwas Drohendem entstehen. Von jeglichem Sachinhalt gelöst sind schließlich 'Nero und Caligulas' erste Worte: "Kjuln surn der." Die letzte Zeile dieser Passage wirkt ganz ähnlich, ist aber nicht jeglichen Sachinhalts enthoben: "Mesto ograničeno / pečat' molčat'". "Pečat'" kann sich auf 'Presse' oder 'Siegel' beziehen und je nachdem ändert sich die semantische Ausrichtung der Wortverbindung. (Vergl. Anm. 58.)

-----

158 Viktor Šklovskij, Kindheit und Jugend, Frankfurt am Main 1968. S. 148.

Die extreme, von jeder Bedeutung gelöste Form des "zaum'", die nur expressive oder impressive, keine kommunikative Funktion hat, wählen in "Sieg über die Sonne" der 'junge Mensch' und der 'Pilot' zum Ausdruck ihrer Angst bzw. ihrer Begeisterung. Der "metalogischen, freien Sprache", den "zerstückelten Worten, halben Worten und ihren erstaunlichen, listigen Verbindungen" wendet sich der Mensch in seinen "wichtigen Minuten" zu, heißt es in einem Manifest, denn in ihnen steckt mehr Ausdruckskraft, als in jeder anderen Sprache<sup>159</sup>. Šklovskij unterstützt die Theorien des "zaum'" als einer besonderen, legitimen Sprache, indem er, sich auf die Sprachtheorien des 19. Jahrhunderts stützend, aber über sie hinausgehend, auf die Anfänge des "zaum'" in Gedichten verweist, die mit Hilfe von Lauten besonderer emotionaler Färbung große Suggestivkraft zu erreichen suchten. Die Frage, ob der "zaum'" als Sprache zu bezeichnen sei, macht Šklovskij davon abhängig, ob Sprache grundsätzlich als bedeutungsgebunden zu definieren sei. Die Poesie jedenfalls, sagt er, besteht nicht nur aus Wörtern als Bedeutungsbegriffen, sondern auch aus 'Wörtern'

bez obraza i soderžanija, slušašćie dlja vyraženiya čistych émocij, to est' takie slova, gde ne o kakich podražatel' - nych artikulacijach govorit' ne prichoditsja, tak tak podražat' nečemu, a možno tol'ko govorit' o svjazi zvuka-dviženija sočuvstvenno vosproizvodimogo v vide kakich-to nemych spazm organov reči slušateljami, s émocijami. 160

(ohne Gestalt und Inhalt, die zum Ausdruck reiner Emotionen dienen, das heißt, solche Worte, bei denen man nicht von irgendwelchen imitierenden Artikulationen sprechen kann, da hier nichts zu imitieren ist, sondern man kann nur über die Verbindung der Laut-Bewegung, die angesichts irgendwelcher stummer Spasmen der Redeorgane vom Hörer ausgeführt werden, mit den Emotionen sprechen.)

Entgegen dieser Verteidigung des "zaum'" meint G. Vinokur, da Sprache und die einzelnen Laute (sic!), um mitteilen zu können, immer bedeutungstragend seien, sei Kručenychs "zaum'" keine Sprache, sondern reine Psychologie, bloßgelegte Individuation.<sup>161</sup> Dieses Urteil gründet einerseits in Vinokurs Vorstellung von der Sprache als Kommunikationsmittel, andererseits in der Ablehnung der An-

159 "Slovo kak takovoe" in: V. Markov, Manifesty..., a. a. O. S. 53 bis 58.

160 Viktor Šklovskij, "O poëzii i zaumnom jazyke" in: Poëtika, Petrograd 1919. S. 17.

161 G. I. Vinokur, "Futuristy, stroiteli jazyka" in: Lef, 1, Moskva 1923. S. 203-213.

nahme, daß der Ausdruck reiner Laute und Lautverbindungen "tief" genug sei, um allgemein verständlich zu sein: die Futuristen glaubten sogar, auf diese Weise eine international gültige Sprache schaffen zu können. Kručenyč hatte Gedichte geschrieben, die die potentielle Lautstruktur fremder Sprachen wiedergeben sollten, ja, er sprach sogar davon, in einer Lautreihe gleichzeitig die Strukturen mehrerer Fremdsprachen beherrscht zu haben.<sup>162</sup> Zwar ist Kručenyčs Ausgangspunkt die schon vorhandene Sprache, seine Tätigkeit bleibt aber nicht bei lautlicher Nachahmung stehen: er deckt in der 'Absolutisierung' der Sprache ihre potentiellen Möglichkeiten auf.<sup>163</sup> Solches Sprachspiel, als Vorstufe einer bearbeiteten Sprachtheorie, läßt sich nicht mit den Argumenten Vinokurs erfassen, der für die literarische Sprache keine, sei es auch nur eine momentane Isolierung von der Sprache der Gegenwart als Kommunikationsmittel zuläßt. Autonomie der Sprache, Sprachspiel läßt sich ihm nicht mit der Vorstellung von Sprache als sozialem Faktum verbinden.

Kručenyč versucht mit der Reduktion auf das reine Sprachmaterial, die amorphe Ausdruckssubstanz neu zu aktivieren.

Ne s cel'ju dražnit' čitatelja treščaščeje pustotoj i nadoedlivym lajan'em, a izyskivaja vse novye sposoby izobraženija skreščivajuščichsja putej, brosjajuščich nas, iskatel'ej buduščego v trjasiny i pustoty, my vybiraem kovarnye puti, .. 164 (Nicht mit dem Ziel, den Leser mit dem Gefasel von Leere und langweiliger Zänkerei zu reizen, sondern indem wir alle neuen Darstellungsarten der sich kreuzenden Wege erforschen, die uns, die Erforscher der Zukunft, in sumpfigen Grund und in die Leere werfen, wählen wir hinterlistige Wege...)

Mit dem Verzicht auf Kohärenz, dem "Gebrüll als solchem", scheint Kručenyč das Gebiet dessen zu verlassen, was literarisch strukturiert und erfaßbar ist. Jedoch gibt er damit nicht endgültig alles Gedankliche auf; in "Novye puti slova" spricht er noch von einer durch die futuristischen Sprachschöpfungen hervorgerufenen Vertiefung des Geistes ("uglublenie duča"), die auf alles ein neues Licht werfe.<sup>165</sup>

-----

162 Zu Kručenyčs Version einer "internationalen Zaum'-Sprache" siehe: A. Kručenyč, "Iz Vzorval'", in: V. Markov, Manifesty... a. a. O. S. 62.

163 Vergl.: Zdeněk Mathauser, "Nihil et infinitum ruského futurismu", in: Acta Universitatis Carolinae, Philologica 1-3, Prag 1967. S. 305-311.

164 "Novye puti slova", in: V. Markov, Manifesty..., a. a. O. S. 71.

165 ebd., S. 72.

Die neue "freie" Sprache ist, nach der Annahme Kručenychs, "tief" genug, auch das Irrationale und das noch nicht einem exakten Wissen verfügbare Zukünftige auszudrücken: "Wir haben begonnen, h i e r und d o r t zu sehen. Das Irrationale ("zaumnoe") ist uns ebenso unmittelbar gegeben wie das Rationale."<sup>166</sup>

My pervye skazali čto dlja izobraženija novogo i buduščego nužny soveršenno novye slova i novoe sočėtanie ich.

Takim rešitel'no novym budet sočėtanie slov po ich vnutrennim zakonam ... a ne po pravilam logiki ili grammatiki, kak èto delalos' do nas. 167 (Wir haben als erste gesagt, daß für die Darstellung des Neuen und Zukünftigen völlig neue Worte und ihre neue Verknüpfung nötig sind.)

So entschieden neu wird die Verknüpfung der Worte nach ihren inneren Gesetzen sein ... und nicht nach den Regeln der Logik oder Grammatik, wie man es vor uns tat.)

So enthalten gerade die Passagen des 'Reisenden durch alle Zeiten', der prophetisch seine Erfahrungen der Zukunft verkündet, nach seiner Rückkehr aus dem 35. Jahrhundert (S.44) und des 'aufmerksamen Arbeiters' mit seinen visionären Redefragmenten (S.54) den Versuch, Sprachkonstruktionen zu einem Medium von Zukunftserfahrung zu machen.

Gegen Ende des Textes häufen sich die "listigen Verbindungen", die "zerstückelten Worte", die Rede des "zaum'" als Ausdruck sich steigernder Dynamik- die menschlichen Laute werden unterbrochen von lautem Lachen, dem Geräusch von Maschinen und Propellern, bis - in einem grandiosen Höhepunkt - das Flugzeug auf die Bühne fällt und der Pilot sein Kriegslied singt. Indem die menschlichen Laute als Ausdruck von Erfahrung und Emotion zum Schluß mit technischen Geräuschen vermischt werden, gewinnen sie neue semantische Konkretisation: sie sind adäquate Entsprechung der Dynamik, der reinen Bewegung, der Zukunft, die in "Sieg über die Sonne" zur Gegenwart geworden, den Menschen umgibt, in ihm selbst als Möglichkeit steckt.

### III. 5. b<sub>4</sub> Personifizierung

Ein kennzeichnendes Motiv futuristischer Dichtung ist die Personifizierung im Sinne der Animation: Das Maschinengewehr selbst, Repräsentant futuristischer Kraft und Stärke, ist lebendiges, eigenmächtig handelndes Wesen (S.45). Ebenso lebendig scheinen die feindlichen Maschinengewehre zu sein, gegen die die Futuristen zum Kampf auffordern. (S.48).

-----  
166 ebd., S. 70.

167 ebd., S. 68.

Die Personifizierung als Metamorphose begegnet in der Rede des 'Reisenden durch alle Zeiten', wenn er von den "Kamelen der Fabriken" spricht (S.44 ). Sie verbindet sich mit einer Auffassung von der Äquivalenz von Dingen und Menschen. Die Dinge der Umgebung werden lebendig und beteiligen sich am Aufstand der Menschen<sup>168</sup>. Neben der Vorstellung, daß die Fabriken sich in riesige Kamele verwandeln, die diese Stelle enthält, könnte sie sich auch auf eine Äußerung Malevičs beziehen: "Iskusstvo živopisi, skul'ptury, slova - bylo do sej pory verbljudom, navjučennym raznym chlamom odalisk."<sup>169</sup> (Die Kunst der Malerei, der Bildhauerei, des Wortes - ist bis zu diesem Zeitpunkt ein mit verschiedenen Habseligkeiten der Odalisk beladenenes Kamel gewesen.)

### III. 5. b<sub>5</sub> Entfaltung der Interaktion auf der Ebene der Sprache

Die Sprache des ersten Aktes, dessen ganzes Geschehen am Kampf gegen die Sonne orientiert ist, bewegt sich vorwiegend in dem lexikalisch verhältnismäßig deutlich umrissenen Feld von Kampf - Aggression - Bosheit - Feindschaft - Untergang. Dies hat den Eindruck zur Folge, daß die ersten vier Bilder eindeutiger und, da die Ereignisse alle auf Kampf hinauslaufen, einseitiger seien als die letzten beiden. Beim tieferen Eindringen in das Sprachspiel jedoch erschließen sich semantische Komplexität und Diskontinuität des Textes.

So entwickelt sich innerhalb des lexikalischen Feldes auf rein sprachlicher Ebene durch Bedeutungsangrenzung die Situation zwischen 'Irgendeinem mit schlechten Absichten', dem 'Streitsüchtigen' und dem 'Feind' (S.45/46 ). Nach der Herausforderung zum Kampf durch 'Irgendeinen mit schlechten Absichten' folgt eine Reihe metonymischer Assoziationen im Anschluß an Vorstellungen des Tötens - Resultat für Absicht, Mittel für Zweck -: Kehle zerbrechen, Asche, Watte, Häkchen, Schlinge; die anschließenden Worte "zieh die blaunäsige Leiche" evozieren das physische Erschei-

-----

168 Vergl.: Chlebnikovs Gedicht "Žuravl'", in dem sich Schornsteine in Kraniche verwandeln. Es erschien 1914 zum zweiten Mal unter dem Titel "Vosstanie Veščej" (Aufstand der Dinge).

169 Kazimir Malevič, Ot kubizma k suprematizmu v. iskusstve, a.a.O. S. 1.

nen des sich an den Haaren ziehenden 'Feindes', was wiederum die Rede über den 'Feigling' auslöst, der sich selbst ausliefert. Der 'Feigling' hat, als potentiell Vernichteter, den Geruch von "Grabesstaub und Hobelspänen" an sich; das ist dem 'Irgendeinen' genug: er wendet sich von dem 'Feind' ab und behauptet, gar nicht "mit dem Schwert auf ihn losgegangen" zu sein. Eine Interaktion findet also nur auf sprachlicher Ebene statt, indem bestimmte Worte zum Auslöser für weitere Wortreihen oder für theatralische Realisierung einiger Begriffe oder Sätze dienen: so wird das sprachliche Faktum des "blaunäsigen Leichnams" im hervorkriechenden, weinenden 'Feind' zum theatralischen Faktum. In dieser Szene sind die Figuren selbst austauschbar, ihre jeweilige Funktion als Angreifer oder Opfer ist nicht durchgängig bestimmt.

Auf dem möglichen Hintergrund einer Parodie (siehe: S.68) wäre 'Irgendeiner mit schlechten Absichten' als Kritiker zu sehen, der nichts anderes im Sinn hat, als gegen seine literarischen Gegner böswillige Attacken zu reiten, möglichst geistreich und vernichtend, um sich selbst im Ruhm des Siegers zu sonnen: "Ich habe mir selbst ein Denkmal gesetzt". Ohne es zu merken, ist er dabei aber sein eigenes Opfer geworden: seine Sprache dreht sich im Kreis; es ist eine nichtssagende Sprache, die nur angesichts seines jämmerlichen Opfers wirksam zu sein scheint. 'Irgendeiner' hat "selbst seine Kehle zerbrochen" und sich damit, im Sinne des Diktums der Futuristen, der Möglichkeit begeben, mit in die Sprache der Zukunft einzustimmen.

Die funktionale Bestimmtheit dieser Sprecher wird in lautlichen und szenischen Metamorphosen aufgelöst. 'Irgendeiner mit schlechten Absichten' verwandelt sich in eine Anzahl von Geräten, deren üblicher Zweck Vernichtung assoziiert; seine anschließende Rede handelt von einer Leiche, die Leiche verkörpert sich im Feind usf. Metonymische Metamorphosen, die sprachliche und szenische Elemente verknüpfen, prägen die sprachliche Entwicklung des ganzen ersten Aktes. 'Irgendeiner mit schlechten Absichten' legt sich mit dem Gewehr auf dem Bauch auf den Boden - das Bild erinnert an eine Statue auf einem Grabstein - und sagt: "Dvojka černaja pravit prjamo na menja". (Der schwarze Zweier zielt gerade auf mich.) So liegt er da wie sein eigenes Denkmal. Der 'schwarze Zweier' bezieht sich auf den Doppellauf seines Gewehrs. Mit dem Erscheinen des Maschinengewehrs, das vermutlich ebenfalls auf ihn zielt, verkehren sich

seine Worte ins Gegenteil: ihre zweifache Bedeutung fällt auf ihn selbst zurück und verwandelt seine innere Position; erst noch selbstzufrieden gesetztes Denkmal, wird er unerwartet attackiert und scheint außerdem in seinem angreifenden Feind, dem futuristischen Maschinengewehr, eine Imitation seiner selbst zu sehen, die er, um der Selbstbehauptung willen, abstreiten muß: "Ich bin ohne Fortsetzung und ohne Nachahmung".

Schließlich ist für "dvojka" auch die Bedeutung 'Zweigespann' in Betracht zu ziehen, die sich in Lautanalogie zu "trojka" ergibt. Zwar läßt sich an dieser Stelle der Satz: "Das Zweigespann fährt geradewegs auf mich zu", kaum begründen, jedoch wiederholt sich "dvojka" im folgenden Bild, wo vorhergehende und folgende Zeile es primär in der Bedeutung 'Zweigespann' bestimmen: "Der siegreiche Wagen fährt / Das Siegesgespann / Wie erfreulich ist es / Unter seine Räder zu fallen" (S.48 ). Auch für die Deutung dieses Bildes gibt es wieder verschiedene Möglichkeiten. Die Strophe steht in einer Reihe von Versen, die abwechselnd von 'Chor' und 'Kraftmenschen' gesungen werden. Die beiden Strophen des 'Chors' stehen inhaltlich und sprachlich im Gegensatz zu denen der 'Kraftmenschen'. Es ist nicht von vornherein klar, ob der 'Chor' im Kampf gegen die Sonne mit einer bestimmten Partei identisch ist. Der Wagen ließe sich als Sonnenwagen oder auch als Siegeswagen, bezogen auf den Sieg über die Sonne, verstehen; der 'Chor' besänge den Tod der Helden, die sich für den Sieg geopfert haben - freudig "unter die Räder" gefallen sind. Im Hinblick auf die zweite Strophe des 'Chors' ist diese Deutung aber kaum ergiebig.

Die Interpretation des 'Chors' als Vertreter des Ästhetizismus und Gegner der 'Kraftmenschen' andererseits entspräche der Parodierung des Chors als traditionellem Theater- und Opernelement und gründet sich auf Matjušins Erklärung, daß sich die Sonnenmetaphorik der Oper auf den Ästhetizismus beziehe. So singt der noch auf den Sieg hoffende, der Sonne ehrfürchtig ergebene 'Chor': "Wie erfreulich ist es / unter seine (des Sonnenwagens) Räder zu fallen". Die ersten Zeilen der zweiten Strophe können so als ein letztes Sich-Wehren der Ästhetizisten, als ihr Aufruf gegen die Sonnengegner verstanden werden: "Es sollen die glühenden Pferde / Zertrampeln" (nämlich: die Feinde) ( S.49 ). Die Kraftlosigkeit der Ästhetizisten kündigt sich schon im Umschlagen der Sprache in den letzten beiden Zeilen sind "unästhetizistisch" konkret, die Metapher

wird von der Metonymie verdrängt: "Es kräuseln sich Haare / Im Geruch der Haut".

Keine dieser Deutungen soll als Versuch aufgefaßt werden, logisch kausale Zusammenhänge zu konstruieren; es geht lediglich darum, die Vielzahl der angelegten Assoziations- und Relationsmöglichkeiten aufzuzeigen.

In den beschriebenen metonymischen Passagen, in denen sich die Worte des 'Irgendeinen mit schlechten Absichten' verselbständigen und sich materialisieren in der Figur des 'Maschinengewehrs' oder des 'Feindes', die gleich wieder in den Hintergrund treten, wenn die Rede eine andere Richtung einschlägt, ist primäres Faktum die Sprache selbst.

### III. 5. b<sub>6</sub> Metapher und Metonymisierung

Kručenyč stellt die Worte, denen in der Metonymie eine bildliche Realität geschaffen wird, die ihrer "Wörtlichkeit" näher gerückt und konkreter erscheinen, als dies bei der Metapher der Fall sein könnte, in szenischer Realisation sichtbarer Realität gleich. Die für diesen Text entscheidende Bedeutung des metonymischen Verfahrens zeigt sich besonders im zweiten Akt, in dem Zukünftiges, noch Unbestimmbares in der Sprache und in szenischen Realisationen, den Geräuschen, dem Flugzeugabsturz, den "zaum"-Liedern für Augenblicke eingeholt wird. Der Vergangenheit und Konvention Angehöriges, Gegengewicht aller Bewegung auf das Futuristische zu, präsentiert sich dagegen in Metaphern.

Fast ausschließlich entstammen die im Text vorhandenen Metaphern dem Repertoire des Symbolismus, des literarischen Ästhetizismus oder der Literatur der Dekadenz. Roman Jakobson bezeichnet die "Umwandlung realer Bilder in Tropen", ihre "Metaphorisierung" als Spezifikum des Symbolismus als Schule<sup>170</sup>. Die Absetzung gegen alle drei genannten Gruppen wurde von den Futuristen in Manifesten und Vorträgen gleichermaßen heftig und radikal betrieben, in der dichterischen Praxis bestanden aber noch durchaus Beziehungen zu den Symbolisten<sup>171</sup>. Auch wenn Kručenyč in einigen Fällen konkret

-----

170 Roman Jakobson, "Novejšaja ruskaja poezija", in: Texte der russischen Formalisten II, a. a. O. S. 51.

171 Zu den literarischen Beziehungen zwischen Futurismus und Symbolismus siehe u. a.: Krystyna Pomorska, Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance, The Hague, Paris 1968. - Und: V. Markov, Russian Futurism, a. a. O.

auf die Symbolisten angespielt haben sollte, werde ich im folgenden allgemein vom Kampf gegen den Ästhetizismus sprechen, da die futuristische Absetzung von der ästhetizistischen Seite des Symbolismus uneingeschränkt durchgeführt wurde und darauf auch Matjušin seine Deutung der Oper bezieht.

Metaphern fungieren als Auslöser ästhetizistischer oder konventioneller Bilder, die durch Verkürzung oder durch ihren Kontext parodiert werden und in der Gegenüberstellung mit dem Futuristischen, Neuen in Form von Metonymien, Geräuschen und futuristischen Sprechern als nicht lebensfähig erscheinen. Indem die Konventionalität der Bilder erkennbar ist, die Metaphern also als "Zitat" bloßgelegt sind, geht dem Metaphorischen das Uneigentliche, das für es charakteristisch ist, verloren.

Der futuristischen Kampfansage an das Universum und die Welt (S.41) - ein durchaus realistisch gemeinter Hyperbolismus, denn die Futuristen identifizierten die "Welt" mit der von Ihnen bekämpften unmittelbaren Vergangenheit - folgt gleich eine Manifestation ihrer Einstellung dem Ästhetizismus gegenüber: "Die fetten Schönheiten / Haben wir ins Haus gesperrt". Indem die eindeutig dem Ästhetizismus zugehörigen Bilder hier mit negativen Begriffen oder Attributen bezeichnet werden, verkehrt sich ihr im Wertesystem des Ästhetizismus ursprünglich hoher Rang ins Gegenteil. Die Konnotationen der Metapher werden auf eine eindeutige Aussage verkürzt: Metaphern, Sprache und Werte dieser Art sind nicht nur lebensfern, sondern schon lebensunfähig: "Schimmel verfaulter Naja-den". Ein Geruch von Verwesung haftet in der Vorstellung der Futuristen allem an, was mit dem Ästhetizismus, dem Bürgertum, den Konventionen verbunden war<sup>172</sup>. Das Kranke, Lebensferne erweist sich als Motivation der zentralen Ereignisse in "Sieg über die Sonne": der Strahl der Sonne ist "entzündet", das Sonnenlicht hat etwas Krankhaftes an sich. So ernährt sich paradoxerweise auch 'Nero und Caligula in einer Person', "die Figur des ewigen Ästheten", der keinen Blick für das "Lebendige" hat, sondern überall das "Schöne" (l'art pour l'art) sucht<sup>173</sup>, von "Hundefleisch" und "faulen Kartoffeln" (S.42). Die Himmel - Kamenskij sprach

172 Vergl. z.B. den futuristischen Almanach "Dochlaja luna" (Kriechender Mond); ein Gedicht David Burljuks: "Nebo trup/ Ne bol'se" (Der Himmel ist eine Leiche/ Nicht mehr.)

173 "Russkij kubofuturizm. Vospominanija Matjušina", in: Rossija, a. a. O. S. 141.

vom "Himmel der Symbolisten" (siehe S. 72) - werden aufgefordert, sich mit Fäulnis zu bedecken, also ihr "wahres Gesicht" zu zeigen und die "Frucht des Sommers", ebenfalls ein mögliches Motiv konventioneller Poesie, ist verdorrt (S.48).). So scheinen Universum und Welt zu verrotten und ihrem Ende zuzugehen. I. Terent'ev maß diesem Gedanken in seiner, das gesamte Werk Kručenychs als "sinnvollen Unsinn" bedeutenden Schrift "Kručenych Grandiozar'" ganz reale Konkretizität bei.

Éta mysl' - "mirskonca" - zapisannaja kak odno slovo, fundament futurizma. Novyj mir uže načalsja vytesniv soboj vse nežnyja vospominanija; vot počemu futuristy o tainstvennoj, strogoj i nežnoj lune-Salomee govorjat, čto ona sdochla.

Mir ne umer, ne počil, a imenno podoch, potomu čto ot nego teper' ničego ne ostalos', krome "blevotiny kostej", ili "dušistogo rvotnogo" ...

Ponimajuščie slovo - mirskonca tol'ko kak simbol tvorčeskogo obnovlenija ili čego nibud' ešče, - zaskakivajut vpered, no neudačno, potomu čto simboličeskoe ponimanie veščeje ne daet i otdalennogo postiženija živoj i plotskoj mysli: - mirskonca.

Mirskonca poka ešče ne simbol, a tol'ko fakt. 174 (Dieser Gedanke - Weltvomende - in einem Wort geschrieben, ist das Fundament des Futurismus. Die neue Welt ist schon angebrochen und hat alle zärtlichen Erinnerungen unterdrückt; deshalb sagen die Futuristen vom geheimnisvollen, strengen und zärtlichen Salomee-Mond, er sei krepirt.

Die Welt ist nicht gestorben, nicht entschlafen, sie ist einfach krepirt, weil jetzt nichts von ihr übrig ist, außer der "Knochenkotze" oder "wohlriechendem Erbrochenen"...

Die das Wort - Weltvomende nur als Symbol schöpferischer Entlarvung oder irgendwas sonst verstehen, - machen einen Sprung nach vorn, aber vergebens, denn das symbolische Verstehen der Dinge läßt auch nicht das entfernteste Begreifen des lebendigen und fleischlichen Sinnes: - Weltvomende zu.

Weltvomende ist bis jetzt noch kein Symbol, sondern nur eine Tatsache.)

Auch Terent'ev nimmt das Wort und den ihm zugrundeliegenden Gedanken als sinnlich erfahrbares Faktum, dem hier mehr Realität eignet, weil es wahrer ist, als die täuschende Oberfläche einer "gesunden" Welt. Spracherneuerung ist also nicht nur zentrale Aufgabe und Bestimmung der Futuristen, weil sie sich als Gruppe junger Dichter gegen die Tradition durchsetzen müssen, sondern weil für sie durch die Sprache der Weg zu einer neuen Sehweise

-----

174 I. Terent'ev, "A. Kručenych - Grandiozar'" in: A. E. Kručenych, Izbrannoe, hrsg. v. V. Markov, München 1973. S. 513/14. Ein Bühnenstück Chlebnikovs trägt den Titel "Mirskonca", den P. Urban mit 'Weltvomende' (in: V. Chlebnikov, Werke 2, a. a. O.) übersetzt hat.

der Realität führt. Die Symbolisten hatten reale Bilder in metaphorische Sprache umgewandelt; durch reale, "brauchbare", weil lebendige Sprache zur gegenwärtigen und zukünftigen Wirklichkeit zu finden, ist das Ziel der Futuristen. Šklovskij's Vortrag "Voskřešenie Slova" (Auferstehung des Wortes), den er 1913 zur Verteidigung der futuristischen Dichtung hielt, macht deutlich, wie sehr diese Ausrichtung die Struktur ihrer Werke - und des Spiels "Sieg über die Sonne"- formt. Als entscheidenden Schritt zur Freiheit des Menschen fordert Šklovskij die Befreiung als "Lebendigmachen" der Worte.

Toi'ko sozdanie novych form iskusstva mozet vozvratit' čeloveku pereživanie mira, voskresit' vešči i ubit' pessimizm. 175  
(Nur das Schaffen neuer Formen der Kunst kann dem Menschen die Erfahrung der Welt zurückgeben, die Dinge auferwecken und den Pessimismus vernichten.)

Um wahrgenommen zu werden und um neue Wahrnehmung zu ermöglichen, müssen die neuen Formen 'schwierig' ("tugo") sein; lebendige Rezeption erfolgt erst, wie für Šklovskij die Geschichte der Kunst zeigt, durch "halb-verständliche" poetische Sprache.

I vot teper', segodnja, kogda chudožniku zachotelos' imet' delo s živoj formoj i s živym, a ne mertvym slovom, on, želaja dat' emu lico, razlomal i iskoverkal ego. Rodilis' "proizvol'nyja" i "proizvodnyja" slova futuristov. 176  
(Heute nun, da es dem Dichter um die lebendige Form geht, um das lebendige und nicht um das tote Wort, hat er es, um ihm Gestalt zu verleihen, zerbrochen und entstellt. So sind die "willkürlichen" und die "abgeleiteten" Wörter der Futuristen entstanden.)

Die Ausmerzung des an die unmittelbare Vergangenheit Gebundenen, daher Lebensfremden, wird in "Sieg über die Sonne" auf der Ebene der Auflösung ursprünglicher Metaphern zugunsten metonymischer Konkretisierung verfolgt. So wird das Bild des schlafenden Sees (S.43) nicht auf konventionelle Weise als metaphorische Umschreibung für eine ruhende friedliche Natur ausgeführt; es verliert im anschließenden Vergleich mit der Härte jene Konnotation der kreatürlichen Natur. Bedeutsam ist hier allein seine Funktion als veränderbares Wort: in Korrelation mit den Verwandlungen der Dinge, mit dem Anbrechen der neuen Zeit<sup>177</sup>. Der Übergang eines Werte-

175 Viktor Šklovskij, "Voskřešenie slova" in: Texte der russischen Formalisten II, hrsg. v. W.-D. Stempel, a. a. O. S. 12.

176 ebd., S. 13.

177 Vergl.: A. Kručenych, "Iz Vzorval'", in: V. Markov, Manifesty,

und Weltsystems zum anderen kommt verstärkt zum Ausdruck, wenn 'Nero und Caligula in einer Person', auf das Wort 'Eisen' reagierend die eisernen, für ihn das Umschlagen von Sprache in Materie vollziehenden Flugzeugräder durch das Lorgnon betrachtet.

In den Rädern von Flugzeugen, auf denen der 'Reisende durch alle Zeiten' in die Szene gefahren kommt, findet sich bereits die Andeutung auf das Flugzeug der letzten Szene. Endgültig von dort her erscheinen die Flugzeugräder als Verkörperung des durch die Zeit-eilen-Könnens - schließlich als Vehikel des Eintritts ins 10., d. h. ins futuristische Land.

Der 'Reisende durch alle Zeiten' warnt vor dem Alten: dem alten Maß und dem alten Metrum (siehe: S.43, Anm. 63), dessen Brüchigkeit schon offen liegt: "Die Verhüllung gleitet". Er hat gesehen, daß die Zukunft auch ohne die vielbenutzten, blaß gewordenen Worteauskommt: "... und obwohl dort kein Glück ist, sehen aber alle glücklich und unsterblich aus." (S.44).

Die Kontrastierung formal und thematisch jeweils gegensätzlicher Komplexe und die jeweilige Wendung zugunsten der Verneinung des ersten im zweiten: Metapher - Metonymie, Ästhetizismus - Futurismus, lebensferne Vergangenheit - lebendige Zukunft, Sonne - Mensch, wird weiter im zweiten Bild ausgeführt. 'Sportler' und 'Kraftmenschen' konstatieren das Ende der Zeit des Ästhetizismus, sie rufen auf zum endgültigen Kampf und berichten gleich darauf vom bereits eingetretenen Sieg. Der Ablauf der Ereignisse ist beschleunigt, Sprachliches und russische Gegenwart überlagern sich: "Oder es wird russisch 'Dunkelheit' heißen - / Das Knirschen von den Kufen der Lastschlitten ... Und einen solchen Staub wirbelten sie auf, /Als ob sie Port Arthur eingenommen hätten." (S.48).

Der Chor versammelt kurz vor Gefangennahme der Sonne ein letztes Mal die Ästhetizisten, - dies bezieht sich auf die Deutung des 'Chors' als Vertreter des Ästhetizismus (Siehe: S.95) -, um den Sieg ihres Idols zu beschwören. Seine Verse rufen flüchtig Momente des alten Sonnenmythos hervor, aber angesichts der fühlbaren gegenwärtigen Realität erweisen sich die alten Bilder als zu schwach: die Metapher des Ausrufes: "Es sollen die glühenden

-----  
a. a. O. S. 62: "Iz podlogo/ prezrenija k/ ženščine i/detjam v našem/ jazyke budet/ liš' mužskij rod." (Aus tiefer/ Verachtung für/ die Frau und/ die Kinder in unserer/ Sprache wird es/ nur das männliche Geschlecht geben.)

Pferde/ Zertrampeln" wird verdrängt von metonymisch sinnlicher Beschreibung: "Und es kräuseln sich Haare/ Im Geruch der Haut". (S.49 ).

Ebensolche Ablösung von Metapher durch Metonymie findet in der Szene der 'Totengräber' statt. (S.50 ). Der erste Vers, metaphorische düstere Anspielung auf den erwarteten Tod, mit entfernter Parodierung der Todessehnsüchte und Erlösungserwartung dekadenter Dichtung, geht über in die metonymische Darstellung des endgültigen Eingeschlossenseins nach dem Tod. Auch dient diese Szene zur noch stärkeren Abhebung vom verschönernden Ästhetizismus durch Bilder extremer Häßlichkeit, die nicht in das Bild ästhetizistischer Kunstvorstellungen passen.

Im fünften Bild erscheint der 'Chor' noch einmal (S.50 ), im Gesang von den Göttern die Form der ironisierenden Anspielung auf ein mythisches Bild wiederaufnehmend, aber die Erhabenheit des Chors als traditionelles Element des Theaters ist gebrochen; nun, da kein Ausweg mehr ist, stimmt er "affirmativ" in den Triumph der Sieger mit ein, versucht aber, durch Projektion der Welt des Mythos auf die schon veränderte Gegenwart das ihm eigene Ambiente der Vergangenheit zu erhalten: nachdem die Sonne gefallen ist, suchen die Ästhetizisten in der Finsternis ihre neuen Götter, deren "Liebling, das Schwein", als antiästhetizistisches Bild, ihre Versuche wiederum ins Lächerliche zieht.

Nach der Vernichtung der "Sonne der alten Ästhetik"<sup>178</sup> vollzieht sich die Verwandlung des Menschen: der Mensch ist jetzt frei, jene, vorher der Sonne eigenen Kräfte in sich selbst zu entfalten: "Die zerschlagenen Kanonen sind gefallen, und die Schienen krümmen sich wie Wachs vor den Blicken" (S.50), "Von Angesicht sind wir dunkel/ Unser Licht ist in uns" (S.51 )<sup>179</sup>.

-----  
178 "Russkie kubofuturisty. Vospominanija Matjušina", in: Rossijsa, a. a. O. S. 139.

179 Vergl.: das Gedicht "Budem kak solnce" von Bal'mont: "... Budem kak solnce vseгда molodoe/ Nežno laskat' ognevyje cve-ty/ vozduch prozračnyj i vse zolotoe/ Sčastliv ty? Bud' že sčastlivee dvoe,/ Bud' voploščennem vnezapnoj mečty! ..."  
K. A. Bal'mont, Stichtovorenija, Leningrad 1969. S. 204.  
(Laßt uns ewig jung wie die Sonne sein/ Zärtlich die feurige Blume streicheln/ durchsichtige Luft und alles golden/ Bist du glücklich? Werd glücklicher zuzweit,/ Werde die Verkörperung eines plötzlichen Traumes.)

Eine stärkere Herauskristallisierung des spezifisch Futuristischen bringt der zweite Akt: den Versuch eines Öffnens jener, der Sprache innewohnenden, den Ausblick auf ein neues Weltmodell gebenden Möglichkeiten.

### III. 5. c. Kručenyčs Konstruktion der futuristischen Sprache

#### III. 5. c<sub>1</sub> Formale Spezifika

Der Gegensatz Metapher - Metonymie ist, bis auf eine Ausnahme, im zweiten Akt zugunsten vorwiegend metonymischer Rede zurückgetreten.

Das Lied des 'jungen Menschen' (S.55), äußerlich motiviert als Ausdruck seiner ängstlichen Bürgerlichkeit, reproduziert in geheimnisvollen, hintergründigen Metaphern "dekadente bürgerliche" Poesie. Indem die Sprache über die Metapher als Zitat verfügt, entledigt sie sich der ursprünglichen Funktion der Metapher, durch Vergleiche "Ähnlichkeiten der Bedeutung von Gegenständen" herzustellen. Der 'junge Mensch' singt von "schwarzen Kühen", "Libellen", "seidenem Sattel", den Dampf der Lokomotive sieht er als Liliengewächs. Wortwahl und Wortverknüpfung verweisen auf die Sprache einer bestimmten Epoche: die alternative Beziehung des Zeichens zu einer Gruppe von Zeichen in der metaphorischen Konstruktion schlägt um zur linearen Beziehung zwischen Bild und epochalem Sprachhintergrund. Zudem läßt das Hineingestelltsein des Liedes in die futuristisch theatralische Szene - die Konkretisierung der vorsichtig als Libellen umschriebenen Flugzeuge durch das Geräusch des Propellers, die abrupte Kontrastierung durch den Aufmarsch der 'Sportler' - die sonst als "schön" und "poetisch" empfundene Sprache hinfällig und lächerlich erscheinen und ordnet die Verse als "bürgerlich" ein. Das Lied der 'Sportler' mit seinen metonymisch linearen Wortbeziehungen: Wolkenkratzer - Straßen - Plakate - Aushängeschilder, vernichtet endgültig die Stimmung der "Bürgerlichkeit". Die 'Sportler' nehmen ihre urbane Umgebung und damit die Wirklichkeit in die Sprache auf.

Wo sonst im zweiten Akt metaphorischer Ausdruck auftaucht, ist er ungebrochen und bezieht sich auf das futuristische Weltmodell, wie etwa in dem Bild vom nicht zu vereinbarenden Leben der zwei Bälle (S.53 ). Die Verknüpfung der Rede mit dem Bild des Balles ist so überraschend und zunächst unverständlich, daß sich automatisch die Erinnerung an das Wortspiel Ball/ Schwert einstellt und damit die Bedeutung 'Spiel' für Ball wieder lebendig wird. Auch der Vergleich 'Ball' und 'nackte Köpfe' wiederholt sich: in 'Ball' und 'abgenagte Schädel', den letzten Resten der Vergangen-

heit. Die Charakteristik der beiden Bälle entspricht dem Kontrast von Gegenwart und Vergangenheit, dem Grundmotiv der Ereignisse des zweiten Aktes.

Die metonymische Figur des Schädels tritt in den Prozeß einer Metamorphose ein: "Und der Schädel ist wie eine Bank durch die Tür fortgesprungen", "Nur abgenagte Schädel laufen auf den einzigen vier Beinen herum" (S.51,S.53). Das Wort "čerepa" (Schädel) bringt einen lautlichen Anklang an die erste Zeile der Totengräberszene: "Razmozžit' čerepachu" (Zerschmettern der Schildkröte [S. 51]). Die Wörter haben ihren Platz im Sinnzusammenhang vertauscht: 'Schädel' gehört in den Zusammenhang der Totengräberszene, während die Feststellung "laufen auf den einzigen vier Beinen" auf Schildkröten zutrifft. Solches Ersetzen eines Wortes durch ein anderes, ähnlich klingendes, trägt zur Schwächung seiner Zeichenhaftigkeit bei, verstärkt die Referenzen innerhalb des Werkes und macht, nach Chlebnikovs Theorie, Ähnlichkeiten bewußt, die an der Entstehung des einzelnen Wortklanges teilhatten.

Folgt man, gleichsam rückwärts lesend, diesen lautlichen Assoziationen, so läßt sich für verschiedene bruchstückhafte Sätze und Textstellen auf der Ebene der Selektion Sinnzusammenhang herstellen. Es ergibt sich so die Verbindung: das Vergangene wurde bekämpft, wurde erschossen, begraben, nur sein Totenschädel ist übriggeblieben.

### III. 5. c<sub>2</sub> Thematisierung von Raum und Zeit

Nach der radikalen Beseitigung der Vergangenheit und ihrer Inhalte ist zunächst eine Leere entstanden, deren Folgen sich wiederum in fortlaufenden konkreten Bedeutungsassoziationen erhellen. 'Leere' bedeutet Erleichterung von Überflüssigem; ganz 'leicht', d. h. ganz 'leer' läßt sich nicht leben; man braucht 'Beschwerung' und solche ist im Raum des Zukünftigen im 'Stark-sein' zu finden. Dies Spiel mit Begriffen deutet das immense Ausmaß der durch die Leere ermöglichten Veränderungen an: mit der 'Schwere' des Vergangenen ist auch die 'allerweltliche Schwerkraft' verschwunden und damit die seit jeher die Möglichkeiten des Menschen einengenden Gesetze irdischen Raumes und irdischer Zeit.

Kurz vor "Sieg über die Sonne" hatte Kručenych in "Novye puti slova" geschrieben:

My stali videt' mir naskvoz'.

My naučilis' sledit' mir s konca, nas raduet éto obratnoe dviženie (otnositel'no slova my zametili, čto ego možno čitat' s konca i togda ono polučaet bolee glubokij smysl!)

My možem izmenit' tjažest' predmetov (éto večnoe zemnoe pritjaženie), my vidim visjaščie zdanija i tjažest' zvukov.

Takim obrazom my daem mir s novym soderžaniem ... 180

(Wir haben begonnen, durch die Welt hindurch zu sehen. Wir haben gelernt, die Welt rückwärts zu verfolgen, uns freut diese umgekehrte Bewegung [was das Wort betrifft, so haben wir bemerkt, daß man es vom Ende her lesen kann und dann bekommt es einen tieferen Sinn!])

Wir können die Schwere der Gegenstände verändern [diese ewige irdische Schwerkraft], wir sehen hängende Gebäude und die Schwere der Töne.

Auf diese Weise geben wir eine Welt mit neuem Inhalt.)

Ein Eindruck der Veränderung räumlicher und zeitlicher Zustände ergibt sich in Relation zu den Orientierungsversuchen des 'Fetten', dessen Frage: "Wo ist der Sonnenuntergang?" sein Verhaftetsein im Vergangenen aufdeckt. Seine Rede ist konkret und von den äußeren Gegenständen und Fakten seiner ungewohnten Umgebung bestimmt: "Da wußte ich nicht, daß man eingeschlossen sitzen muß ... wir laufen kahl herum .... verfluchtes Klima ..." (S.53 ). Seine Angst, Arme und Beine könnten sich losschrauben, zeigen ihn von der sehr bürgerlichen Vorstellung geprägt, in einer auf die Technik gegründeten Welt werde der Mensch zur Maschine. Der 'Fette' wiederholt die Worte des 'Irgendeinen mit schlechten Absichten': "Obwohl ich mich nicht mal erschossen habe - aus Schüchternheit" (S.54) mit seinem: "Schüchternheit sich zu erschließen" (S.53 ) und manifestiert damit die gleiche, dem neuen Leben gegenüber feindliche Einstellung. Im "neuen Land der neuen Möglichkeiten" ist er nicht in der Lage die "veränderten Raumverhältnisse" zu verstehen<sup>181</sup>.

Ebenso unglücklich ist der 'Fette' angesichts der veränderten Bedingungen der Zeit. Sein Zeitbegriff ist mit dem Ablauf der Uhr verbunden, mit rein quantitativer Zeit: "Die Uhr aufziehen müßte man" (S.54 ). Die Zeit aber scheint aufgehoben worden zu

180 "Novye puti slova", in V. Markov, Manifesty..., a. a. O. S. 71.

181 "Russkij kubofuturizm. Vospominanija Matjušina", in: Rossija, a. a. O. S. 139. Seine eigene Einstellung zur Erwartung eintretender Veränderungen von Raum und Materie beschreibt Matjušin ebenfalls an dieser Stelle: "Mne kazalos', ja vižu i slyšu plasty pravil'no ritmujuščichsja v beskonečnosti mass. Mne, kažetsja, udalos' vyrazit' éto v muzyke." (Mir schien, als sähe und hörte ich Schichten regelmäßig in der Endlosig-

sein. Die Uhrzeiger laufen rückwärts, die Rede erwähnt nur Turm und Räder, die dem 'Fetten' nichts weiter als gewohnte äußerliche Vermittler der zeitlichen Ordnung, eines bloßen Einteilens, bedeuten. Indem der 'Fette' in die Uhr hineinschaut, verwandelt sich die leere Zeit in bestimmte Gegenwart, vergegenständlicht in neuen Raumverhältnissen: "Turm, Himmel, Straßen mit den Spitzen nach unten - wie im Spiegel". In dieser, von allem ihm Bekannten abweichenden Zeit findet er keinen Halt, die Uhr scheint nichts zu taugen, also wendet er sich alten "bürgerlichen" Gewohnheiten zu: "Wo könnte man die Uhr verpfänden?"

Aus dem fortschreitenden Lauf der Zeit ist jedoch für die anachronistisch scheinenden Figuren des Stücks keine Flucht möglich - "Träumen Sie nicht, man kennt kein Erbarmen" - niemand kann der Dynamik der Zeit die "Stirn bieten".

Die Geschwindigkeit als Prinzip, mit dessen Erreichen die vertraute Ordnung von Raum und Zeit gleichsam nach vorn durchbrochen werden soll, deutet sich in der Sprache des 'aufmerksameren Arbeiters' an, die nur aus flüchtig aufgefangenen unfertigen Sätzen zu bestehen scheint. In seiner dynamischen Rede blitzen Visionen auf, die wohl "Zukünftiges" enthalten, aber undeutbar sind. Ohne sich die Zeit für Deutbares und Bestimmbares zu nehmen, überläßt sich der 'Arbeiter' ganz der Bewegung: "Es rennt hin und her die Hitze der Sense/ wie die Antilope jagt" (S.55 ).

Das Verlassen des bekannten Raumes, angekündigt im ständigen Wechsel der Standorte, - "gestern war hier ein Telegraphenmast und heute ein Buffet, na, und morgen werden da wahrscheinlich Ziegelsteine sein" (S.55) - im Abgang des 'Fetten' nach oben statt zur Seite, scheint sich zu verwirklichen im Lied der 'Sportler'. Die beiden Passagen des 'aufmerksameren Arbeiters' und der 'Sportler' sind, verglichen mit den vielen lautlich effektiven Stellen, auffallend visuell ausgerichtet und zeugen von Kručenyčs Nähe zur k u b i s t i s c h e n Sehweise.

In diesem Zusammenhang sind die Szenenanmerkungen zum fünften Bild anzuführen (S.51 ), die von der auch formalen Übereinstimmung zwischen kubistischer und futuristischer Wortkunst sprechen:

-----

keit rhythmisierender Massen. Ich glaube, daß es mir gelang, dies in der Musik auszudrücken.)

"... die Fenster gehen seltsam nach innen, wie durchbohrte Röhren. Viele Fenster, verteilt in unregelmäßigen Reihen und es scheint, daß sie sich argwöhnisch bewegen." Aus der Malerei stammt die Methode, die Relationen der Dinge untereinander neu zu bestimmen: die Dinge sind ihres angestammten Platzes enthoben, sie überschneiden sich und verändern ihre Formen. Die absolute Perspektivelosigkeit soll es ermöglichen, die Dinge von allen Seiten gleichzeitig zu sehen, die Grenzen des alltäglichen Lebens aufzubrechen und somit den Bereich sinnlicher emotionaler Erfahrung und ihrer künstlerischen Verarbeitung zu erweitern.

Dem Ausdruck der Malerei ebenso nah sind die Szenenanmerkungen in Bild 6: " Die Sportler gehen im Takt nach den Linien der Häuser" (S. 56 ). Die Entsprechung menschlicher und dinglicher Dynamik, die aus der metonymischen Gleichsetzung von Mensch und unmittelbarer Umgebung und der Auffassung einer intensiven Prägung des Menschen durch sein Produkt entspringt, läßt sich, wenn die Anmerkungen nicht vorgelesen werden sollen, kaum szenisch, sehr wohl aber bildlich realisieren <sup>182</sup>.

Der 'Fette', der den "Sieg über das herkömmliche Verständnis der Sonne als Schönheit" <sup>183</sup> verschlafen hat und dem Leben "hinterherlaufen" muß, ist der Kontrahent der beiden Gestalten 'Reisender durch alle Zeiten' und 'Pilot'. Die Figur des in der literarischen Tradition häufig auftauchenden Reisenden, der Erfahrungen macht und mitteilt, verbindet den 'Reisenden durch alle Zeiten', "diesen mutigen Abenteurer, Dichter und Künstler-Propheten" <sup>184</sup> mit dem 'Piloten', der - mit Chlebnikovs Worten - für die Futuristen die "Lösung der Aufgabe des Teppichflugzeugs durch die Forschungen der exakten Wissenschaften und ihre Anwendungen auf die Bedingungen des Fliegens" verkörpert <sup>185</sup>. In der Tätigkeit

-----  
 182 Zu Kručenychs kubistischer Sehweise vergl. seine Bemerkung zu den "Malern Budetljane" und den "Budetljane Wortschöpfern", in: "Slovo kak takovoe", in: V. Markov, Manifesty..., a. a. O. S. 57. - Zu dem Verhältnis von Kubismus und russischem Kubofuturismus siehe auch: Mojmir Grygar, "Kubizm i poëzija russkogo i češkogo avangarda", in: Structure of Texts and Semiotics of Culture, ed. Jan Van Der Eng and Mojmir Grygar, The Hague, Paris 1973. S. 59-102.

183 "Russkij kubofuturizm. Vospominanija Matjušina", in: Rossija, a. a. O. S. 141.

184 ebd.

185 V. Chlebnikov, "O pol'ze izučenija skazok", in V. V. Chlebnikov, Sobranie sočinenij, a. a. O. S. 196 (Deutsch in: V. Chlebnikov, Werke 2, a. a. O. S. 94).

des Piloten scheint sich tatsächliche Herrschaft des Menschen über Raum und Zeit anzubahnen: das Flugzeug hat die Ausmaße der Welt verändert, dank ihm "erstreckt sich plötzlich das Meer, zu dem es früher alle Völker zog, über jeder Hütte" <sup>186</sup>. Daß es den Futuristen ernst mit ihrer ganz konkreten Haltung der realen Welt gegenüber war, findet nicht nur in den Erinnerungen Kamenskij's einen Ausdruck:

Už esli my dejstvitel'no - futuristy ... esli my ljudi motornoj sovremennosti, poëty vseмирnogo dinamizma, prišel'cy-vestniki iz buduščego, mastera dela i dejstvija, êntuziasty-stroitelji novych form žizni, - my dolžny, my objazany umet' byt' aviatorami.<sup>187</sup>

(Wenn wir wirklich - Futuristen sind ... wenn wir Menschen der motorisierten Gegenwart, Dichter des allerweltlichen Dynamismus, Zuwanderer-Boten aus der Zukunft, Meister der Tat und des Handelns, Enthusiasten-Konstrukteure neuer Formen des Lebens sind, - müssen wir, sind wir verpflichtet Piloten zu sein.)

### III. 5. c<sub>3</sub> Spiel

Die um ein sprachliches und thematisches Einholen des Zukünftigen bemühten Passagen treten den, vom Schwanken zwischen Vergangenen und Zukünftigem gekennzeichneten Stellen entgegen. Ein maßgebliches Element dieser Passagen ist das Spiel mit dem in ihm enthaltenen Moment der Bewegung. Über das Spiel mit Lauten und Worten hinausgehend ist hier die entscheidende Bedeutung der Zusammenhänge zwischen dem das Schau-Spiel programmatisch darstellenden Prolog und dem Hauptteil zu suchen: die Vorstellung vom Theaterspiel, das die Illusion der Wirklichkeit nicht erzeugen muß, sondern das selbst Wirklichkeit ist. Zu Beginn der Oper zerreißen die 'Kraftmenschen' den Vorhang: eine Demonstration, die die Zerstörung der Spielende und Zuschauer trennenden Bühnenrampe und darüber hinaus eine angestrebte Einheit von Spiel und Leben zumindest andeuten kann <sup>188</sup>.

-----  
186 ebd.

187 Vasilij Kamenskij, Put' êntuziasta, a. a. O. S. 128. - Zum Motiv des Flugzeugs in der zeitgenössischen Literatur siehe: Felix Philipp Ingold "Aeroplane um 1909. Ein internationales Flugjahr und seine literarische Kulisse", in: Revue d'Allemagne, Hommage à Robert Minder. (Réd. A. Collin). T. V., Nr.3, Paris 1973.

188 Eisenstein, der von dieser Geste berichtet, spricht ihr aller-

So verweist auch eine Stelle im Text auf das Spiel als entscheidendes Moment futuristischen Lebens. In der irrigen Annahme, sein eigenes Licht leuchte schon hell genug, damit er den Ballast seiner Vergangenheit abwerfen könne, hat 'Einer' seine Traurigkeit gebracht, um sie loszuwerden. (S.52 ). Da er sich aber getäuscht hat, soll er sich, wie die anderen sagen, drehen. In der Bewegung des Spiels vielleicht kann er seine Traurigkeit endgültig verlieren.

Die 'Leichtigkeit' der neuen Menschen erwirbt sich der 'Leser' durch das Spielen mit Begriffen. Im Wortspiel seiner Rede, die er vom Vergleich des neuen Menschen mit einem reinen Spiegel und einer reichen Wasserstelle zu der schon erwähnten Bedeutungsassoziation von 'leicht', 'schwer' und 'Schwerkraft' führt, kann sich der 'Leser' so leicht fühlen, daß er seinen armseligen Kram wie ein "reiches Reich" betrachten und aufstellen kann (S.53).

Die spielerische Tätigkeit äußert sich in der Bloßlegung sprachlicher Strukturen, welche die Entfaltung und Bewußtwerdung ihrer funktionalen Beziehungen und Inhalte zum Ziel hat. Im reinen selbstzweckhaften Spiel der Sprache entfaltet das Wort die Bedeutung, ohne den Gegenstand bedeuten zu müssen. Darin liegt Chlebnikovs Überzeugung begründet, daß die Sprache nie irrt, nie einen Fehler machen kann, weil sie nie den Bereich des Geistes verfehlt, die Sprache der Begriffe, die der Sprache der Worte vorangeht<sup>189</sup>.

Zdeněk Mathauser bringt über die Bloßlegung der Strukturen hinaus die Verspieltheit bei Kručenyč und besonders bei Chlebnikov in Verbindung mit ihrer "Ausrichtung auf das Absolute", insofern

-----  
 dings ab, "Ausdruck eines inneren Pathos" oder "logische Vollendung" im Sinne eines "Blickes auf die reale Gedenk- und Festsetzung realer Menschen" gewesen zu sein; sie habe nicht mehr bedeutet, als "eine ordentliche 'Ohrfeige für den öffentlichen Geschmack'...". S. M. Eisenstein, Schriften 2, hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel, München 1973. S. 182.

Freilich handelt es sich bei dieser Geste und bei der Bedeutung des Spiels von Kručenyč erst nur um die schwache Andeutung einer Beziehung von politischer oder sozialer Relevanz.

189 Mit dieser Überzeugung hängt das Dulden oder absichtliche Setzen von Druckfehlern auch in diesem Text zusammen. Vergl. Anm. 72.

als das Spiel als spontane Freisetzung der menschlichen Möglichkeiten betrachtet wird, als Gestalt oder Vorstufe der menschlichen Arbeit und als triumphierende sprachliche Basis des Lebens<sup>190</sup>.

-----  
190 Vergl.: Zdeněk Mathauser, "Nihil et infinitum ruského futurismu", in: Acta Universitatis Carolinae, a. a. O.

## III. 6. Programmatische Konzeption im Text

Mit beiden Arten des Spiels, dem der Worte und dem theatralisch realisierten, stehen die zwei sprachlichen Momente in Zusammenhang, die Kručenyč im Fortschreiten des Textes konsequent entwickelt, am Schluß der Oper in ihrer Funktion offenlegt und nebeneinander stellt: Das Lied der 'Sportler' wird unterbrochen von Maschinengeräuschen und endet mit einer Reihe reiner Lautartikulationen; von zerstückelten "zaum'"-Worten gefolgt fällt der Flügel des Flugzeugs auf die Bühne; die Geste des lachenden, lebendigen Piloten steht neben dem rein lautlichen Kriegslied. Die in der Metonymisierung sich einstellende Konkretisierung der Sprache erscheint im Text parallel zu ihrer im "zaum'" präsentierten Abstraktion.

Die Abstraktion vollzog sich in der futuristischen Tätigkeit als Spracherneuerung im Negieren der Wortform und der herkömmlichen innersprachlichen Verknüpfungsregeln, wie sie die Futuristen als allgemeingültig vorgefunden hatten. Vom Punkt der *N e g a t i o n* aus geschah eine Rückwendung zum Ursprung des Wortes, reflektiert und durchgängig verarbeitet zumindest in den Experimenten und Theorien Chlebnikovs, aber ausgeführt auch in Kručenyčs Reduktion des Wortes auf den reinen Laut - und hierin fand die *P o s i t i o n* des neuen Anfangs, einer neuen Sprache statt, die sich, folgt man Chlebnikovs Gedanken, auf die dem Ausdrucksmoment des Sprachklanges vorgelagerten Begriffe stützt. Kručenyč legt, wie noch auszuführen sein wird, seinen Schwerpunkt der neuen Sprache anders.

Was im Text als reines Nebeneinander vorzukommen scheint, begreift sich somit als dialektische Folge: sprachliche Abstraktion ergibt sich als Konsequenz aus der Konkretisierung, die dem Leben des vorhandenen Wortes nachgeht; sie vollzieht einen weiteren Schritt und schafft in Verbindung mit dem Ursprünglichen der Sprache die Bedingung für etwas qualitativ Neues.

Das Verhältnis zwischen futuristischer Sprachschöpfung und ihrer Einstellung der lebendigen Wirklichkeit gegenüber, das gerade im Theater lebendigsten Ausdruck findet, ist von entscheidender Bedeutung für die Klärung des Zusammenhanges zwischen der Bekämpfung der unmittelbar vorhergehenden Kunstepochen und der Darstellung eines futuristischen Weltmodells in "Sieg über die Sonne". Theatra-

lische Mittel: physische Bewegung, Lachen, sichtbare Existenz bestimmter Objekte realisieren die eine bezeichnende Tendenz in Kručenychs Sprachentwicklung, die Jurij Tynjanov folgendermaßen beschreibt:

Buntujuščee slovo otorvalos', ono svinulos' s veščí. ... Slovo stalo svobodno, ono perestalo zadevat'. Otsjuda - tjaga byvšego futurističeskogo jadra k veščí, k goloj veščí byta, otsjuda "otricanie sticha" kak logičeskij vychod. 191

(Das rebellierende Wort riß sich los, es entfernte sich vom Gegenstand. ... Das Wort wurde frei, es stieß nicht mehr an. Daher der Drang des futuristischen Wesens zum Ding, zum nackten Ding des Alltags; daher die "Negierung des Verses" als logischer Ausweg).

Im Drang zum "Wortding" und zum greifbaren Ding des täglichen Lebens wurzelt der Aufstand gegen die "Sonne des billigen Scheins"<sup>192</sup> in einer Ästhetik, die abgegriffene Gedanken, sich gegen jede Spontaneität, Unmittelbarkeit und Lebendigkeit verschließende Symbole und Kunstgriffe zu ihrem Bestand macht und als Ausweg aus dem Leben indie Dichtung flüchtet. In Bal'monts Gedicht "Budem kak solnce" verkörperte die Sonne überirdische Ideale, vom Leben der Gegenwart getrennte transzendente Werte: ewiges Leben, ewige Jugend, ewige Schönheit. Kručenych legt, was für Bal'mont im Zusammenhang mit irdischer Existenz undenkbar ist und auf ein Jenseits projiziert wird, konkret in eine sich ankündigende Zukunft, unter der Voraussetzung, daß sich die Stellung des Menschen im kosmischen Weltensystem, wie auch in gedanklichen Systemen verändert. Die Vernichtung der Sonne brachte die Erkenntnis: "Wißt, daß die Erde sich nicht dreht" (S.50) - möglicherweise eine Umkehrung des überlieferten bekannten Ausrufs Galileis nach seinem Widerruf - und daß die "Schwere der allweltlichen Schwerkraft" verschwunden ist; in der Negation der Bewegung der Erde um die Sonne und der Abhängigkeit menschlichen Daseins von außer ihm liegenden unveränderlichen Naturgesetzlichkeiten, in der Verlagerung des in der nachkopernikanischen Naturwissenschaft bestimmten Mittelpunktes unseres Planetsystems hat der Mensch die Freiheit gewonnen<sup>193</sup>.

-----  
191 Jurij Tynjanov, "Promežutok", in: J. Tynjanov, Archaisty i Novatory, München 1967. (Slavische Propyläen, B. 31). S. 562.

192 Formulierung Matjušins, entnommen: Ch. Douglas. "Birth of a Royal Infant" in: Art in America, a. a. O. S. 47.

193 Die Variabilisierung der dieses Weltsystem begründenden Gravi-

So entspringt Kručenyčs Ablehnung einer auf transzendente Werte und rein rationale Erfassung einer von der Natur bedingten menschlichen Wirklichkeit gerichteten Weltanschauung der rigorosen Ausrichtung seiner Perspektive auf den freien, die Natur und den Kosmos kontrollierenden Menschen. Als Bedingung der absoluten Freiheit sucht er nicht nach "objektiver Wahrheit", sondern nach der "subjektiven Objektivität".

Do nas bylo skučnoe tjagučee povestvovanie, (3000 stranic!) kotoroe pretit sovremennoj stremitel'noj duše, vosprini-majuščej mir živo i neposredstvenno (intuitivno), kak by vchodjaščej v vešči i javlenija, transcendentnoe vo mne i moe, a ne sidjaščej gde to v storone i slušajuščej odni opisanija i povestvovanija.

Naši novye priemy učat novomu postičeniju mira, raz-bivšemu ubogoe postroenie Platona i Kanta i dr. "idealistov", gde čelovek stojal ne v centre mira, a za peregorodkoj. ...

Nam ne nužno posrednika - simvola, mysli, my daem svoju sobstvennuju istinu, a ne služim otraženiem nekotorogo solnca (ili brevna?). 194

(Vor uns gab es eine langweilige langgezogene Erzählung, [3000 Seiten!] die der zeitgenössischen, ungestümen Seele zuwider ist, da sie die Welt lebendig und unmittelbar intuitiv wahrnimmt, als ob sie in die Dinge und Erscheinungen, das Transzendente in mir und mein Transzendentes, eindringe, und die nicht irgendwo abseits sitzt und sich allein Beschreibungen und Erzählungen anhört.

Unsere neuen Kunstgriffe lehren eine neue Weltauffassung, die die ärmliche Konstruktion Platos und Kants und anderer "Idealisten", in der der Mensch nicht im Zentrum der Welt, sondern hinter einem Verschlag stand, zerschlagen.

... Wir brauchen keinen Vermittler - Symbol, Gedanken, wir geben unsere eigene Wahrheit und dienen nicht der Widerspiegelung irgendeiner Sonne (oder eines Balkens?).)

So steht denn auch zum Schluß der Pilot als Mensch auf der Bühne, als Beherrscher der Technik; das Flugzeug ist zerstört, denn es war nur Mittel, nicht Ziel. Im Menschen selbst aber deutet sich das Moment einer sozialen Utopie an, die Möglichkeit der friedlichen Bezwingung der Welt, schließlich des Kosmos. Der Text endet, ohne daß das Spiel zu Ende ist: ein Fragment aus der Phantastik des futuristischen Lebens.

-----

tationsgesetzlichkeit (Newton's Gravitationszentrum) behauptet die zur Zeit Kručenyčs bereits weitgehend popularisierte Relativitätstheorie Einsteins. Sie knüpft das Überschreiten der bis dahin als konstant angenommenen Gravitationsordnung an das Überschreiten einer bestimmten Zeitgrenze. - Für die Futuristen erfolgt der Austritt aus der vertrauten Ordnung durch das Überschreiten der Zeit- und Geschwindigkeitskonstanten, für sie literarisch faßbar im Bild des Flugzeugs.

194 "Novye puti slova", in V. Markov, Manifesty..., a. a. O. S. 70.

### III. 7. Futuristische Sprachtheorie als Hintergrund des Textes

Während die "alten" Dichter das Wort vom Bedeuteten, vom Sinn ausgehend wählten, suchte Kručenyč durch das Wort zu einem "intuitiven Wissen", zum Gedanken durchzudringen. Daher die Notwendigkeit, das an einen bestimmten Sinn gefesselte Wort durch das Schaffen neuer Formen und durch die "Verknüpfung der Worte ihren inneren Gesetzen gemäß" zu befreien. In den neuen Worten, die "weiter als der Sinn" sein werden, soll sich das Zukünftige erfassen lassen<sup>195</sup>.

Wenn in Kručenyčs und Chlebnikovs Werken die Realisierung des "zaum'" auch verschiedene Formen annimmt, so stimmen ihre Vorstellungen doch darin überein, daß beide im "zaum'" eine Domäne des Zukünftigen sehen, das bei Chlebnikov eher rational, bei Kručenyč intuitiv, emotional erfaßt wird. Die "zaum'"-Sprache ist unbestimmter und vollständiger als die traditionelle Sprache, ist Ausdruck stärkster Emotionen<sup>196</sup>.

Wenigstens Kručenyčs Manifest "Novye puti slova", mit den Proklamationen zur Erneuerung und Erweiterung der Wortinhalte und des Sinns, läßt sich aber entnehmen, daß seine Spracherneuerung nicht auf die sprachliche Reduktion des absoluten "zaum'" als eines nur emotionalen Ausdrucks beschränkt ist. Wenn es auch zunächst den Anschein hat, als seien Chlebnikovs auf den Ursprung des Wortes konzentrierte Theorien und Kručenyčs am Fortschreiten, am radikalen "Neu-schaffen" orientierte Verfahrensweisen einander entgegengesetzt: sie lassen sich zumindest an dem Punkt vereinbaren, an dem beide mit der Erschaffung einer neuen Sprache "Licht auf die Welt" werfen wollen, um eine neue Perspektive zu ermöglichen.

Chlebnikov verfolgte das Wort zu seinen Ursprüngen zurück und fand, "der Sprache der Wörter vorausgehend, eine stumme Begriffssprache aus Einheiten des Verstandes bestehend". Da das Denkhafte dem Worthaften, Hörbaren vorausgeht, sei das "Verstandesgewölbe älter als das der Worte" und es verändere "sich nicht, wenn die Sprache sich verändert". Das Hörbare, der Klang ordne

-----

195 Vergl.: "Novye puti slova".

196 A. Kručenyč, Deklaracija zaumnogo jazyka, Baku 1921.

sich am "Gerippe des Gedankens" an, der die Wortwurzel ausmacht. So läßt sich in der Gegenüberstellung ähnlich lautender Stämme der ursprünglich ihnen zugrundeliegende Gedanke, die Substanz der Worte, wiederfinden, was an der Theorie der "inneren Flexion" demonstriert wurde (siehe S.86 ). Aus dem, auf seine Substanz zurückgeführten "selbsthaften Wort" will Chlebnikov, "unabhängig von seiner Umgebung und seinem Nutzen fürs Leben", die Einheitlichkeit der Weltsprache, den Weg zu einer "zaum'"-Sprache für die ganze Welt finden<sup>197</sup>. Eben dieser Anspruch aber stimmt durchaus mit Kručenyčs Theorien überein.

Kručenyč ist weit davon, Sprache reformieren zu wollen; in der äußersten Reduktion sucht er die Bedingungen für das "neue Wort". Er begründet den Gebrauch des "zaum'" als subjektiven Ausdruck des Dichters, dessen intuitives Erlebnis durch logische Rede nicht eingeholt werden könne. Der Rezeption modernen Lebens ist - nach seinen Ausführungen - das intuitive Erlebnis ebenso wesentlich und grundlegend wie Phantasie und dynamische Aktion, Bewegung höchster Geschwindigkeit, denen nur der "zaum'" als Ausdrucksmittel gewachsen ist.

Kručenyčs Versuch der sprachlichen Erneuerung des Theaters findet in einer Zeit statt, in der viel über die "Krise des Theaters" gesprochen, darüber diskutiert wird, ob das Theater noch zeitgemäß sei, ob und in welcher Form es weiter bestehen könne<sup>198</sup>. In "Sieg über die Sonne" realisiert sich Kručenyčs Vorstellung von einer Möglichkeit, neues Theater und neue Theaterrezeption zu schaffen: nicht durch Imitation des Lebens - wie es etwa das Theater des Naturalismus anstrebte - sondern durch Integration lebendiger Wirklichkeit, d. h. für Kručenyčs Text: durch lebendige Sprache und ihre besondere, besonders "schwierige" Form.

---

197 Vergl.: in: V. V. Chlebnikov, *Sobranie sočinenij*, III, a. a. O., "Razgovor Olega i Kazimira" (S.191 ), "Neizdannaja stat'ja" (S. 187), "Svojasi" (S. 7).

198 Die "Krise des Theaters" entstand aus dem Versuch, das Theater des Realismus und des Naturalismus zu überwinden, und durch die Konfrontation mit dem neuen Medium Kino am Anfang des 20. Jahrhunderts. Zur "Krise des Theaters" siehe die von der Zeitschrift "Maski" veranstalteten öffentlichen Diskussionen zu diesem Thema: "Teatral'naja letopis'", in: *Maski*, 7/8, Moskau 1912/13. S. 105-110. Und: B. Šapotnikov, "Futurizm i teatr", ebd. S. 29-31. Šapotnikov stellt hier Marinettis Theaterkonzeption vor.

Zehn Jahre nach der Proklamation des Theaters "Budetljanin" - das über diese ersten Vorstellungen im "Luna Park" nie hinaus- kam - wendet sich Kručenyč, in der Absicht Wort- und Theater- kunst ganz dem modernen Leben anzugleichen und eine angemessene Form für seine Rezeption herauszustellen, endgültig vom Bühnen- theater ab. Indem er den Sieg des Kinematographischen über das Theatralische prophezeit, weist er auf den "zaum'" als adäquate Kinosprache: "Zaum' erweitert die Freiheit des Werkes ... zaum' ist der erste Schritt zur Weltsprache ... zaum' ist die Kunst der Zukunft ... zaum' ist die Hygiene der Sprache. Das Kino - ist international."

Die schon in "Sieg über die Sonne" an wichtigen Stellen die Szene bestimmende Technik, das Flugzeug, der Zug, wird nach Kručenyčs Ansicht im Film die "Hauptperson" sein und seine Spra- che - "Lärm der Maschinen, Pfeifen und Zischen des Eisens" - wird "wahrhaftiger zaum'" sein, in seiner "emotional-internationalen Bedeutung"<sup>199</sup>.

Etwa zur gleichen Zeit, 1923, veröffentlicht der Konstruk- tivist El Lissitzky (L. Lisickij) in Hannover seine Konzeption der "plastischen Gestaltung der elektro-mechanischen Schau - Sieg über die Sonne"<sup>200</sup>, als deren Vorlage er Kručenyčs Bühnenstück verwendet hatte. Das elektro-mechanische Theater hat zum Gegen- stand "die großartigen Schauspiele unserer Städte"; es soll "Ener- gien zur Einheit organisieren, kristallisieren und zur Schau bringen". Die Ausführung obliegt einer, alle Bewegungen ermög- lichenden "Schaumaschinerie", d. h. einem Gerüst auf einem offe- nen, von allen Seiten zugänglichen Platz und auf ihm laufenden "Spielkörpern", die elektrisch von einem Ingenieur-Regisseur zu steuern sind<sup>201</sup>.

Die Fortsetzung der futuristischen Theaterexperimente - mit ihrem Ziel, eine neue Theaterkunst zu schaffen - ist über Kručenyčs Ausführungen zur Kinokunst, in denen von einer Ab- strahierung von der Sprache im "zaum'", nicht auch von den Ge-

-----

199 A. Kručenyč, Fonetika teatra, Moskva 1923. S. 9-15.

200 Nachdruck von El Lissitzkys Entwürfen und erklärendem Text in: Horst Richter: el lissitzky. sieg über die sonne. zur kunst des konstruktivismus, köln 1958.

201 Horst Richter, el lissitzky, a. a. O.

genständen die Rede ist, hinaus, in El Lissitzkys elektro-mechanischem Theater zu suchen, das durch absolute Abstraktion Raum für den "neuen Gegenstand" schaffen sollte.

## IV. LITERATURVERZEICHNIS

Quellen

Bal'mont, K. D. Stichotvorenija, Leningrad 1969.

Chlebnikov, V. V. Sobranie sočinenij, I-IV, Nachdruck, München  
1968-1972.

Chlebnikov, Velimir, Werke 1-2, hrsg. v. Peter Urban, Reinbek  
bei Hamburg 1972.

Ivanov, Vj. Sobranie sočinenij, I, Brüssel 1971.

Kručenyč, A. Pobeda nad solncem, Peterburg 1913 oder 1914.

Kručenyč, A. E. Izbrannoe, ed. V. Markov, München 1973.

Kručenyč, Aleksej, Deklaracija zaumnogo jazyka, Baku 1921.

Kručenyč, A. Sdvigologija russkogo sticha, Moskva 1922.

Kručenyč, A. Fonetika teatra, Moskva 1923.

Majakovskij, V. V. Polnoe sobranie sočinenij, I. Moskva 1955.

Majakovskij, V. V. Sočinenija v trech tomach, Moskva 1970.

Markov, Vladimir (ed.) Manifesty i programmy russkich futuristov,  
München 1967.

Wörterbücher

Ožegov, S. I. Slovar' russkogo jazyka, 9. Aufl., Moskva 1972.

Pawlowsky, J. Ja. Russisch-Deutsches Wörterbuch, 3. Aufl.,  
Riga 1900.

Sreznevskij, I. I. Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka,  
I-III, Sanktpeterburg 1893-1912.

Vasmer, Max, Russisches etymologisches Wörterbuch, I-III, Heidel-  
berg 1950-1958.

Sekundärliteratur

- Barooshian, Vahan Dickran, Russian Cubofuturism 1910-1930, An Interpretation, The Hague, Paris 1974.
- Bürger, Peter, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main 1974.
- Chardžiev, N. "Majakovskij i živopis'" in: Poëtičeskaja kul'tura Majakovskogo, hrsg. v. Chardžiev, Trenin, Moskva 1970, S. 9-49.
- Clough, Rosa, Futurism. The Story of A Modern Art Movement, New York 1961.
- Douglas, Charlotte, "Birth of a Royal Infant: Malevič and 'Victory over the Sun'", in: Art in America, March, April 1974. S. 45-51
- Eisenstein, S. M. Schriften, 2, hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel, München 1973.
- Eichenbaum, Boris, Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur, Frankfurt am Main 1965.
- Gerigk, H.-J., "Möglichkeiten des literarischen Gebildes", in: Neue Hefte für Philosophie Nr. 4: 'Theorie literarischer Texte', Göttingen 1973.
- Gofman, Viktor, "Jazykovoe novatorstvo Chlebnikova", in: Zvezda, No. 6, Leningrad 1935.
- Gray, Camilla, Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863-1922, Köln 1963.
- Grygar, Mojmir, "Kubizm i poëzija russkogo i češkogo avangarda", in: Structure of Texts and Semiotics of Culture, ed. Jan Van Der Eng and Mojmir Grygar, The Hague, Paris 1973. S.59-102.
- Hausmann, Raoul, Am Anfang war Dada, Steinbach bei Gießen 1970.
- Holthusen, Johannes, Studien zur Ästhetik und Poetik des russischen Symbolismus, Göttingen 1957.
- Jakobson, Roman, "Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak", in: Slavische Rundschau, B. 6, 1935.
- Jakobson, Roman, "Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie", in: Aufsätze zur Linguistik und Poetik, München 1974.
- Jakobson, Roman, "Der Doppelcharakter der Sprache. Die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik", in: Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven, hrsg. v. J. Ihwe, Frankfurt am Main 1971.
- Jakobson, R. "Futurizm", in: Iskusstvo, No. 7, 1919.

- Jakobson, Roman, "Novejšaja ruskaja poézija", in: Texte der russischen Formalisten, B. II, hrsg. v. W.- D. Stempel, München 1972. (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste, B. 6, 2. Halbband).
- Kamenskij, Vasilij, Put' èntuziasta, Moskva 1931.
- Kersencev, P. M. Das schöpferische Theater, Hamburg 1922.
- Eugen Kowtun, "Die Entstehung des Suprematismus", in: Katalog zur Ausstellung "Von der Fläche zum Raum. Rußland 1916 - 24", (Galerie Gmurzynska), Köln 1974.
- Lehrmann-Gandolfi, Graziella, De Marinetti à Maiakovski. Destins d'un mouvement littéraire occidentale en Russie, (Thèse), Fribourg 1942.
- Livšic, Benedikt, Polutoraglazyj strelec, Leningrad 1933.
- Lotmann, Jurij, Die Struktur des künstlerischen Textes, Frankfurt am Main 1973.
- Majakovskij, V. V. "Teatr, kinematograf, futurizm" und "Uničtoženie kinematografom 'teatra' kak priznak Vozroždenija teatral'nogo iskusstva", in: V. Majakovskij, Polnoe sobranie sočinenij, T. 1, Moskva 1955. S. 275-280.
- Malevič, Kazimir, Ot kubizma k suprematizmu v iskusstve, k novomu realizmu živopisi, kak k absoljutnomu tvorčestvu, Petrograd 1916.
- Markov, Vladimir, Russian Futurism. A History, Berkeley and Los Angeles 1968.
- Markov, Vladimir, The Longer Poems of Velimir Chlebnikov, Berkeley and Los Angeles 1962.
- Matjušin, M. "Russkie kubofuturisty. Vospominanija Matjušina, zapisannye N.Chardžievym", in: Rossiya. Russia. Studi i Ricerche a cura di Vittorio Strada, 1, 1974.
- Mathauser, Zdeněk, "Nihil et infinitum ruského futurismu", in: Acta Universitatis Carolinae, Philologica, 1-3, Prag 1967.
- Mathauser, Zdeněk, "Ruský kubofuturismus, jeho determinace a transcendence" in: Čekoslovenská rusistika, No. 4, 1967.
- Mgebrov, A. A. Žizn' v teatre, T. 1, 2, Moskva 1932.
- Moholy-Nagy, L. "The Stage in the Bauhaus", in: The Theater of the Bauhaus, ed. Walter Gropius, Middletown, Conn. 1967.
- Pomorska, Krystyna, Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance, The Hague, Paris 1968.

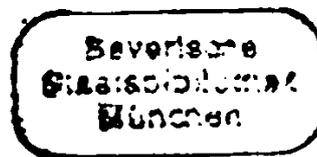
- Radlov, Sergej, 10 Let v teatre, Leningrad 1929.
- Richter; Horst, el lissitzky. sieg über die sonne. zur kunst des konstruktivismus. köln 1958.
- Ripellino, A. M. Majakovskij und das russische Theater der Avantgarde, Köln 1964.
- Šapotnikov, B. "Futurizm i teatr", in: Maski, No. 7 - 8, 1912/13.
- Šklovskij, Viktor, "Predposylki futurizma", in Golos Žizni, No.18, 1915.
- Šklovskij, V. "Zaumnyj jazyk v poézii", in: Poëtika, Petrograd 1919.
- Šklovskij, V. Tret'ja fabrika, Moskva 1926.
- Šklovskij, V. "Voskrešenie slova", in: Texte der russischen Formalisten, B. II, hrsg. v. W.- D. Stempel, München 1972. (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. B. 6, 2. Halbband).
- Šklovskij, V. Kindheit und Jugend, Frankfurt am Main 1968.
- Schmid, Herta, Strukturalistishe Dramentheorie. Semantische Analyse von Cechovs "Ivanov" und "Kirschgarten", Kronberg / Taunus 1973.
- Scholz, Friedrich, "Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht", in: Poetica, B. 2, H. 4, München 1968.
- Stahlberger, L. L. The Symbolic System of Majakovskij, The Hague 1964.
- Storch, Wolfgang, Majakovskij, Hannover 1969.
- Szondi. P. Theorie des modernen Dramas (1880-1950), Frankfurt am Main 1974.
- "Teatral'naja letopis'", in: Maski, No. 7-8, Moskva 1912/13.
- Terent'ev, I. "A. Kručnych , Grandiozar'", in: A. Kručnych, Izbrannoe, ed. V. Markov, München 1973.
- Tschižewskij, Dmitrij, Anfänge des russischen Futurismus, Wiesbaden 1963.
- Tynjanov, Jurij, "Promežutok", in: Archaisty i Novatory, München 1967. (Slavische Propyläen, B. 31).
- Tynjanov, Jurij, Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur, Frankfurt am Main 1967.
- Vinokur, G. I. "Futuristy, stroiteli jazyka", in: Lef, I, Moskva 1923.
- Znosko-Borovskij, E. A. Russkij teatr načala XX. veka, Praga 1925.

### Nachbemerkung

Herrn Professor Dr. Johannes Holthusen, Salomon Mirsky, Hans-Burkhard Schlichting, Michael Müller und Sergej Davydov, die an der Vorbereitung dieses Bandes einen wesentlichen Anteil hatten, möchte ich ganz herzlich für Anregungen, Ratschläge und Kritik danken.

München, den 12. Mai 1976

G. E.



## S L A V I S T I S C H E B E I T R Ä G E

1 9 7 5

83. Baumann, W.: Die Sage von Heinrich dem Löwen bei den Slaven. 1975. 185 S.
84. Everts-Grigat, S.: V. V. Majakovskij: Pro éto. Übersetzung und Interpretation. 1975. 262 S.
85. Mirsky, S.: Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs. 1975. VIII, 112 S.
86. Ditterich, M.: Untersuchungen zum altrussischen Akzent anhand von Kirchengesangshandschriften. 1975. 147 S.
87. Cummins, G. M.: The Language of the Old Czech *Legenda o svatě Kateřině*. 1975. VIII, 371 S.
88. Földeak, H.: Neuere Tendenzen der sowjetischen Science Fiction. 1975. VI, 208 S.
89. Drews, P.: Devětsil und Poetismus. Künstlerische Theorie und Praxis der tschechischen literarischen Avantgarde am Beispiel Vítězslav Nezval's, Jaroslav Seiferts und Jiří Wolkers. 1975. 330 S.
90. Schönle, P. W.: Zur Wortbildung im modernen Russisch. 1975. VIII, 195 S.
91. Okuka, M.: Sava Mrkalj als Reformator der serbischen Kyrilliza. Mit einem Nachdruck des *Salo debelega jera libo Azbukoprotres*. 1975. 123 S.
92. Neuhäuser, R.: The Romantic Age in Russian Literature: Poetic and Esthetic Norms. An Anthology of Original Texts (1800-1850). 1975. VIII, 300 S.
93. Döring, J. R. (Hrg.): Literaturwissenschaftliches Seminar: Zur Analyse dreier Erzählungen von Vl. I. Dal'. Mit einem methodologischen Geleitwort von Johannes Holthusen. 1975. 203 S.
94. Alexander, R.: Torlak Accentuation. 1975. XVI, 806 S.

1 9 7 6

95. Schenkowitz, G.: Der Inhalt sowjetrussischer Vorlesestoffe für Vorschulkinder. Eine quantifizierende Corpusanalyse unter Benutzung eines Computers. 1976. 767 S.
96. Kitch, F. C. M.: The Literary Style of Epifanij Premudryj. *Pletenije sloves*. 1976. 298 S.
97. Eschenburg, B.: Linguistische Analyse der Ortsnamen der ehemaligen Komitate Bács und Bodrog von der ungarischen Landnahme (896) bis zur Schlacht von Mohács (1526). 1976. 156 S. 3 Kt.
98. Lohse, H.: Die Ikone des hl. Theodor Stratilat zu Kalbensteinberg. Eine philologisch-historische Untersuchung. 1976. XX, 242 S.
99. Erbslöh, G.: "Pobeda nad solncem". Ein futuristisches Drama von A. Kručnych. Übersetzung und Kommentar. (Mit einem Nachdruck der Originalausgabe.) 1976. 121 S.
100. Koszinowski, K.: Die von präfigierten Verben abgeleiteten Substantive in der modernen serbokroatischen Standardsprache. Eine Untersuchung zu den Präfixen do, iz, na, za. 1976. 271 S.
101. Leitner, A.: Die Erzählungen Fedor Sologubs. 1976. 249 S.