

THOMAS KEITH

Deutsche und russische historische poetische Avantgarde im Vergleich

Das Treiben der Kunst-Avantgarden in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts war ein übernationales gesamteuropäisches Phänomen – nicht nur im Sinne wechselseitiger transnationaler Einflüsse und Kooperationen, sondern auch in Strukturanalogien zwischen den Programmen und Produktionen in verschiedenen Ländern. Eine Verwandtschaft zwischen deutschsprachigem Dada und den russischsprachigen ›kubofuturistischen‹ Gruppen Gileja und 41° wurde, ausgehend vor allem von der in beiden literarischen Avantgarden gepflegten Lautpoesie, immer wieder beschworen¹, doch begnügte man sich dabei entweder mit ganz allgemeinen Feststellungen oder beschränkte sich auf eng begrenzte Teilaspekte. Ziel dieses Aufsatzes ist es, interkulturelle Kongruenzen und kulturspezifische Kontraste hinsichtlich der beiden poetischen Formen Laut- und visuelle Dichtung in den beiden Kulturräumen darzustellen und dabei zu zeigen, dass man es mit verschiedenen, doch verwandten Ausprägungen avantgardistischen Handelns zu tun hat.

Der russische Kubofuturismus hatte seinen Zenit bereits erreicht und mit wesentlichen poetischen Innovationen experimentiert, als 1916 Dada in Erscheinung trat. Aber die in Russland entwickelten, im nachhinein oft als ›dadaistisch‹ bezeichneten Ideen wurden nicht weitergegeben. Es bestehen »gewisse typologische Übereinstimmungen, ohne daß sich entsprechende Kontakte hätten nachweisen lassen.« (Grübel 1986, 59)²

Methodisches

Auch deshalb fiel die Entscheidung auf einen *typologischen* Vergleich, im Gegensatz zu einer komparativen Erklärung der Avantgarde aus literaturgeschichtlichen Voraussetzungen oder einem Vergleich von thematischen Ähnlichkeiten. Gegen soziologisierende Versuche, Avantgarde mit der Festlegung auf *eine* Intention zu erklären³ wie gegen Versuche ihrer Auflösung in geistesgeschichtlichen Kontexten (die naturgemäß zwischen Deutschland und Russland erheblich dif-

1 Z.B. Richter 1978, 204; Werner 1988, 504; Jangfeldt 1991, 247; Dada global 1994, 108; Stahl 1997, 109; Bowlt 1998, 138.

2 »Vor 1918 gab es zwischen dem Zürcher und dem Berliner Milieu und den verschiedenen russischen Gruppen keine direkte Verbindung. Die Entwicklung dieser letzteren verlief vom Jahre 1912 an getrennt von der westeuropäischen Avantgarde. Da auf diese Weise die Mehrzahl der radikalen Innovationen der Jahre zwischen 1913 und 1919 sich in Rußland sozusagen in geschlossener Gesellschaft ereigneten, kann man also für diese Periode bestenfalls von Parallelen zwischen russischen und europäischen Erscheinungen sprechen.« (Nakov 1977, 96)

ferien) wurden die poetischen Produktionen mit den von ihnen ausgehenden semiotischen sowie ästhetischen Wirkungen ins Zentrum gerückt. Analysiert wurden also die Ausdrucksmittel, unter der Fragestellung, welche Funktion sie wahrnehmen und wie sie semiologisch begründet sind: was und wie sie kommunizieren, wie sie sich zu bestehenden Zeichensystemen verhalten, wie sie in ihrer Strukturiertheit als Zeichensysteme die Welt modellieren.⁴ Da diese Wirkungen nicht nur solche sind, die semiotisch zu beschreiben sind, kommt die ›ästhetisch‹ genannte Komponente ins Spiel. Hans Robert Jauß hat Aisthesis als »Erkenntnis durch sinnliches Empfinden und Fühlen« und als »Ergreifen der Möglichkeit, seine Wahrnehmung der äußeren wie der inneren Wirklichkeit zu erneuern« bestimmt (Jauß 1982, 88). Eine ästhetische Betrachtung avantgardistischer Texte orientiert sich an ihrer sinnlichen Aufnahme und der darin eingebauten sowie ihr nachgeschalteten reflexiven Verarbeitung und den dabei in Kraft tretenden Wirkungen auf Wahrnehmungs- und Bewusstseinsmechanismen. Verantwortlich für diese sind vor allem Manipulationen an und mit Zeichensystemen, so dass sich der ästhetische Aspekt mit dem semiotischen Ansatz verbinden und ihn ergänzen kann. Dabei versuchte die Untersuchung, von in den Produktionen angelegten und (heute) aktualisierbaren Intentionen, »Fluchtpunkt[en] der im Werk auszumachenden Wirkungsmittel (Stimuli)« (Bürger 1980, 12), auszugehen.

Der Fokus richtete sich auf Laut- und visuelle Dichtung, weil sie poetische Extremformen darstellen, die von den elementarsten sprachlichen Einheiten Laut und Buchstabe ausgehend nahezu vollständig losgelöst von gewohnten syntaktischen und semantischen Bezügen operieren und die Grenzen der Dichtung weit öffnen, u. a. zu anderen Kunstformen, nämlich Musik bzw. Malerei/Graphik. In diesen radikalen Formen kommt auf dem Gebiet der Dichtung das avantgardistische Konzept am deutlichsten zum Ausdruck.

Als Lautdichter analysiert wurden Hugo Ball und Raoul Hausmann, auf russischer Seite Anton Lotov, Ol'ga Rozanova, Il'ja Zdanevič, vor allem Aleksej Kručënych, der eifrigste und beharrlichste Lautdichter russischer Sprache, mit einigen wenigen Texten auch Velimir Chlebnikov.⁵ Als visuelle Dichtungen wurden untersucht Arbeiten Hausmanns (*grün, Plakat-Gedichte, SOUND-REL, dadadegie*), Kurt Schwitters' (*Stempelzeichnungen, Bildgedichte*), Kručënychs

3 So die bislang wirkungsreichste Avantgarde-Theorie Bürger 1980 (1974) (Überführung der autonom gewordenen Kunst in »Lebenspraxis« als Intention der Avantgarde). In den letzten Jahren entstandene systemtheoretische Avantgarde-Betrachtungen können im Kern als Reformulierungen dieser Theorie gelesen werden, an Präzision freilich überlegen. Ein Beispiel gibt Dirk Kretschmar, der im Ziel einer funktionalen Entdifferenzierung der Gesellschaft sowie ihres autonomen gesellschaftlichen Subsystems Kunst das zentrale Charakteristikum der Avantgarde sieht. (Kretschmar 1999) Gegen eine solche Avantgarde-Konzeption, in deren paradoxer Konsequenz es liegt, den russischen Kubofuturismus nicht, wie allgemein üblich, zur Avantgarde zu zählen, weil er für die Kunst Autonomie postulierte, stattdessen aber den Sozialistischen Realismus in die Avantgarde aufzunehmen, will ich mit Kai-Uwe Hemken einwenden: »die Identität oder Überführung von der Kunst ins Leben war ein reiner Mythos. [...] Die Parole ›Kunst=Leben‹ war meines Erachtens lediglich Bestandteil einer künstlerischen Rhetorik, die faktisch auf die Intensivierung der Wechselwirkungen zwischen den Wertsphären Leben und Kunst zielten [sic], nicht aber auf die Verschmelzung beider.« (Hemken 1999)

4 Genauer zur Methodik eines solchen Vergleichs: Grygar 1989 und 2000, Lotman 1981.

(Seiten aus seinen Büchlein *Vzorval'/Gesprengst, Učites', chudogi/Lernt, Künschtler* und aus der Serie seiner »autographischen« Produktionen), Vasilij Kamenskij (*Železobetonnye poemy/Eisenbeton-Gedichte*), Il'ja Zdanevičs (Seiten aus dem Dramolett *lidantJU fAram/lidantJU als LEUchttuam*) und der Malerin Varvara Stepanova (*Zigra ar, Rtny chomle, Gaust čaba*).

Für Einzelanalysen ist hier kein Platz. Die Texte unterscheiden sich natürlich als individuelle Artefakte erheblich voneinander, worauf aber hier nicht eingegangen werden kann, wo ihre Funktionen als Ausdrucksformen von Avantgarde von Interesse sind.

Ein Vergleich der Programmatik

Flankierende, grundierende Theorie spielte eine wichtige Rolle für die avantgardistische poetische Produktion. Dichter/innen beider Länder haben ihr Vorgehen in Manifesten, begleitenden Aufsätzen oder Tagebucheinträgen reflektiert und beleuchtet. Diese Schriften sind durchzogen von einem Utopismus, der sich verschieden ausdrückt, aber immer auf eine Erneuerung der Sprache und des Denkens und darüber der Gesellschaft, ja der Weltgemeinschaft aus ist.

Inhaltliche Neusetzungen finden sich dabei – hier liegt eine Differenz zwischen beiden Avantgarden – nur im russischen Futurismus, so die Utopie eines »vselenskij jazyk«, einer Universalsprache für das gesamte Universum (bei Chlebnikov und Kručënych, mit je unterschiedlichen Akzenten). Dada traf außerhalb eines anarchistisch-vitalistisch inspirierten Ansatzes einer Freisetzung des individuellen Erlebens⁶ keine positiven Festlegungen.

Doch ist der dadaistische Ansatz funktional vergleichbar mit dem einer »psychischen Evolution«⁷, der Erschließung neuer Bewusstseinsmöglichkeiten im russischen Futurismus. Kručënych manifestierte in seiner *Deklaracija slova kak takovogo/Deklaration des Wortes als solches* (1913): »INDEM ICH NEUE WÖRTER SCHAFFE, bringe ich einen neuen Inhalt dar, WO ALLES ins Rutschen kommt (Bedingtheit der Zeit, des Raumes und anderes mehr. [...])« (Manifeste 1995, 231 f.). Vom Theosophen Pëtr Uspenskij (1878-1947) hatten russische Avantgardistinnen und Avantgardisten die Idee einer höheren Bewusstseinsstufe (»höhere Intuition«) und einer dieser zugänglichen vierten Dimension als Leitstern übernommen. Die gewohnte Wahrnehmung der Welt soll verschoben, verändert, ja auf den Kopf gestellt werden – »My naučilis' sledit' mir s konca«/»Wir haben gelernt, die Welt vom Ende zu beobachten« (Russkij futurizm, 54), heißt

5 Mit seinen Theorien und Spekulationen über einen »zvëzdyj jazyk«/eine »Sternensprache«, von ihm auch »azbuka uma«/»Alphabet des Geistes« genannt, in denen er entblößte Laute semasiologisiert, um eine Universalsprache nach dem Prinzip der semantischen Valenz der Anfangskonsonanten zu konstruieren, ist Chlebnikov eine singuläre Erscheinung, innerhalb der russischen Avantgarde wie im Gesamt der europäischen Avantgarden. Entsprechende Texte gehen daher nicht in den Vergleich ein.

6 Hausmann: »Der Dadaist ist gegen den Humanismus, gegen die historische Bildung! / Er ist: für das eigene Erleben!!!« (*Pamphlet gegen die Weimarische Lebensauffassung* (1919), in: Hausmann 1992, 87).

7 Den Begriff übernehme ich von Bobrinskaja 2000, 154.

es in Kručenyčs Manifest *Novye puti slova/Neue Wege des Wortes* (1913) (in dem er aus Uspenskij's *Tertium Organum* zitiert), »nam izvestny čuvstva, ne živšie do nas«/»uns sind Sinne bekannt, die vor uns nicht gelebt haben«, stellt das Gileja-Gruppenmanifest in *Sadok sudej II/Eine Falle für Richter II* (1913) fest (Russkij futurizm 2000, 42).

Beide Avantgarden verfolgen programmatisch das Ziel, die Wahrnehmung der Welt und den Umgang mit ihr zu erweitern und zu bereichern – von den Dadaisten hat das am deutlichsten der selbsternannte »Dadasoph« Hausmann in seinen manifestartigen Texten ausgedrückt. Er stellt »die Forderung nach einer Erweiterung und Erneuerung der menschlichen Sinnes-Emanationen«: »Wir fordern die Erweiterung und Eroberung all unserer Sinne! Wir wollen ihre bisherigen Grenzen zersprengen!« (*PRÉsentismus. Gegen den Puffkeismus der teutschen Seele* (1921), in: Manifeste 1995, 231 f.) »Neue Ideen – das mag noch angehen, aber neue Optiken, ein neues Sehen – nichts kann den Bürger wütender machen als ein ungewohntes Bild.« (Hausmann 1992, 162) Während Dadaisten aber (und zwar nicht nur der politische und kommunistisch ausgerichtete Flügel des Berliner Clubs) in diesem Rahmen auch konkrete tagespolitische Stellungnahmen abgaben, finden sich solche bei Gileja wie bei 41° nicht. Explizit politische Akzente setzte die russische Avantgarde erst angesichts einer sich neu formierenden Gesellschaft nach der Oktoberrevolution, dann aber in weitaus stärkerem Maße und konkreter als Dada.

Konvergenzen in den Wirkungsmöglichkeiten der poetischen Produktionen

Ästhetische Erneuerung: Die Formen des Laut- und des visuellen Gedichts, die beide historischen Avantgarden entwickelten (auch wenn es in der Literaturgeschichte Vorformen, Vorläufer gab), wirken bis heute weiter. Sie betreiben eine Revision und Präsentation, Bloßlegung des Sprachmaterials, und integrieren bis dahin nicht poetisiertes Material. Sie waren (und sind immer noch) gegen die etablierte literarische Ordnung gerichtet, vor allem gegen deren nach wie vor dominierenden Zug, das mimetische Prinzip (vgl. Kühn 1999).

Physiologische Aktivierung: Die Arbeit der Dichterinnen und Dichter von Lautgedichten kann als Appell – Hör zu! Sprich nach! – verstanden werden. Lautpoesie initiiert einen »Tanz der Artikulationsorgane«, von dem Viktor Šklovskij schrieb (Šklovskij 1919, 24), als Gegensatz zur automatisierten Artikulation der Einzellaute in der alltäglichen Kommunikation. Sie vermittelt dadurch einen, wie es Aage A. Hansen-Löve formuliert, »sensuellen ›Sprachlustgewinn« als »Genuß an unverständlichen Wörtern [...], das [sic] einem Urbedürfnis des Menschen entspringt, seine Organe nicht bloß zu praktischen (Überlebens-) Zielen einzusetzen, sondern mit ihnen zu spielen« (Hansen-Löve 1978, 107). Neben diesem kinästhetischen Vergnügen kann sich durch artikulatorisch nachvollziehende Aufnahme phonetischer Dichtung eine Konfrontation der Menschen mit ihrer Körperlichkeit ergeben. Indem sie ganz auf diese zurückverwiesen werden, könnten die Rezipierenden phasenweise aus den Sinnvorgaben und Sinnerzeugungs-

mechanismen der bürgerlichen Kultur austreten, Impulse für eine neue (nicht »logozentristische«) Wahrnehmung empfangen.

Die kubofuturistischen und dadaistischen visuellen Dichtungen fordern durch ihre Andersartigkeit im Vergleich zur vertrauten Art der Schriftpräsentation für ihre Rezeption erhöhte sensorische Aktivitäten und reizen zu energetischen körperlichen Reaktionen. Handgeschrieben, wie in der russischen Avantgarde oft praktiziert, legen sie die körperlichen Vorgänge bei der Produktion von Schrift offen und vermitteln physisch-emotive Effekte der Schrift: Dynamik, Expressivität, Rauheit, Wildheit und Ähnliches.

Karnevalisierung: In vielen avantgardistischen Lautgedichten finden sich phonetische Kombinationen, die eine komische Wirkung entfalten können – ob von den Autoren intendiert oder nicht, ist unwesentlich; jedenfalls wurde sie mitunter durch die öffentliche Darbietung in Cabaret-Rahmen noch verstärkt. Eine karnevaleske Dimension schwingt auch in mehreren visuell poetischen Produktionen mit, in einigen wird sie explizit. Freilich steht der humoristische Aspekt in der Avantgarde nicht im Mittelpunkt, ist nicht die zentrale Wirkintention. Das Lachen oder Schmunzeln, das ihre Experimente hervorrufen, ist zunächst zum größten Teil eine abwehrende Reaktion der ratio auf die Konfrontation mit einem anderen Muster der Weltgestaltung, eine Zurückweisung dieser Fabrikate als lächerliche Verschrobenheiten. Doch darf die subversive Kraft des Lachens, nach Überwindung dieser Abwehrreflexe, nicht unterschätzt werden – es sei hier aufgerufen, welche Dimension Michail Bachtin dem Lachen in der Volkskultur des Mittelalters zugemessen hat: ein »Moment des Sieges über jede Gewalt, über die irdischen Herrscher, über die Mächtigen der Erde, über alles was knechtet und begrenzt« (Bachtin 1990, 37).

Entautomatisierung, Perspektivierung: Dichtung mit Lauten als Klang- und Artikulationsphänomenen und mit Buchstaben als bildlichen Elementen in den Formen, wie sie die deutsche und russische Avantgarde begründet haben, wirft ein neues Licht auf die Sprache. Die Rezipierenden können die habitualisierte, schematisierte, utilitarisierte Sprache des alltäglichen Gebrauchs verlassen und sie aus einem neuen Blickwinkel, gleichsam von außen, betrachten. Ihnen wird ermöglicht, die Materialität und Geformtheit der Sprache und darüber die Konstruiertheit der ja immer sprachlich vermittelten und präformierten Wahrnehmung zu erkennen, auf Distanz dazu zu gehen, einen anderen Blickwinkel darauf einzunehmen, sie spielerisch zu perspektivieren – auch denen, die sich nicht eingeschlossen in sprachlichen Zwängen: Automatismen, Klischees, Schemata, Vorurteilen fühlen, denn »darin besteht ja die Kunst, u. a., daß Fesseln abgestreift und gesprengt werden, wo keiner sie bisher bemerkt hat« (Jandl 1987, 23).

Marshall McLuhan diagnostiziert in seiner berühmten, viel diskutierten Studie *Die Gutenberg-Galaxis* eine Homogenisierung der Wahrnehmung durch den Buchdruck: der schaffe eine visuelle Welt nach den Schritt für Schritt alles durchdringenden Prinzipien Homogenität, Uniformität und Wiederholbarkeit. Visuelle Dichtung – und nicht nur handschriftliche – kann als dezidierte Gegenreaktion auf diese Prozesse angesehen werden.

Für ein adäquates Erfassen des intermedialen Phänomens visuelle Dichtung ist Zeichenkompetenz – für Bild- wie für Schriftzeichen – und Sprachkompetenz aufzubieten. Die Rezipierenden müssen Lesen in ein Spannungsverhältnis mit Betrachten bringen und können dann neuartige Wahrnehmungserfahrungen machen: »Lesen soll von einer Sinn- zu einer Sinneserfahrung werden.« (Beetz 1980, 441).

Die Performanz der avantgardistischen visuellen Dichtungen ermuntert zu einem langen Blick, einem Starren, das in mehrfachem Gegensatz zum Lesen steht. Aleida Assmann hat ihn untersucht:

[N]eben dem schnellen schlaun Blick durch die Oberfläche gibt es den langen faszinierten Blick, der sich von der Dichte der Oberfläche nicht abzulösen vermag. Dieser anderen Form der Lektüre ist bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Am naheliegendsten ist es, sie als Abweichung und Gefährdung des ›normalen‹ Lese- und Deutungsverhaltens zu bestimmen. Man kann in ihr aber auch einen eigenständigen Modus der Kognition sehen, und zwar einen jedem Individuum grundsätzlich zugänglichen. (Assmann 1995, 240 f.)⁸

Die beschriebenen Strategien und Prozesse bremsen, irritieren und stören die gewohnten, vorgegebenen, eingeschliffenen, zweckmäßigen Wahrnehmungsvorgänge, machen sie von Automatismen zu aktiven und kontemplativen Operationen und frei für neue Erlebnisse, die zwar zuerst im ästhetischen Bereich stattfinden, aber nicht auf diesen beschränkt bleiben müssen: visuelle Dichtung kann dazu anregen und anleiten, die Welt mit anderen Augen zu sehen.

Metasemiotisch – ein anderes Modell der Weltmodellierung: Detailanalysen ergeben, dass die Gedichte aller oben genannten Lautpoetinnen und -poeten in mehr oder weniger offensichtlicher Form nach Strukturprinzipien organisiert sind, die auch Kindersprache/kindliches Lallen, magisches, ekstatisch mystisches (Glossolie) und psychotisches (schizophrenes) Sprechen bestimmen.⁹ Die Ausrichtung an einem Weltmodell, das nach den Prinzipien der Magie, des Mythos, archaisch-primitiven sowie psychotischen Wahrnehmens, Fühlens und Denkens strukturiert ist, kann als eine Strategie »metasemiotische[r] Aktivität« betrachtet werden, die Rudolf E. Kuenzli bei den Dadaisten konstatiert: »In ihrer Dichtung und Kunst agieren die Dadaisten als Semiotiker, indem sie den Mechanismus, die Codes und Systeme der kulturellen Repräsentation analysieren, um sie manipulieren und verschieben zu können.« (Kuenzli 1979, 53) Entsprechend stellt Felix Philipp Ingold für die russische Avantgarde fest, sie habe sich »an den Grundfesten der europäischen Kultur abgearbeitet«, und zwar in erster Linie an den »zahlreichen Verfahren bildnerischer und literarischer Wirklichkeitsdarstellung [...], die primär auf illusionistische Repräsentation angelegt waren« (Ingold 2000, 156). Mit der Konstruktion nach Strukturprinzipien nichtnormgerechter Sprachformen zeigen die Lautgedichte der Avantgarde auf spielerische Art eine

8 Für Assmann ist das Starren ein allgemein ästhetischer (und schizophrener, erotisierter...) Wahrnehmungsmodus – auf visuelle poetische Arbeiten sind ihre Ausführungen trefflich anwendbar.

9 Für den russischen Futurismus hat das Gretchko 1999 untersucht.

grundsätzlich andere Art des Weltzugangs und der Welterfassung auf, deren Zentrum nicht mehr ein Ich und nicht mehr der Mensch bilden (Antianthropozentrismus). Sie inaugurieren eine Existenzform außerhalb der Einengungen der alltäglichen Kommunikation und Verstandeskultur. Die zweckbestimmte und naturwissenschaftliche Vernunft, Technisierung, Maschinisierung des Denkens und Lebens werden mit einem Gegenentwurf gekontert. Intensität und Evidenz treten an die Stelle von Logik. Erschlossen oder zumindest angedeutet, evoziert werden soll ein mögliches Anderes, ›Nichtidentisches‹, das außerhalb der konventionellen begrifflich-logischen semiotischen Ordnung liegt. Auf den Einwand, solche Durch- und Ausbrüche seien nichts als kurzzeitige Fluchten (auch wenn eine Perennierung utopisch angepeilt wird), kann entgegnet werden, dass diese Fluchtphasen eine grundsätzliche Einsicht in die Fragwürdigkeit und Unhaltbarkeit der Systeme der Sinnerzeugung vermitteln, dass sie ent-täuschen und ein subversives Verhalten gegen diese Systeme, auf denen die Gesellschaftsordnung aufruft, anstoßen können. Die Mechanismen und Regeln der Sprache als *der* Institution der Generierung und Vermittlung von Sinn werden in ihrer Kontrastierung, Verletzung, Ignorierung vor das Bewusstsein geführt.

Auch die visuellen Dichtungen Dadas und des Kubofuturismus können metasemiotisch dekonstruktive Wirkungen entfalten. In einer ›wilden Semiose‹, die ein langer, starrender Blick der Rezipierenden in Gang setzen kann, können, wie Assman ausführt, »[d]ie aus dem Ordnungsgefüge konventioneller Beziehungen entlassenen Zeichen [...] neue, unerwartete Beziehungen eingehen.«

Von der semiotischen Normalitätserwartung aus gesehen handelt es sich um exotische, obsoletere, pathologische Verfahren, die deshalb unter dem Sammelbegriff der wilden Semiose zusammengefasst werden. Wilde Semiose bringt die Grundpfeiler der etablierten Zeichenordnung zum Einsturz, indem sie auf die Materialität des Zeichens adaptiert und die Präsenz der Welt wiederherstellt. In jedem Fall erzeugt sie Unordnung im bestehenden Beziehungssystem der Konventionen und Assoziationen, sie stellt neue, unmittelbare Bedeutungen her, sie verzerrt, vervielfältigt, sprengt bestehenden Sinn. (Assmann 1995, 238, 239)

Visualisierung von Poesie privilegiert den Signifikanten auf Kosten des Signifikats, hebt die Materialität des Signifikanten heraus. Materiale Intensitäten der Schrift, fakturale wie ikonische, dringen auf die Rezipierenden ein, ohne dass sie von ihnen semiotisch zu bewältigen sind. Die Offenlegung der Doppelnatur der Zeichen des phonetischen Alphabets als Buchstabe und Laut durch die Entkopplung dieser Funktionen und die damit verbundene Infragestellung des »repräsentativistische[n] Begriff[s] der Schrift«, wie Derrida ihn nennt (Derrida 1983, 59), kann zu Reflexionen über das alltägliche Funktionieren dieser Zeichen führen, bewusst machen, dass dieses Funktionieren nur eine (und keineswegs selbstverständliche) von mehreren Möglichkeiten ist, also vor Augen führen, wie beschränkt der gewöhnliche lebensweltliche Umgang mit der Schrift ist, diesen konditionalisierten, utilitarisierten Umgang perspektivieren in Hinblick auf andere – ästhetische, ästhetische, spielerische – Potenziale der Schrift. Die Verdinglichung und radikale Arbitrarisierung des Signifikanten im artifzialisierenden Umgang mit ihm kann die Aufmerksamkeit geneigter Rezipierender auf die ge-

nerelle Arbitrarität der sprachlichen Zeichen lenken – ein Effekt, den phonetische und visuelle Dichtung gemeinsam haben und der noch verstärkt wird, wenn, wie häufig in der russischen Avantgarde, aber auch in Hausmanns »opto-phonetischen« Gedichten, beide Spielarten gepaart auftreten. Wird das reflexiv vertieft, kommt man möglicherweise zur Frage nach der Leistungsfähigkeit der Sprache, nach ihrer Manipulierbarkeit und deren Grenzen. So könnte auch visuelle Dichtung andeuten, aufblitzen lassen, dass jenseits der konventionellen sprachlichen Signifikationsmechanismen etwas liegt, das mit ihnen nicht erreicht werden kann.

Indem die visuell poetischen Experimente Schrift entlinearisieren¹⁰, Schrift mit Bildern koppeln und Schrift zu Bildern machen, also die bildliche Schicht der Schrift hervorkehren, profilieren sie ein bildgebundenes Kommunikations- und Weltmodellierungsmo-
dell als Alternative zum begrifflich-diskursiven, ein Modell, das mit dem des Mythos und der Magie verwandt ist. Auch visuelle Dichtung macht so einen Gegenvorschlag zur Unterordnung des Menschen unter die wissenschaftliche, technische, ökonomische Vernunft.

Kulturspezifische Divergenzen

Übernationalität oder nationale Orientierung? Ein Hauptanliegen der von einem Neoprimitivismus geprägten frühen russischen Avantgarde war die Erneuerung der nationalen Kultur im Rückgriff auf primitive, archaische und volkstümliche Wurzeln. Das Interesse an asiatischer und an der russischen Volks- und primitiven Kunst, ihre Gegenüberstellung gegen die westliche Moderne und zugleich ihre Verbindung mit ihr bilden den Beitrag der Avantgarde zum alten Streit zwischen Westlern und Slavophilen.

So geht das Manifest *My i zapad/Wir und der Westen*, das der Gileja-Poet und -Theoretiker Benedikt Livšic, der Maler Georgij Jakulov und der Komponist Artur-Vincent Lu'ë [Lourié] kurz vor Kriegsausbruch in Sankt-Peterburg plakatierten und in einer französischen Version im *Mercure de France* veröffentlichten, von einem tief greifenden Gegensatz zwischen westlicher und östlicher Kunst aus: »Es liegt nicht in der Macht des Westens, den Osten zu begreifen« (Manifeste 1995, 72). Noch deutlicher wurde Livšic in einem Vortragsmanuskript aus Anlass des Besuchs des italienischen Futuristen-Führers Marinetti in Russland:

Werden wir denn je aufwachen?

Werden wir uns selbst je bekennen können – ohne Schamhaftigkeit, sondern voller Stolz – als Asiaten?

Denn erst wenn wir in uns die östlichen Quellen erfassen, erst wenn wir uns zum Asiatentum bekennen, wird die russische Kunst in eine neue Phase eintreten und das schmählische, das peinliche Joch Europas abwerfen – eines Europa, über das wir doch längst hinausgewachsen sind. (Ingold 2000, 393)¹¹

10 »Erst wenn man Zeilen schreibt, kann man logisch denken, kalkulieren, kritisieren, Wissenschaft treiben, philosophieren – und entsprechend handeln.« (Flusser 1992, 11)

Dabei schienen die Auseinandersetzungen zwischen Westlertum und Slavophilie Anfang des 20. Jahrhunderts schon nicht mehr aktuell. »Tatsache jedenfalls ist, daß die russisch-westeuropäischen Beziehungen, auf privater wie auf institutioneller Ebene, niemals so offen und fruchtbar gewesen sind wie in der unmittelbaren Vorkriegszeit.« (Ingold 2000, 86) Die Kubofuturisten verhielten sich gegenläufig zu dieser Tendenz, zu der ihre literarischen Vorgänger, die Symbolisten, gegen die sie teilweise heftig polemisierten, Wesentliches beigetragen hatten. Es bleibt also als bemerkenswert festzuhalten, dass in Russland gerade die Avantgarde das Nationale kulturell wieder verstärkt akzentuierte, während sich die anderen europäischen Avantgarden (ausgenommen den italienischen Futurismus) in diesem Punkt gegenläufig verhielten – Dada wurde in Zürich von einem internationalen Zirkel Exilierter gegründet.

Primitivismen: Archaisches und Primitives konnten russische Avantgardistinnen und Avantgardisten in volkstümlichen kulturellen Traditionen finden, wie sie damals auf dem Land zu einem großen Teil noch lebendig waren. Primitivismus war auch für Dada ein Modell, an dem das eigene Denken und Tun ausgerichtet wurde, nur waren im industrialisierten Deutschland im Gegensatz zum damals noch weit gehend feudal organisierten Russland keine nationalen Traditionen präsent, auf die zurückgegriffen hätte werden können. Die Art des russischen avantgardistischen Primitivismus, seine national-folkloristische und national-archaische Färbung, ist kulturspezifisch und verleiht dem Kubofuturismus ein ganz eigenes und eigentümliches Gesicht im Vergleich mit den anderen europäischen Avantgarden. Die primitiven Komponenten, die Dada ins eigene ästhetische System einbaute, holte es sich ausschließlich aus außereuropäischen Kulturen, aus Afrika und der Südsee. Die Funktion ist allerdings in beiden Fällen dieselbe, nämlich die (spielerische) Vermittlung eines alternativen Weltzugangs, spontan, naiv, a-rational.

Festzuhalten bleibt, dass Primitivismen in der russischen Avantgarde einen höheren Stellenwert einnahmen als in der deutschen, denn während in der Lautdichtung primitivistische Züge – freilich unterschiedlicher Art – in beiden Avantgarden konstatiert werden können, pflegte der Kubofuturismus auf dem visuell poetischen Sektor einen Primitivismus, für den man bei Hausmann und Schwitters nichts Vergleichbares finden kann. Die handgemachten, meist lithographierten kubofuturistischen Bücher, sichtbar manipuliert und deformiert, als handwerkliche Objekte in absichtlichem Widerspruch zur Eleganz der Publikationen der symbolistischen Vorgänger, sind ein einmaliges, charakteristisch russisches Phänomen. Sie wirken als ›romantischer‹ Aufstand gegen das europäische ›zivili-

11 Aleksandr Ševčenko, Theoretiker des Neoprimitivismus, stieß in seiner Programmschrift *Neoprimitivizm (Ego teorija. Ego vozmožnosti. Ego dostiženija)/Neoprimitivismus (Seine Theorie. Seine Möglichkeiten. Seine Leistungen)* (1913) ins gleiche Horn: »The whole of our culture is an Asiatic one, and foreign craftsmen, architects, weavers, artists, and people like them who came to our ›barbaric‹ country from the west bearing with them the spark of European civilization, immediately fell under the influence of Tatar culture, of the East, of our more distinctive, more temperamental spirit, and Western civilization crumbled to dust before the culture of the East.« »Yes, we are Asia, and are proud of this, because ›Asia is the cradle of nations‹, a good half of our blood is Tatar, and we hail the East to come, the source and cradle of all culture, of all arts.« (Russian Art of the Avant-Garde, 48 f.)

sierte«, maschinell produzierte und reproduzierbare Buch, gegen die Regulierteit der zeitgenössischen Buchästhetik (vgl. Kuznecov 2000, 495). Handgeschriebene Bücher bedeuten einen Sprung zurück in die Zeit vor Erfindung des Buchdrucks.¹²

Die deutsche Avantgarde vollzog einen solchen Sprung nicht; aber der Bruch mit der bürgerlichen Kultur, der Versuch einer antiklassischen primitivistischen Wende, den die kubofuturistischen Bücher verkörpern, ist auch ein wesentlicher Zug Dadas (in theoretischer Form deutlich ausgedrückt in Hausmanns Dadasophie).

Laut McLuhan sind die mediale Standardisierung und Uniformierung durch den Buchdruck Voraussetzungen des Individualismus – »Der Buchdruck ist die Technik des Individualismus.« (McLuhan 1968, 216) Diese Technik habe zu einer Atomisierung des Wissens, Empfindungsvermögens und Handelns geführt, zum Spezialistentum. Zum anderen habe sie den Nationalismus, die Bildung von Nationalstaaten befördert, die an die Stelle der Stammeskulturen traten, die vor Einführung des Alphabets existierten.¹³ Was bedeuten im Lichte dieser Erläuterungen handgeschriebene Bücher im Gutenberg-Zeitalter (abgesehen davon, dass dieses in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch nicht gefestigt war – McLuhan rechnet Russland gar zu den oralen Stammeskulturen)? Zunächst ist einzuwenden, dass das lineare monokausale Zurückführen der modernen Phänomene Individualismus, Nationalismus, Kapitalismus et cetera auf den Buchdruck eine (geniale) Simplifizierung komplexerer historischer, sozialer und technischer Prozesse zu sein scheint. Dennoch sind Paarungen, wenn auch eben nicht einseitige kausale, zwischen handschriftlicher Buchkultur und einer tribal organisierten, noch nicht von Spezialistentum, Atomisierung, Kapitalismus beherrschten Kultur offensichtlich. Und eben an eine solche Kultur will die russische Avantgarde anknüpfen, eine solche Kultur will sie evozieren, in die Zukunft zurückholen – das ist ein zentraler Aspekt ihres Primitivismus. Ihr Blick schweift nach Asien, da sie eben dort derartige Kulturen noch zu finden hofft.

Avantgardistische Leitkünste: Die Leitkunst der russischen Avantgarde war die Malerei, während bei Dada theatralisch-performative Formen im Vordergrund standen. Für den Kubofuturismus dagegen kann von einer Auflösung der Dichtung in ihrer performativen Realisierung, die oft als typisch für die histori-

12 »For a Russian, this leap was not as great as it would have been for a Western European because the time span was not nearly as long. The cultural effect of the Renaissance began to be felt in Russia only at the end of the seventeenth century and led immediately to a period of neo-Classicism that can be said to have continued until the twentieth century. This leap was easy also because much of Russian art was imitative and modeled of imported styles. [...] For a European, such a leap would have meant a rejection of five centuries of organic development, but for a Russian it amounted to less than two centuries of relatively inorganic development.« (Janecek 1984, 112)

13 »Die politische Vereinigung von Völkern nach Idiom und Sprache war undenkbar, bevor der Druck jedes Idiom zu einem umfassenden Massenmedium machte. Der Stamm, als erweiterte Form der Familie von Blutsverwandten, wird durch den Buchdruck gesprengt und durch eine Gemeinschaft von Menschen ersetzt, die einheitlich als Individuen ausgerichtet sind. Der Nationalismus trat als wirksames, neues visuelles Leitbild des gemeinsamen Schicksals und Status der Gruppe auf und war von der Geschwindigkeit der Informationsbewegung abhängig, wie sie vor der Erfindung des Buchdrucks unbekannt war.« (McLuhan 1992, 206 f.)

sche Avantgarde bezeichnet wird, nicht gesprochen werden. Die für den Kubofuturismus so wichtige Buchkunst wiederum spielte bei Dada, das sich neben der Bühne und in öffentlichen Aktionen vor allem in Zeitschriften artikulierte, keine bedeutende Rolle. Die Gewichtungen der einzelnen Kunstformen im synchronen kulturellen Gesamtgefüge Avantgarde differieren also national zwischen Russland und Deutschland. Kulturhistorische und -typologische Gründe dafür lassen sich sicher finden, können hier aber nicht behandelt werden.

Der gemeinsame Ausgangspunkt: Ablehnung der herrschenden Kultur

Der wesentliche Grund für die dargestellten Kongruenzen liegt in einer grundsätzlich analogen Einstellung der Avantgarden zur sie umgebenden Kultur.¹⁴ Beide versuchten, metasemiotisch von kulturellen Nullpunkten aus zu operieren, von denen aus sie die Mittel der Konstitution von Wirklichkeit, allen voran deren Basis, die Sprache, entfunktionalisieren, als kontingent vorführen und in Frage stellen – und damit auch die Grundlagen jeder Form von Gesellschaft. Sie kontern die Muster und Mechanismen der etablierten europäischen Kultur, stellen sie dabei bloß und suchen einen neuen Bewusstseinszustand zu erzeugen. Der Mensch soll aus den Fängen instrumenteller und totalisierender Vernunft befreit werden, um zu eigenem – erweitertem – Erleben zurückzufinden. Aus der Ablehnung der gegenwärtigen Kultur ergab sich die Affinität zu Infantilismus, Primitivismus, Mystik, Okkultismus, Psychopathologie, Anarchie, Chaos, zu ontologischen statt gnoseologischen Modellen des Denkens und der Kommunikation (vgl. Oraić Tolić 1995, 59).

Peter Bürger liefert in seinem jüngsten Beitrag zur Avantgarde-Diskussion, dem er die Form eines Dialogs gab, eine plausible Erklärung für die Formierung der historischen Avantgarden. Der eine der beiden Gesprächspartner, originellerweise Fritz genannt, erklärt die Avantgarde als Antwort auf eine Krise der (gesellschaftlichen) Moderne »als Geschichte der Emanzipation von autoritären Setzungen und nicht-legitimierter Gewalt«, ein Selbstbild, das im I. Weltkrieg endgültig zusammengebrochen sei (Bürger 2000, 44) – eine Krise, die man in dieser allgemeinen Form in Russland und Deutschland wie in ganz Europa registrieren kann, ungeachtet der Unterschiede der jeweiligen geschichtlichen und gesellschaftlichen Situation. Die Frage, ob diese Krise überwunden ist oder andauert, ist zugleich die nach der Aktualität der historischen Avantgarde und der Möglichkeit und Fruchtbarkeit neuer avantgardistischer Ansätze – die hier nicht mehr zu beantworten versucht werden kann.

14 Der erste Band des unvollendeten enzyklopädischen Projekts *Crisis and the Arts: the History of Dada* (New York 1996 ff.), *Dada, the Coordinates of Cultural Politics*, von Stephen C. Foster ediert, widmet sich in diesem Sinne der Beziehung Dadas zur Kultur, seinem Umgang mit ihr.

Bibliographie

- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Materialität der Kommunikation, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht u. K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/Main 1995 (2. Auflage), 237-251. [zitiert als: Assmann 1995]
- Bachtin, Michail: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur, Frankfurt/Main 1990. [zitiert als: Bachtin 1990]
- Beetz, Manfred: In der Rolle des Betrachters. Zur Aktivierung und Sensibilisierung des Lesers in der visuell-konkreten Poesie, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 24 (1980), 419-451. [zitiert als: Beetz 1980]
- Bobrinskaja, Ekaterina: Futurizm, Moskau 2000. [zitiert als: Bobrinskaja 2000]
- Bowlt, John E.: The Cow and the Violin: toward a History of Russian Dada, in: The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan, hg. von Gerald Janecek u. Toshiharu Omuka, New York 1998, 137-163. [zitiert als: Bowlt 1998]
- Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main 1980 (2. Auflage; ¹1974). [zitiert als: Bürger 1980]
- Bürger, Peter: Das Denken der Unmittelbarkeit und die Krise der Moderne. Zum Verhältnis von Avantgarde und Postmoderne, in: Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde - Avantgardekritik - Avantgardeforschung, hg. von Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Amsterdam/Atlanta 2000, 31-49. [zitiert als: Bürger 2000]
- Meyer, Raimund u. a. (Hg.): Dada global, Zürich 1994. [zitiert als: Meyer 1994]
- Derrida, Jacques: Grammatologie, Frankfurt/Main 1983. (französisches Original 1967). [zitiert als: Derrida 1983]
- Flusser, Vilém: Die Schrift, Frankfurt/Main 1992. [zitiert als: Flusser 1992]
- Gretchko, Valerij: Die *Zaum*-Sprache der russischen Futuristen, Bochum 1999. [zitiert als: Gretchko 1999]
- Grübel, Rainer: Hans/Jean Arp und die russische Avantgarde, in: Text und Kritik 92 (1986): Hans/Jean Arp, 51-65. [zitiert als: Grübel 1986]
- Grygar, Mojmír: Das ›gegenstandslose‹ Zeichen. Zum Problem der vergleichenden Kunstsemiotik, in: Issues in Slavic Literary and Cultural Theory, hg. von Karl Eimermacher, Peter Grzybek u. Georg Witte, Bochum 1989, 321-347. [zitiert als: Grygar 1989]
- Grygar, Mojmír: Über die Auffassung der dichterischen Sprache in der europäischen Avantgarde (Komparatistische Randbemerkungen), in: Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde - Avantgardekritik - Avantgardeforschung, hg. von Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Amsterdam/Atlanta 2000, 291-312. [zitiert als: Grygar 2000]
- Hansen-Löve, Aage A.: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung, Wien 1978.

- Hausmann, Raoul: Am Anfang war Dada, hg. von Karl Riha u. Günter Kämpf, Gießen 1992 (3., völlig neu gestaltete Auflage). [zitiert als: Hausmann 1992]
- Hemken, Kai-Uwe: Merz und Dadaismus. <http://homepage.ruhr-unibochum.de/niels.werber/Avantgarden/Hemken.htm>, ohne Jahr [1999]. Letzter Aufruf: 21.10.2003. [zitiert als: Hemken 1999]
- Ingold, Felix Philipp: Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur - Gesellschaft - Politik, München 2000. [zitiert als: Ingold 2000]
- Jandl, Ernst: Das Öffnen und Schließen des Mundes, Berlin (Ost) 1987. [zitiert als: Jandl 1987]
- Janecek, Gerald: The Look of Russian Literature. Avant-Garde Visual Experiments 1900-30, Princeton/N.J.) 1984. [zitiert als: Janecek 1984]
- Janecek, Gerald: Dada in Central and Eastern Europe, in: The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan, hg. von Gerald Janecek u. Toshiharu Omuka, New York 1998, 1-10. [zitiert als: Janecek 1998]
- Jangfeldt, Bengt: Roman Jakobson, *zaum'* i dada, in: Zaumnyj futurizm i dadaizm v russkoj kult'ure, hg. von Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri u. Daniela Rizzi, Bern u.a. 1991, 247-254. [zitiert als: Jangfeldt 1991]
- Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, Frankfurt/Main 1982. [zitiert als: Jauß 1982]
- Kretschmar, Dirk: Die russische Avantgarde. <http://homepage.ruhr-unibochum.de/niels.werber/Avantgarden/Dirk.htm>, ohne Jahr [1999]. [zitiert als: Kretschmar 1999]
- Kuenzli, Rudolf E.: The Semiotics of Dada Poetry, in: Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt, hg. von Stephen C. Foster u. Rudolf E. Kuenzli, Iowa 1979, 51-70. [zitiert als: Kuenzli 1979]
- Kühn, Renate: Überlegungen zum Thema ›Avantgarde‹ aus literaturwissenschaftlicher Sicht im Rückblick auf ein Vierteljahrhundert, in: Perspektive 37 (1999), 32-43. [zitiert als: Kühn 1999]
- Kuznecov, Erast: Futuristy i knižnoe iskusstvo, in: Poezija i živopis'. Sbornik trudov pamjati N.I. Chardžieva, hg. von Michail Mejlach u. Dmitrij Sarab'janov, Moskau 2000, 489-503. [zitiert als: Kuznecov 2000]
- Lotman, Jurij: Über das typologische Studium der Kultur, in: ders.: Kunst als Sprache, hg. von Klaus Städtke, Leipzig 1981, 49-66. [zitiert als: Lotman 1981]
- Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde, hg. von Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart 1995. [zitiert als: Manifeste 1995]
- McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis, Düsseldorf/Wien 1968 (kanadisches Original 1962). [zitiert als: McLuhan 1962]
- Nakov, Andrei: (Da) Da = Njet - Dada Russland, in: Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977; Bd. 3: Dada in Europa - Werke und Dokumente, 96-99. [zitiert als: Nakov 1977]

- Oraić Tolić, Dubravka: *Zaum' i dada*, in: *Zaumnyj futurizm i dadaizm v ruskoj kult'ure*, hg. von Luigi Magarotto, Marzio Marzaduri u. Daniela Rizzi, Bern u.a. 1991, 57-80. [zitiert als: Oraić Tolić 1991]
- Richter, Hans: *DADA - Kunst und Antikunst*, Köln 1978 (Nachdruck der 4. Auflage, ¹1964). [zitiert als: Richter 1978]
- Šklovskij, Viktor: *O poezii i zaumnom jazyke*. In: *Poetika. Sborniki po teorii poetičeskogo jazyka*, Petrograd 1919, 13-26. [zitiert als: Šklovskij 1919]
- Stahl, Enno: *Anti-Kunst und Abstraktion in der literarischen Moderne (1909-33)*, Frankfurt/Main 1997. [zitiert als: Stahl 1997]
- Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934*, hg. von John E. Bowl, New York 1976. [zitiert als: *Russian Art of the Avant-Garde 1976*]
- Russkij futurizm. Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija*. hg. von V. Terëchina u. A. Zimenkov, Moskau 2000. [zitiert als: *Russkij futurizm 2000*]
- Werner, Klaus: *Nichts schafft! Dada UdSSR: Zwischen Endzeit und progressiver Infiltration*, in: *Bildende Kunst* 11 (1988), 503-506. [zitiert als: Werner 1988]