

Léon Robel

Die Manifeste der russischen literarischen Avantgarde

Die Manifeste der verschiedenen Gruppierungen der Avantgarde in Rußland weisen eine Reihe von Besonderheiten auf, die mit der Sprache und der Geschichte des Landes zusammenhängen. Im russischen Sprachgebrauch muß ein *Manifest* zunächst mit einer Proklamation bzw. einem Erlaß der obersten Staatsmacht gleichgesetzt werden. Durch ein kaiserliches Manifest hat der Zar dem Volk seine Entscheidung über die Abschaffung der Leibeigenschaft (1861) mitgeteilt oder den Bürgern und einer gesetzgebenden Versammlung politische Rechte zugestanden (1905). Als Manifest wird auch die offizielle Erklärung einer Partei bezeichnet, und durch ein Manifest wiederum hat die sozialdemokratische Arbeiterpartei Rußlands im Jahre 1898 ihre Gründung kundgegeben.

Das soziale und politische Feld, in dem die russischen Avantgarden erscheinen sollen, ist zutiefst durch die Revolution von 1905 und die darauffolgende Phase heftigster Repressionen erschüttert. Das literarische und künstlerische Feld der Zeit ist noch weitgehend vom Symbolismus beherrscht. Doch die historische Dimension der Literatur - zumindest was ihre vordergründige und gemeinhin verbreitete Wahrnehmung betrifft - ist von weitaus geringerer Bedeutung als es in Italien, Frankreich oder Deutschland der Fall ist. Trotz des aufsehenerregenden und geheimnisumwitterten *Liedes von der Heerfahrt Igors* (12. Jahrhundert) oder der Schriften des Protopopen und geistigen Führers der Raskolniki (17. Jahrhundert) Avvakum umfaßt sie kaum mehr als zwei Jahrhunderte. Und das als wirklich „klassisch“ betrachtete *Goldene Zeitalter* der russischen Literatur ist das 19. Jahrhundert, das allerdings erst um 1815 beginnt! Aus diesem Grunde konnte man Puškin auch als den Dante der russischen Literatur bezeichnen, obgleich er lediglich drei Jahre älter war als Victor Hugo. Die Vergangenheit befindet sich für die Russen in unmittelbarer Nähe, nicht weiter als höchstens drei oder vier Generationen entfernt.

Die Geschichte sollte sich für sie jedoch in radikal veränderter Weise fortsetzen. Theorie und Praxis der literarischen Avantgarden sind nach der Oktoberrevolution 1917 mit der neuen politischen wie gesellschaftlichen Realität eines Rußlands konfrontiert, in dem sich die Macht in der Hand einer Partei befindet, die dort zunächst den Sozialismus und schließlich den Kommunismus zu etablieren gedenkt. Es geht nicht mehr allein darum, eine Vergangenheit zu desavouieren, sondern eine Zukunft zu planen; auch nicht darum, die Institution Literatur zu bekämpfen, sondern eine neue, dem künstlerischen Projekt der Revolution entsprechende zu verordnen; das „bürgerliche“ Publikum soll auch nicht provoziert werden, sondern die Avantgarde will das Gehör der durch die Revolution auf den Plan gerufenen neuen Hörer- und Lesermassen finden.

Es handelt sich um einen Moment der Wahrheit. Und um einen Moment der Konfrontation von politischer und literarischer Avantgarde, was ihre Realisierungsmöglichkeiten angeht. Diese völlig neue Situation bringt (für die literarische Avantgarde) verschiedene Versuchungen mit sich: Verzicht, Anpassung, Nachahmung, Fusionierung, Akademisierung usw., oder aber auch einen hartnäckigen Kampf um die literarische Macht zwischen ihren unterschiedlichen Strömungen. Sicherlich kann man ein gewisses Echo dieser radikalen Veränderung des Verhältnisses zur Politik und zur staatlichen Macht sowie zum Publikum auch in anderen Ländern vernehmen - ohne daß dort jedoch Vergleichbares stattfindet. Die literarischen Avantgarden der Zwanziger Jahre sollen durch diese spezifische Situation und die dadurch bedingten Stellungnahmen zutiefst geprägt werden. - Eine weitere Vorbemerkung drängt sich auf: wenn die Konstituierung und Entwicklung mehrerer literarischer Avantgardebewegungen in Europa als eine Reaktion auf die Grauen des 1. Weltkrieges zu begreifen ist (Dada, Surrealismus, teilweise auch der Expressionismus), so gilt dies nicht für Rußland, wo sie die Revolutionen von 1905 und 1917 begleiten bzw. ihnen folgen.

Bleibt noch, die Konturen und zeitlichen Begrenzungen der literarischen Avantgarde Rußlands zu definieren: Hat man nicht sogar versucht, die Gruppe der Akmeisten mit einzubeziehen? Doch die Akmeisten beziehen sich in privilegierter Weise auf Théophile Gautier und die Parnassiens sowie auf die mittelalterliche Architektur der westlichen Welt: sie brechen weder mit der Tradition, noch opponieren sie gegen die institutionalisierte Literatur, noch zeichnen sie sich durch eine Suche nach radikal neuen Formen aus. Proklamiert Gumil'ov nicht ihre symbolistische Provenienz und verweist gar auf die „gute Vaterschaft“ des Symbolismus?

Noch komplexer ist das Problem des Ego-Futurismus (in St. Petersburg und Moskau). Er bezieht sich direkt auf Marinetti und nimmt einige seiner Themen und Parolen wieder auf. Dem Historiker des russischen Futurismus Vladimir Markov zufolge stellt der St. Petersburger Ego-Futurismus jedoch eine naive Neoromantik dar und ist gleichzeitig ein recht ungeschickter Versuch, ein Dandytum à la Oscar Wilde ins Leben zu rufen. Die Moskauer *Plattform der Dichtung* teilt zwar das Dandytum der Petersburger Gruppe, lehnt allerdings ihre metaphysischen Ansprüche ab: „Das sind Ästheten, keine Rebellen, sie haben niemals von der Vergangenheit abgelassen.“¹

1.

Das Manifest ist in der Tat ein für diese Zeit charakteristisches Literaturtyp. Die Gruppe der *Hylenen* oder *Kubo-Futuristen* unterscheidet sich von allen anderen durch die Anzahl ihrer manifestartigen Texte, ihre

Energie, ihre theoretische Dimension, ihre Vielfalt sowie ihre stilistische Innovation. Es erscheint mir folglich angebracht, sie in den Mittelpunkt dieser Studie zu stellen und zusammen mit ihren Fortsetzungen nach 1917 zu verfolgen: also 41°, LEF (linke Kunstfront) und schließlich OBERIU (Vereinigung der realen Kunst).

Die futuristischen Manifeste und Demonstrationen haben auf Seiten der Kritik, des Publikums und anderer literarischer wie künstlerischer Gruppen heftige Reaktionen hervorgerufen. Es ist also völlig normal, daß man sie oft parodiert hat. Diese Parodien beabsichtigen, den Lesern die besonders charakteristischen Merkmale der ironisch nachgeahmten Gattung vor Augen zu führen. So zum Beispiel das in der Kleinstadt Saratow 1914 in einer Aufsatzsammlung mit dem Titel *Ich. Futur-Almanach des kosmischen Ich-Selbst-Seins* veröffentlichte *Manifest des Psycho-Futurismus*², das offensichtlich als eine Mystifikation auftritt, die den Futurismus verspotten und die Leser von ihm ablenken soll.

Betrachten wir einmal Merkmale, die als „typisch futuristisch“ angesehen werden. Da wäre zuerst die Durchnummerierung (von 1 bis 11), die dem Auftakt WIR WOLLEN folgt. Es schließt sich eine Lawine von meist grotesken Neologismen (etwa 50 auf 40 Zeilen verteilt) an, die hauptsächlich die von dem Dichter und Begründer des Ego-Futurismus Igor Severjanin (der nie ein Manifest verfaßt hat) gebrauchten Neologismenformen imitieren. Zu einem weiteren auserwählten Merkmal gehört die unbändige Vorliebe für Majuskel. Was den Inhalt betrifft, so wird alles Vorhergehende für null und nichtig erklärt („Die Welt beginnt mit UNS und durch UNS“), es wird das Evangelium einer umwälzenden Neuheit präsentiert: „Das ICH-SELBST-SEIN bricht an! Das GEIST-SEIN bricht an! Die PSYCHO-TIEFE der EWIGKEIT bricht an!“; alle übrigen den Futurismus beanspruchenden Gruppen werden verächtlich niedergewalzt:

Wir verabscheuen das klägliche Hundegeheul der Plünderer, die diebisch das Diadem des Nichtdiesseitigen vom Feuerzeichen des FUTURISMUS geraubt haben[...]. Wir scheuen uns nicht, von den Leichen 'EGO' und 'Kubo' deren Wort zu übernehmen, denn wir schaffen Wunder: aus der toten Dingheit und Formenheit erschaffen wir den lebendigen und ungestümen GEIST, dessen Funktion die Grenzen der Weltengrenzen durchstößt.

Das Ganze endet mit einer extrem verschleierte Ankündigung des Hauptprinzips ihrer Aktion, „Das Zielhafte und Blitzbewegliche der PSYCHE wird zum Grundelement unseres Schaffens“, und einem an die Lebenden gerichteten Appell, für eine neue Existenz bereit zu sein.

Obwohl hier einige äußerliche Merkmale gewisser (vor allem ego-) futuristischer Texte aufgegriffen wurden, situiert sich diese recht mittelmäßige Karikatur in unendlicher Entfernung vom ersten, von Burljuk, Kručonych, Majakovskij und Chlebnikov verfaßten kubo-futuristischen

*Manifest, Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*³ (1912). Von Beginn an begründete dieses Manifest eine neue Gattung literarischen Schreibens: Dichte, eindrucksvolle und unerwartete Bilder, Gespür für Formeln, Neigung zur Provokation, präzise Zielvorstellungen sind seine sofort auffallenden Eigenschaften.

Gewiß zeichnen sich alle Wörter des Einleitungs- wie des Satzes durch Majuskeln aus. Doch der erste Satz weist eine Auslassung des Substantivs auf („Denen die lesen, unser *Neues Erstes Unerwartetes*“), was dem Satz Geschwindigkeit und Ausdruckskraft sowie eben jenes Unerwartete verleiht. Es ist aber klar, daß das hier abwesende Substantiv das letzte Wort des ganzen Text bildet: es handelt sich um das Wort *slovo*, das im Russischen *Wort, Dit, Redeweise* usw. bedeutet.

All diese sofort ins Auge springenden aggressiven, beißenden Bilder sind im zunächst fehlenden, schließlich gegenwärtigen Wort *Wort* inbegriffen:

Die Akademie und Puškin sind unverständlicher als Hieroglyphen. Puškin, Dostojewskij, Tolstoj usw. usw. sind vom Dampfer der Gegenwart zu werfen [...] parfümierte Unzucht eines Balmont [...] den Papierpanzer vom schwarzen Frack des Kriegers Brjusov reißen [...] *Kranz* des Groschenruhms, geflochten aus Sauna-Birkenruten [...] auf der Scholle des Wortes *WIR* [...] stehen.

Die *Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*, die als den von den Hylea-Dichtern, bis in das eigene Werk hinein, zu bekämpfenden Feind den „Gesunden Menschenverstand“ und den „guten Geschmack“ denunziert, verkündet oder besser „befiehlt die Rechte der Dichter“ auf verbale Erneuerung durch die Erzeugung von willkürlichen und abgeleiteten Wörtern „zu achten“. Es ist frappierend, daß dieser Text lediglich einen Neologismus enthält, ein das letzte Wort qualifizierendes Adjektiv, das sich zudem in einer Klammer befindet. Aber welch ein Neologismus! Er wird als synonym für 'selbsthaft' angeboten: es handelt sich um *samovityj*, entstanden durch eine geringfügige Veränderung (m ersetzt n) von *sanovityj*, d.h. „charakteristisch für einen hohen Würdenträger“. Der Sprache wird damit die höchste Würde verliehen, um gleichzeitig zu zeigen, wozu Dichter fähig sind, die die Sprache als einziges Material für die Dichtung betrachten.

Dies unterscheidet die Hylo- oder Kubo-Futuristen von anderen literarischen Gruppen Rußlands, wie auch die Schreibweise ihres Textes, die, von rhetorischen Vorgehensweisen, akademisch-argumentativem Stil und der Gradlinigkeit üblicher programmatischer Verkündigungen weit entfernt, sich nicht scheut, rein poetische Mittel für die Produktion des eigentlichen Sinns zu nutzen. Dieselben Autoren, denen sich Elena Guro, Nikolaj Burljuk, Ekaterina Nizen und Benedikt Livšic angeschlossen ha-

ben, veröffentlichen mit dem *Richterteich*⁴ (II) einen Text, der in dreizehn Punkten (und diese Zahl hat sicher nichts Zufälliges) die Prinzipien ihrer Arbeit mit der Sprache festlegt. Sie erklären, grammatische Regeln nicht mehr berücksichtigen, die Syntax zerrütten, den Wörtern einen Inhalt nach ihren graphischen bzw. phonetischen Eigenschaften erteilen, die Zeichensetzung vernichten, um die Sprachmaterie hervorzuheben, die traditionellen Versmaße aufheben zu wollen usw. Der Text endet mit einem Satz, der erst einige Jahre später seine volle Bedeutung erhalten soll: „Wir sind die neuen Menschen des neuen Lebens“.

Der zweite Punkt zur nunmehr auf den Lautkörper der Wörter gegründeten Semantik wird weitläufig von Chlebnikov und Kručonych erörtert, was später als *Za-um* oder transmentale Sprache bezeichnet werden sollte. Diese Übersetzung ist freilich sehr unzureichend, denn das russische Wort ist von den Kubo-Futuristen unter Zuhilfenahme des Präfixes *za-* gebildet worden, das nicht eine Überquerung kennzeichnet, sondern soviel wie „außer, außerhalb der Grenzen von, diesseits und jenseits“ bedeutet, und des Substantivs *um*, das „Intelligenz“ meint. Man hat jedoch nicht genügend beachtet, daß die Kubo-Futuristen - bekannt als große Freunde des Rückwärtslesens und sonstigen „Wortzermalmens“ - *Zaum* durch die Zerlegung und Neubildung der zwei Silben des Wortes *Muza* (die Muse) gefunden haben. Anders formuliert: durch das Aufbrechen/Zerschlagen der Muse, d.h. der traditionellen Dichtungskonzeption (wie z.B. die schöpferische Inspiration oder der vorgegebene Sinn, den der Dichter nur zu ergreifen und reproduzieren brauchte), und durch eine Umarbeitung des Lautmaterials erschaffen diese Dichter eine neue poetische Sprache, die von jeglichem überkommenen semantischen und formalen - oder wie sie es ausdrücken: „erstarrten“ - System befreit ist. Der russische Begriff weist bereits darauf hin, daß sich die Welt des *Za-um* nicht nur über den „Gesunden Menschenverstand“, die „Logik“ oder „die Vernunft in den Gesetzen“ hinwegsetzt, sondern auch die andere Seite, d.h. das Unbewußte, das Unterbewußtsein und das Unausgesprochene mit einbezieht. Schließlich muß man anmerken, daß die Kubo-Futuristen große Linguisten (Polivanov, Jakobson) in ihren Reihen zählen können, sowie einige derer, die die Poetologie und die Literaturtheorie umstürzen sollten: die Formalisten wie Ossip Brik oder Viktor Šklovskij.

Kručonych und Chlebnikov veröffentlichen 1913 das Manifest *Das Wort als solches*⁵, das den Untertitel *Über Kunstwerke* trägt und dessen Stil schon verwundert. Es beginnt mit „1) Auf daß geschrieben und gesehen werde im Augenblick!“, gefolgt von „2) Auf daß sperrig geschrieben und sperrig gelesen werde, unangenehmer als geschmierte Stiefel oder ein Lastwagen im Wohnzimmer“, im Original ohne Majuskeln oder Kommata. Dieser fünf Seiten lange Text aus einem Guß beinhaltet Gedichte oder Gedichtfragmente von Chlebnikov, Elena Guro, Burljuk,

Kručonych, Majakovskij, die als Beispiele dienen, kommentiert werden oder einfach nur den Wortschwall erneut lostreten. Hier findet sich auch der berühmte ironische Absatz, der besagt, daß sich die Ansprüche, die die Kritiker an die Schriftsteller stellen, eigentlich besser auf die Frauen beziehen ließen: „tatsächlich: eine klare, reine (o natürlich!) anständige (hm! hm!), wohlklingende, angenehme, zärtliche (vollkommen richtig!), schließlich saftige, farbige, Sie... (wer ist da? Treten Sie ein!)“.⁶

Parallel zu den futuristischen Malern, die „sich gern der Körperteile, der Formen bedienen“ wird hier vermutlich erstmalig die Sprache Za-um vorgestellt, „zerhackte Wörter, Halbwörter und ihre wunderlichen und kunstvollen Kombinationen“, und der Text präsentiert davon eine ganze Reihe, insbesondere für den Bereich des Theaters.

Ein von Kručonych 1930 veröffentlichter Entwurf dieses Manifests⁷ enthält einen höchst interessanten Abschnitt über die italienischen Futuristen. Es wurde vielfach bemerkt, daß die russischen Futuristen die Datierungen ihrer Texte manipulierten, um damit ihre Priorität gegenüber Marinetti zu beweisen. (In diesem Fall haben sie 1908 an Stelle von 1909 als Jahr der Vorbereitung des *Richterteichs* angegeben). Dies ist jedoch von geringerem Interesse. Denn schon 1906 tauchen im Werk Chlebnikovs Poesie-Elemente auf, die mit der Sprache selbst arbeiten. Den Marinettisten wurde hauptsächlich vorgeworfen, daß „die Italiener von der Tendenz ausgingen [...], die Gegenwart auf den Buckel nahmen, während nötig gewesen wäre, nicht zu predigen, sondern selber aufzusitzen und dahinzustürmen, sie als Resultat der eigenen Werke vorzuweisen“. Kručonych und Chlebnikov fahren fort: „Eine Predigt, die nicht aus der Kunst selbst hervorgeht, ist doch ein mit Eisen angestrichener Baum. Wer wird sich einer solchen Lanze anvertrauen?“ Der Entwurf endet mit einer Formel, die erst im nachhinein ihre gesamte Eindringlichkeit und eine nahezu prophetische Dimension erkennen läßt: „Für den Wortschöpfer sind alle Talmude gleichermaßen von Übel“. Um gegen jeden Dogmatismus und alle festgefügtten Regeln zu kämpfen (einschließlich derjenigen, die in ihren eigenen Schriften auftauchen könnten), haben die Kubo-Futuristen auch vollkommen äußerliche formale Mittel angewandt. So läßt Kručonych in seiner *Deklaration des Wortes als solches*⁸ (1913) auf 4 und 5 die Punkte 2 und 3 folgen, dann erst Punkt 1 und schließlich 6, 7 und 8.

Im Dezember 1915 veröffentlicht Majakovskij im kubo-futuristischen Sammelband *Genommen. Tambour der Futuristen* ein Manifest in der Form einer „Rede, die beim erstbesten Anlaß gehalten werden wird“. Mit dem Sarkasmus einer Grabreden-Parodie kündigt er in diesem Text, der den Titel *Ein Tropfen Teer*⁹ trägt, den Tod des Futurismus an. Majakovskij erinnert an die Zeit der *Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*, die er als eine Periode der Zerstörung und des Anarchismus darstellt:

„Darüber lachten die Spießbürger wie über die Absonderlichkeit von Geistesgestörten. Aber sie erwies sich als die ‘satanische Intuition’, die im stürmischen Heute zum Ereignis wird“. Denn inzwischen ist der Krieg ausgebrochen und „Heute sind alle Leute Futuristen! Das Volk ist Futurist! Mit unlösbarem Griff hat der Futurismus Rußland gepackt“. Seine Schlußfolgerung lautet: „Den ersten Punkt unseres Programms - die Niederreißung - betrachten wir als voll erfüllt“. Von nun an nehmen die Futuristen „nicht mehr die Narrenschelle“ in die Hand, sondern „die Plan-skizze des Baumeisters“ und ihre Stimme besitzt den „metallischen Klang einer Verkündigung“.

Auch während des Krieges verfaßt Chlebnikov ein Manifest (veröffentlicht 1916 in Charkov in Walzenform) in zwei Teilen: der erste trägt mehrere Unterschriften, u.a. den Namen des 1914 verstorbenen Dichters Božidar¹⁰, der zweite Teil ist allein mit Chlebnikovs Namen signiert, dem zwei Dekrete folgen.¹¹ Dieser ungewöhnliche Text trägt den Titel *Die Trompete der Marsianer*. Schon sein erster Teil beginnt mit einem sehr unerwarteten Bild: „Das Hirn der Menschen hüpf[t ...] auf drei Beinen herum (die drei Achsen des Raums!). Wir, die Pflüger, die das Hirn der Menschheit bebauen, kleben diesem jungen Hund ein viertes Bein an, nämlich - *Die Achse der Zeit*“. Er endet mit dem Satz: „*Rauschet, schwarze Segel der Zeit!*“. Im zweiten Teil verweist Chlebnikov auf die unaufhebbare Opposition zwischen den „Erfindern“ und den „Besitzern“ (beide Wörter unterscheiden sich im Russischen lediglich durch die Präfixe *izobretateli* und *prjobretateli*). Diese stark gesellschaftlich geprägte Opposition wird von ihm und seinen Anhängern häufig wieder aufgegriffen. Der weitere Text ist im Stil einer phantastischen Utopie (Generationenkonflikte, Trennung der Zustände von Raum und Zeit) oder dem eines Prosagedichts verfaßt.

Es hat sich gezeigt, daß die Kubo-Futuristen vor der Oktoberrevolution von 1917 eine große Anzahl sehr unterschiedlicher Manifeste produzierten, sei es individueller, kollektiver und selbst pseudo-kollektiver Art, kurze oder ausführlichere Texte, provozierende oder eher technische, verwirrende oder regelmäßige, sarkastische oder lyrische, mit menschlichen Attacken und Zitaten gespickte oder auch solche, die bar jeglicher Referenz sind. Doch bildet dieses Textkorpus ein außergewöhnliches Inventar an mannigfachen Schreibweisen, die nicht nur etwa dazu bestimmt sind, Leser anzulocken oder gar zu schockieren oder die in ihnen enthaltenen Ideen zu verbreiten, sondern die vor allem eine Art Experimentierfeld und Inszenierung eines völlig neuen Bezugs zur Sprache darstellen.

2.

Nach der Februarrevolution von 1917 unterzeichnen die Futuristen (Majakovskij, Šklovskij, Tatlin, Mejerchold, Ossip Brik, Ilja Zdanevič

und andere) eine Presseerklärung *Auf zur Revolution*¹², in der Künstler und Schriftsteller den verschiedenen Parteien und revolutionären Gruppierungen ihre Fähigkeiten als Sprachtechniker zur Verfügung stellen, um ihnen bei der Gestaltung von Traktaten, Plakaten und anderen Texten behilflich zu sein. Darin bekräftigen die Unterzeichner ihre Unabhängigkeit vom Staat; mit der Oktoberrevolution sollte sich hingegen alles gründlich ändern.

Doch noch am 15.3.1918 erscheint unter der Ägide von Majakovskij, David Burljuk und Kamenskij das *Manifest des Schwebenden Bundes der Futuristen*¹³, in dem die Autoren daran erinnern, daß das zaristische System auf politischer, gesellschaftlicher und geistiger Sklaverei gegründet war. Die erste Form der Sklaverei ist durch die Februarrevolution und die zweite durch die Oktoberrevolution vernichtet worden, die zuletzt genannte geistige Sklaverei bestehe aber weiterhin fort. Deshalb fordern sie 1) die Trennung von Kunst und Staat; 2) die Rückführung der materiellen Grundlage der Kunst in die Hände der Künstler (Theater, Konzertsäle, Galerien, Akademiegebäude und Kunsthochschulen); 3) allgemeine künstlerische Bildung und 4) die Konfiszierung sämtlicher ästhetischer Depots, um sie in ganz Rußland gerecht zu verteilen. Deshalb ruft das Manifest auf: „Wir, die Proletarier der Kunst, fordern die Proletarier der Fabriken und der Ländereien auf zu einer dritten, unblutigen aber mühsamen Revolution - der geistigen Revolution“. - Im Verlauf des Jahres 1918 stellen sich Maler und Schriftsteller jedoch in den Dienst der Revolution, und viele von ihnen bekleiden Ämter in der Sektion für Plastische Kunst (IZO) des Volkskommissariats für Bildung (David Sternberg, Punin, Tatlin, N. Altman, Skolnik, Karev u.a.)

Die Kubo-Futuristen leiten die Zeitschrift *Kunst der Kommune* (*Iskusstvo Kommuny*), die zwischen Dezember 1918 und April 1919 mit 19 Heften erscheint. In der ersten Ausgabe veröffentlicht Majakovskij ein Gedicht-Manifest mit dem Titel *Befehl an die Armee der Kunst*, und angesichts dieses Engagements der Futuristen reagiert Viktor Šklovskij in der gleichen Zeitschrift am 30. März 1919 mit einem Artikel *Ullja, Ullja, Marsianer!*¹⁴, in dem er die Losung des Manifestes *Die Trompete der Marsianer* von Chlebnikov wieder aufgreift. Tatsächlich hatten sich die Futuristen um Majakovskij in ein völlig neues Abenteuer gestürzt. Im Januar 1919 riefen die Mitstreiter von Majakovskij ein kommunistisch-futuristisches Kollektiv in der Abteilung Vyborg der KP(B) ins Leben, den sog. Kom-Fut. Die ersten konstituierenden Versammlungen (am 13. und 19.1.1919) verabschieden eine Erklärung¹⁵, diverse Statuten und ein Organisationsschema, die die *Kunst der Kommune* veröffentlicht. Die Erklärung beginnt mit der Losung: „Die kommunistische Ordnung fordert ein kommunistisches Bewußtsein“ und präzisiert: „Alle Formen des Alltags, der Moral, der Philosophie und Kunst müssen auf den Prinzipien

des Kommunismus gegründet werden. Anders ist die weitere Entwicklung der kommunistischen Revolution unmöglich“. Dieser Grundsatzklärung folgt ein Angriff auf die für Kultur zuständigen Institutionen:

Die Stellen der Sowjetmacht für Bildungswesen zeigen in ihrer Tätigkeit eine gänzliches Nichtverstehen der ihnen auferlegten revolutionären Aufgaben. [...] Unter dem Deckmantel ewiger Wahrheiten bringt man den Massen die Lügenmärchen der Herren dar. Unter dem Deckmantel allgemeiner menschlicher Wahrheit die Moral der Ausbeuter. Unter dem Deckmantel ewiger Gesetze den pervertierten Geschmack der Gewalttäter.

Doch am 28. Januar lehnt das Komitee der Vyborger Sektion die *Kom-Fut* als Parteikollektiv ab. Am 10. April entscheidet der Sowjet von Petrograd, unter keinen Umständen die Planung der Maifeierlichkeiten den Futuristen der IZO anzuvertrauen, und im Dezember erklärt der Parteivorsitzende der Region Petrograd Zinov'ev: „Wir haben eine ganze Zeit lang zugelassen, daß der höchst absurde Futurismus nahezu als offizielle Schule kommunistischer Kunst galt [...] es ist Zeit, dem ein Ende zu setzen“. ¹⁶ - Das Volkskommissariat für Bildung wird umstrukturiert und die IZO aufgelöst.

Ein erneuter Versuch, die *Kom-Fut* zum Leben zu erwecken, findet im Januar 1921 statt; um Majakovskij versammeln sich diesmal Mejerchold, Ossip Brik, Lili Brik, Malkin, David Sterenberg, E.V. Ravdel, N. Altman, V. Chrakovskij, Boris Kusner, A. Gan und D. Arkin - doch auch dieses Projekt soll im Sande verlaufen. - Die einzige öffentliche Darstellung der *Kom-Fut* bildet die Veröffentlichung des Gedichts *150 000 000* von Majakovskij im April 1921 und dessen Widmung an Lenin: „Dem Genossen Vladimir Iljič mit meinem *Kom-Fut* Gruß Vladimir Majakovskij“, gefolgt von den Unterschriften einiger übriger *Kom-Fut*-Organisatoren.

Ein Jahr später wird die *MAF*, die „Moskauer - künftig internationale - Assoziation der Futuristen“ (Moskovskaja - v buduščem međunarodnaja - asociacija futuristov) ¹⁷ gegründet, deren Aktivitäten sich auf einige wenige Veröffentlichungen beschränken. Schließlich wird 1923 die Gruppe und Zeitschrift *LEF* (Linksfront) gegründet; wir werden auf sie zurückkommen.

Kručonych hält sich währenddessen seit 1917 in Tiflis (Georgien, unter menschwistischer Herrschaft stehend von 1918 bis 1921 unabhängig) auf, wo er eine sehr rege futuristische Gruppe gegründet hat, die sog. *41°*. Ilja Zdanevič und Igor Terent'ev fungieren neben Kručonych als Hauptakteure der Gruppe, und zusammen mit Nikolaj Černjanskij unterzeichnen sie 1919 in der ersten Ausgabe der Wochenzeitschrift *41°* ein 'Manifest der Kompanie 41°' ¹⁸, das sich durch seine Kürze und vor allem seine Dreistigkeit auszeichnet. Darin wird behauptet, daß die Kompanie 41° „den Futurismus des linken Ufers“ neu gruppiere und daß die Spra-

che Za-um die Inkarnation der Kunst darstelle. Der Kompanie wird die Aufgabe zugewiesen, „die Welt auf eine neue Achse zu setzen“ (nicht weniger!), die Zeitung wird als „Ursache ständiger Störungen“ bezeichnet. Das Ganze endet mit einem „Laßt uns die Ärmel hochkrepeln“.

Igor Terent'ev veröffentlicht 1919 in Tiflis das Buch (das man auch als Buch-Manifest bezeichnen könnte) *17 absurde Fehler*, das mit dem Aphorismus beginnt: „Wo es keine Fehler gibt, gibt es gar nichts“. Der Künstler verfüge aber lediglich über mechanische (und nicht etwa ideologische) Mittel, um sich zu irren, was für den Dichter bedeute, „mit dem Ohr und nicht mit dem Kopf zu denken“. „Das Wort bedeutet das, wonach es klingt“. Die Regeln der gesprochenen Sprache sind denen der Dichtung entgegen gesetzt. In der gesprochenen Sprache können gleichlautende Wörter unterschiedliche Bedeutungen haben, während in der Dichtungssprache gleichartige Wörter dieselbe Bedeutung tragen. Legt man die Gesetzmäßigkeiten der dichterischen Sprache zugrunde, darf niemand daran zweifeln, daß jeder Dichter ein 'transmentaler' Dichter ist.

Terent'ev erläutert anschließend die wichtigsten Merkmale der Dichtung der 41°: 1) Stimmübungen, 2) Material für die Sprachwissenschaftler, 3) möglicher Erwerb neuer Wörter durch den Irrtum (d.h. Neuschöpfung), 7) Düngemittel für die Sprache (der Za-um ist die Degradation des Lautes und die beste Voraussetzung dafür, das Denkvermögen voran zu treiben). Daran schließen sich Betrachtungen über den Rhythmus an, und mit einem Zitat einiger Verse aus Majakovskijs *Wolke in Hosen* erklärt Terent'ev, daß die rhythmische Einheit dieses Gedichts nicht die Silbe, sondern das Wort selbst sei (womit er bereits einige theoretische Positionen Jakobsons vorwegnimmt). Der erste Teil von Terent'evs Buch-Manifest schließt mit der Behauptung, daß das, was in ihm propagiert wurde, als Basis der 41° (in Tiflis) angeschlossenen neuen Dichtungsschule diene und den Futurismus ablösen werde. Die Ironie dabei ist der Name, den diese Schule tragen soll: TABAC (= Tabu, bunte Legende, Volksnarkotikum, Lebensnotwendigkeit und Gift). - Die neun 'theoretischen' Seiten leiten 18 weitere ein, die von 1-18 durchnummeriert sind und deren Aufmachung im Stil eines typographischen Schemas eine verblüffende Form aufweist: die Buchstaben nehmen innerhalb des Textes - der nicht minder ausgefallen ist - jeweils unterschiedliche Formen und Größen an. Dada ist nicht weit, und man erahnt bereits die 'Absurdität' der OBERIU-Bewegung, an deren Entstehen Terent'ev einige Jahre später beteiligt ist.

Kručonych läßt seine *Deklaration der za-umnischen Sprache*¹⁹ 1921 in Baku veröffentlichen. Sie bildet eine Synthese aus den Stellungnahmen der 41° sowie Kručonychs eigenen Manifesten und Deklarationen über die Sprache als solche. Um die Kontinuität mit den vorausgegangenen Manifesten zu betonen, nimmt er den Punkt 1 seiner *Deklaration des Wortes als solches* von 1913 und die Durchnummerierung in 8 Punkten

wieder auf. Hier erscheinen sie jedoch in logischer Reihenfolge und werden durch Absätze getrennt, die nun immer mit einer Majuskel beginnen. Er fügt aber auch neue Aspekte in die Za-um-Sprache ein. Die transmentale Sprache ist für ihn die ursprüngliche Form der Dichtung, sowohl in der Menschheitsgeschichte, als auch individuell gesehen. Sie beginnt mit einer rhythmisch-musikalischen Regung, die Kručonych auch als Proto-Laut bezeichnet. Daraufhin bringt die transmentale oder za-umnische Rede ein Proto-Bild hervor (und umgekehrt). Er untersucht dann jene Situationen, in denen man sich der za-umnischen Sprache bedient: wenn der Künstler Bilder produziert, die sich (in ihm oder außerhalb seiner) noch nicht geklärt haben; wenn man Gegenstände nicht benennen, sondern nur andeuten möchte (hier erhält ein gewöhnliches Wort eine transmentale Bedeutung); wenn man den Verstand verliert (bei Haßanfällen, Eifersucht, Wut usw.); wenn den Verstand vergißt (religiöse Extase, Liebe, Aufschreie, Gestammel, Kosenamen, alle haben mehr oder weniger am Za-um teil).

Za-um befreit die schöpferische Phantasie, verletzt sie nicht mit Konkretem. „Unter der Bedeutung schrumpft das Wort, krümmt sich, versteinert; Za-um dagegen - wild, flammend explosiv“. Es existieren drei Hauptformen des „Wortschaffens“:

I. Za-umnisches -

a) Sing-, Besprech- und Gegensprech-Magie.

b) [...] Mystik

c) Musikalisch-phonetisches Wortschaffen - Instrumentierung. Faktur

II. Vernunftgesteuertes (sein Gegensatz: vernunftloses Wortschaffen, klinisches, das seine eigenen Gesetze hat, von der Wissenschaft definiert)

III. Planloses - (Alogisches, Zufälliges, [...] mechanische Wortverbindungen: Versprecher. Druckfehler [...] Laut- und Bedeutungs-Verschiebungen, nationaler Akzent. Stottern, Lispeln u.a.)

Za-um ist die kürzeste Kunst, sowohl nach der Länge des Weges vom Eindruck zum Ausdruck [...] als auch ihrer Form nach. Za-um ist die allgemeinste Kunst, obgleich ihre Herkunft und ihr ursprünglicher Charakter national sein können [...] Za-umnische Schöpfungen vermögen eine universale poetische Sprache zu geben, organisch geboren und nicht künstlich erzeugt wie Esperanto.

Diese in einem durchgehend zurückhaltenden und klaren Stil verfaßte und jedermann zugängliche Erklärung zielt offensichtlich darauf ab, Za-um als eine Evidenz, eine gegebene Tatsache zu präsentieren: die neue Dichtungssprache für alle, die in und für das neue Rußland zu schreiben gedenken. Der letzte Abschnitt (der mit dem Wort „Esperanto“ endet) sowie die Tatsache, daß der Text ursprünglich als Flugblatt gedruckt und verteilt wurde, bekräftigen die Bestimmung des Za-um, einem jeden zur Verfügung zu stehen.

3.

Die erste Ausgabe der Zeitschrift *LEF* erscheint im März 1923. Sie beginnt mit einer Erklärung in drei Teilen, die alle von Majakovskij, ihrem Chefredakteur, abgefaßt sind. Der erste Teil trägt zudem die Unterschriften von Arvatov, Brik, Kusner, Tretjakov und Čujak; die beiden übrigen Abschnitte tragen die Signatur „LEF“. Die jeweiligen Überschriften lauten *Wofür kämpft 'LEF'?*; *In wen verbeißt sich 'LEF'?*; *Wen warnt 'LEF'?*²⁰

Die Erklärung beginnt mit einem historischen Überblick, der in einem dicht gedrängten, gehaltvollen Stil verfaßt ist: Nominalphrasen, Ellipsen, drastische Metaphern, gestraffter Rhythmus der Abschnitte und Sätze.

Die revolutionären Parteien richteten ihre Schläge gegen die Lebensform; die Kunst erhob sich, um gegen den Geschmack loszuschlagen.

Das erste impressionistische Aufflammen fand 1909 statt (Sammelband 'Richtergärtchen' [Richterteich])

Diesen Funkenstoß hat man drei Jahre lang zum Wabern gebracht. Er waberte zum Futurismus hin.²¹

Der Text nimmt auf den *Richterteich* wie auf die *Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack* Bezug, rückt rigoros von den Mitstreitern des Futurismus ab, die sich der Bewegung eine Zeit lang aus ästhetischen und opportunistischen Gründen verschrieben hatten, bekräftigt den Bruch mit Marinettis poetischem Imperialismus schon zu den Anfängen, erinnert an die Verdammung des Krieges durch die Futuristen um Majakovskij und Kručonych und deren sofortige Bereitschaft, ihre Kunst in den Dienst der sozialen Revolution nach Oktober 1917 zu stellen und erwähnt auch den Versuch einer Kom-Fut-Gründung in Vyborg. Desweiteren geht es um die verstärkte Rückkehr zum Akademismus, die fanatischen Angriffe auf die linksgerichtete Kunst und um die Schließung der 'Kunst der Kommune'. Das Ganze endet mit einer Darstellung der Kunst in der RSFSR, wie sie sich am 1. Februar 1923 präsentiert.

Majakovskij unterscheidet fünf Haupttendenzen. Zunächst die Proletarier: Mit weitreichender Hellsichtigkeit stellt er fest, daß ein Teil von ihnen zu „bürokratischen Routineschriftstellern“ verkommen sei, die „vermitteltst Kanzleisprache und ewiger Wiederholung politischer Binsenwahrheiten“ Bestürzung hervorriefen. Andere unterliegen dem Einfluß des Akademismus, doch die Begabteren unter ihnen können sich mit Hilfe der linken Schriftsteller neu orientieren. Dann gibt es eine offizielle Literatur. Doch die Offiziellen besitzen keine Kunsttheorie, sondern lediglich persönliche Vorlieben, wobei die Schriftsteller von Massensliteratur immer herzlich willkommen sind. Die dritte Tendenz ist der 'dernier cri' (Serapionsbrüder, Pilnjak usw.); sie haben „unsere [futuristischen] Methoden übernommen, sie verdünnt, mit Symbolistengut angereichert

und respektvoll-mühsam dem leichten Lesestoffbedarf für NEP-Leute zugepaßt“. Die vierte ist die Tendenz einer „Umstellung der Wegzeichen“ (d.h. der sich dem neuen Rußland auf nationaler Basis anschließenden Emigranten). Majakovskij trifft den Nagel auf dem Kopf, wenn er schreibt: „Graf Alexej Tolstoj striegelt schon das weiße Roß seiner Werke vorm siegreichen Einzug in Moskau“. Schließlich gibt es noch die weit zerstreuten Künstler der Linken, bei denen es sich zum Teil um Einzelpersonen handelt, oder um Organisationen wie z.B. das Institut für künstlerische Kultur (Inchuk), die Höhere Werkstatt für technische Kunst (Vchutemas), Mejercholds Staatsinstitut für Theaterkunst oder die Gesellschaft für Dichtungssprache (OPOJAZ).

Die wichtigste Aufgabe der LEF besteht darin, diese zerstreuten Kräfte zu sammeln, um „Altüberkommenes zu sprengen und für die Horizonte der neuen Kultur eine Schlacht zu schlagen“. Der erste Teil endet mit Losungen, die von der energischen Formel „‘LEF’ weiß Bescheid, ‘LEF’ wird bestehen“ eingeleitet werden. Die Losungen reihen sich logisch aneinander („im Kunstschaffen für die Ideen der Kommune werben“, „mittels unserer Kunst die Massen agitieren“, „unsere Theorien bewähren und hierbei die Kunst selbst zur höchsten Leistungsfähigkeit steigern“), um in einem letzten Schlagwort zu münden, das das gesamte Ausmaß des Perspektivenwandels der Futuristen offenbart: „‘LEF’ wird für den Kunst-Aufbau des Lebens kämpfen“.

Im zweiten Teil der Deklaration²² wird von Anfang an darauf hingewiesen: „Wir müssen unsere Taktik revidieren“. Und dies zunächst in Hinblick auf die Klassiker der Literatur. Majakovskij spielt dabei auf den Wahlspruch der *Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack* an: „Puškin, Dostojevskij, Tolstoj vom Dampfschiff unserer Jetztzeit über Bord werfen“. Durch die Nationalisierung sind die klassischen Autoren für die 150 Millionen ein Lehrbuch wie jedes andere geworden, selbst Analphabeten kann man damit das Lesen beibringen. „Doch werden wir uns mit aller Kraft dagegen wehren, daß man die Arbeitsmethoden der Verstorbenen auf unsere heutige Kunst überträgt“. Die neue Taktik gebietet, zuerst diejenigen zu schlagen, die den „akademischen Plunder“ zu reaktivieren gedenken, um dadurch die ideologische Restauration einzuleiten; aber auch die Verfechter einer klassenübergreifenden Kunst, die der künstlerischen Arbeit „die Metaphysik des Propheten- und Priestertums“ entgegenstellen.

„Wir werden losschlagen gegen die eine, die ästhetenhafte Seite“ [auch hier zeichnet sich LEF durch eine bemerkenswert hell-sichtigen Wagemut aus]: „gegen jene, die aus Unwissen, weil sie bloß auf Realpolitik spezialisiert sind, gewisse von den Urgroßmüttern überkommene Tradition für den Willen des Volkes angeben“, jene, welche die harte Arbeit des Künstlers als reine Annehmlichkeit für ihre Freizeit benutzen;

schließlich müssen diejenigen geschlagen werden, für die die Kunst eine Geheimtür für Ergüsse über die Unsterblichkeit der Seele darstellte. Majakovskij evoziert die *Ohrfeige* mit der Parole „Auf der Scholle des Wortes ‘WIR’ inmitten eines Meers von Pfiffen und Entrüstung zu stehen“. Heute muß „unser altes ‘Wir’ gereinigt werden“, indem diejenigen ausgeschaltet werden, die aus der Revolution der Kunst eine Ästhetik der Ästhetik willen, eine Revolte der Revolte willen machen wollen, dann diejenigen, die die eine oder andere Etappe des Futurismus heilig sprechen wollen, und diejenigen, die verspätet ihre alten Verfahren wieder aufnehmen („die Blumen, die wir weggeworfen haben“). Schließlich erinnert Majakovskij an den Kampf der Futuristen gegen die alte Lebensweise und unterstreicht die Notwendigkeit, gegen deren Relikte im neuen Leben zu kämpfen, d.h. „gegen diejenigen, die die Dichtung ihres kleinen Eigenheims durch die ihres kleinen Wohnkomitees ersetzt haben“.

Im dritten Text²³ wendet sich Majakovskij direkt an die Mitglieder der LEF. Er fordert die Futuristen auf, nicht von den „Renten“ ihrer vergangenen revolutionären Tätigkeit zu zehren, und die Konstruktivisten sollten verhindern, ihrerseits eine „ästhetische Schule“ zu werden. „In Frage gestellt sieht sich die Existenz der Kunst selber“, denn für sie solle der Konstruktivismus „zu einer höchsten ingenieurtechnischen Formung des ganzen Lebens“ werden. Die Produktivisten sollen verhindern, bloße Handwerker für Kunsthandwerk zu werden - ihre Schule soll die Fabrik sein. Die Formalisten der OPOJAZ werden aufgefordert, ihre minuziösen Formalanalysen um soziologische Untersuchungen zu ergänzen; die Studenten gewarnt, „die Zufallsentgleisungen von Halbkönnern“ als Innovation zu verkaufen, denn: „Das Neuerertum durch Dilettanten ist eine Lokomotive auf Hühnerbeinen“.

Chlebnikovs Gegenüberstellung von „Erfindern“ und „Besitzern“ greift Majakovskij in seiner Schlußfolgerung wieder auf, um sie einerseits zu aktualisieren und sie andererseits in Bezug auf diejenigen zu spezifizieren, die die linke Kunstfront zu vereinigen anstrebt.

„LEF schützt alle Erfinder[...]. LEF weist alle diejenigen ab, die in Erstarrung und Betäubung verfallen - alle Besitzer.“ Diese programmatische Erklärung weist eine bemerkenswerte rhetorische Struktur auf: einen vier Seiten langen historisch-deskriptiven Teil und zwei jeweils zweiseitige Abschnitte, von denen der erste den Widersachern und Hindernissen, der zweite den Freunden und Verbündeten gewidmet ist. Ständige Wiederholungen und Parallelismen in der Syntax sind rhythmisch miteinander verknüpft und dienen in Verbindung mit Schlagwörtern und Parolen dazu, die Hauptideen der Deklaration hervorzuheben und sie in das Gedächtnis einzuschreiben. Eine sehr geschickt ausgeführte Anwendung aller möglichen Zeitformen des Futurs bereitet zudem das letzte Wortes des ersten Teils („die Zukunft“) und eine Realisierung der Bedeutung des Wortes

'Futurismus' in Verbform vor. Dank ihrer systematischen Reverenzen an die großen Manifesttexte der futuristischen Vergangenheit, die teilweise mit Kommentaren versehen sind, die auf eine Neu- bzw. Uminterpretation angesichts der neuen revolutionären Situation abzielen, offenbart die Erklärung eine gewisse Treue, zugleich aber auch eine Fortsetzung und einen Wandel der Auffassungen. Bezeichnenderweise befinden sich in dem Text eben jene beiden Wörter, die im Russischen 'das Leben' bedeuten: *byt* und *žizn'*; das erstgenannte bezieht sich auf die Existenz in ihrer ganz alltäglichen Trägheit - mit allen Gerätschaften, Kleidung und der Umgebung - und trägt oft eine negative Konnotation; die zweite Bedeutung meint 'das Leben' in Opposition zum Tod. Der letzte Satz des Vorworts zum *Richterteich II* („Wir sind die neuen Menschen eines neuen Lebens“) erhält dadurch eine eindringliche Umdeutung.

Die zweite Nummer der Zeitschrift LEF datiert von März 1923 und wendet sich in russischer, deutscher und englischer Sprache (die drei Versionen werden in dieser Reihenfolge veröffentlicht) an die *Genossen, Lebensformer!*²⁴ Auch hier ist Majakovskij der Autor des Textes. Nacheinander werden folgende Personen angesprochen: Die Regisseure - „Übernehmt die Organisation des wirklichen Lebens! Entwerfet Pläne neuer Prozessionen!“; die Dichter - „Weg mit Albumtrillern! Gebt eine neue 'Marseillaise'!“; die Künstler - „Hört auf, das ohnehin nicht schwere Leben der Bourgeoisnepper zu schmücken. Gebt der Erde neue Farben, neue Umrisse.“ Alle linken Künstler der Welt sind aufgerufen, eine rote Artintern(nationale) zu gründen (vgl. Komintern).

1925 stellt LEF sein Erscheinen ein. 1927 ruft Majakovskij den *Neuen LEF* ins Leben, in dem er - während der Phase der 'Neuen Ökonomischen Politik' (NEP) - eine Parallele zwischen der politisch-ökonomischen Entwicklung und den Aufgaben einer Kunst des Industrialismus und des Konstruktivismus, im Sinne von Zweckgerichtetheit und Kunstökonomie, herstellt; so etwa im ersten Heft und in dem Text *Leser*. Im Jahr der Einstellung von LEF trägt Tufanov anlässlich einer Feier der Leningrader Transmentalisten am 17.10.1925 ein Manifest vor, in dem er sich auf die Theorie der erweiterten Wahrnehmung von Matjuschin bezieht, um eine kreisförmige Klassifizierung der Dichter vorzuschlagen. Diejenigen, die sich im Winkel zwischen 1° und 40° bewegen, *korrigieren* die Welt, die anderen, im Winkel zwischen 41° und 89° *reproduzieren* sie, die dritte Gruppe - zwischen 90° und 179° - *schmückt* sie aus. Lediglich die Transmentalisten mit ihrer Wahrnehmung von 180°-360° sind wirklich revolutionär gesonnen und *verzerrten* bzw. *transformieren* sie.

Die zunächst mit Tufanov kooperierenden Daniil Charms und Vvedenskij formieren bald eine eigene Gruppe („Linke Seite“), aus der sich nach verschiedenen Versuchen eines eigenen Theaters („Radix“) und der Umbenennung in „Akademie der linken Klassiker“, 1928 die Gruppe

OBERIU konstituiert, die am 24.1.1928 ihr *Manifest* vorträgt. Das OBERIU-Manifest²⁵ befaßt sich in vier Abschnitten mit folgenden Bereichen: „Das gesellschaftliche Gesicht der OBERIU“; „Die Poesie der Oberiuten“; „Auf Wegen zu einem neuen Film“; „Das Theater der OBERIU“. Die Bedeutung des Manifests liegt darin, daß es eine Art leidenschaftlichen und verzweifelten Schwanengesang der russischen Avantgarde darstellt. Noch immer wartet man auf einen kulturellen Wandel, der dem in Politik und sozialem Leben vollzogenen entspricht. Denn die künstlerischen Verfahren der alten Schulen eignen sich nicht für das Proletariat. Es ist inakzeptabel, daß innovative Künstler wie Malevič, Filonov oder Terent'ev abgelehnt werden, anstatt von der gesamten sowjetischen Gesellschaft unterstützt zu werden, so wie es untragbar ist, daß linke Kunst als Scharlatanerie betrachtet wird.

Der OBERIU versteht sich als eine neue Bewegung der revolutionären Kunst, die organisch das Verständnis der Welt ihrer Objekte erneuert und zu einer neuen künstlerischen Kultur des Proletariats führt. Er will die Bedeutung der Wörter erweitern und vertiefen, das konkrete Objekt frei von seiner literarischen Hülle erfassen. In der Dichtung soll dies mittels eines Chocs der Bedeutungen gelingen, einer quasi fühlbaren Beschreibung der Dinge. Man will dem Film eine eigene Sprache geben, indem man ihn aus der Fessel des Erzählens löst, und das Theater durch die Verbindung ungewohnter szenischer Momentaufnahmen befreien; denn die Kunst hat ihre eigene Logik, die das Objekt nicht zerstört, sondern hilft, es besser kennenzulernen. Die Intention, die etablierten Grenzen zwischen den künstlerischen Disziplinen und die Grenzen der Vernünftigkeit zu überschreiten, ein lebendiges und frisches Gefühl der Sprache und ihrer Realität zu vermitteln, mußte unweigerlich auf den neuen Akademismus, auf den Dogmatismus und den stalinistischen Illusionismus stoßen. Und der Repressionsapparat des Stalinismus konnte den Sinn der Oberiuten für das Absurde sowie den zugleich spielerischen und zutiefst ernstesten Charakter ihrer Ästhetik nicht tolerieren.

Das Ende der öffentlichen Aktionen der Oberiuten war damit nicht mehr fern. Im Dezember 1931 wurden Vvedenskij, Charms, Bachterev und Tufanov zum ersten Mal verhaftet. Parallel zu der Veröffentlichung des *Manifests* der Oberiuten erschien der letzte Text der LEF mit Manifestcharakter: der Leitartikel des *Neuen LEF*, datiert vom Januar 1928 und diesmal von Tretjakov unterzeichnet. Der Titel lautete: *Prosit Neujahr! Prosit Neuer LEF!*²⁶ In der Tradition der Futuristen bezeichnet der Text, der einen entschlossenen, fast militärischen Ton anschlägt (von Beginn an ist die Rede von der „Front“, „Schützengräben“, „Offensiven“ usw.), den militanten Pässeismus als Hauptfeind und verkündet, daß die Ideologie nicht im Stoff, sondern in der Form begründet liegt. Ein weiterer Feind ist die „Kunst als gesellschaftliches Narkotikum“, und um diese

beiden Feinde zu bekämpfen, bedarf es der sog. 'Faktographie', d.h. einer Methode, die die Tatsachen exakt feststellt. Der LEF setzt über jede Art von Belletristik die Literarizität der nicht-fiktiven Fakten.

Der dritte Feind konfrontiert den Menschen der „Eingeweide“, der Emotionen, mit dem Menschen des Verstandes, der Berechnung und des Intellekts. An die Stelle des genormten Kämpfers, den der sozialistische Aufbau benötigt, setzt Tretjakov eine höchst seltsame Person, die der gewaltsamen Agitation nahe steht, zur Neurasthenie neigt und der Dekadenz verbunden zu sein scheint. „Wir stimmen entschieden jenem Kom-somolzen zu,“ so Tretjakov, „der schreibt, daß ein Techniker weit notwendiger ist als ein Dutzend schlechte Dichter. Wir sind sogar einverstanden, das Wort 'schlecht' zu streichen.“

Um diese Feinde zu bekämpfen, führt Tretjakov weiter aus, besitzt LEF einen gewichtigen Verbündeten, nämlich die kulturelle Revolution. (Und er ist so unvorsichtig, sich ausführlich auf Bucharin zu beziehen.) Der gesamte letzte Teil ist nichts anderes als eine heftige Polemik gegen jene „militanten Passeisten“, die bereit sind, mit dem Schlagwort der kulturellen Revolution „jedes Gehüpfte einer Ballerina“ zu rechtfertigen, aus ihm „die Aufenthaltsgenehmigung für unantastbare, kleinbürgerliche Vorkriegsgeschmäcker“ zu schmieden. Und indem er darauf hinweist, daß die Ursprünge der LEF in der *Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack* liegen, fügt er hinzu:

Wie auch damals sind wir bereit, der ästhetischen Stabilisierung des heutigen Tages mit zorniger Hand eine Ohrfeige zu verpassen, aber kameradschaftlich drücken wir dem die Hand, der mit uns freudig den Weg des Erledigens der klassennotwendigen Dinge beschreitet, der wirkliche Menschen und keine papiernen Phantasie-Belletristen organisiert.

Die 1929 erschienene Aufsatzsammlung *Literatur der Fakten* führt diese Auffassung weiter aus. Jeder Form von Fiktionalität soll das strikte Faktum entgegengesetzt werden: dem Roman die Reportage oder der Zeitungsartikel (die Zeitung wird als neues Epos betrachtet), der Phantasie das Zeugnis, dem Staffeleigemälde das Photo oder das Plakat; dem traditionellen Theater der Film - besonders der Dokumentarfilm - oder die Masseninszenierung usw. Majakovskij publiziert 1928 lediglich einen theoretischen Text in der ersten Nummer der *Neuen LEF* mit dem Titel „Die Arbeiter und Bauern verstehen euch nicht“; und im Oktober tritt er die Chefredaktion an Tretjakov ab, der für die Zeitschrift zwei Artikel von Terent'ev²⁷ über das Theater gewinnen kann. Terent'ev steht in der Tat der 'Faktographie' nahe, da er dort die Ideen seiner eigenen Theaterkunst realisiert sieht, die wiederum durch Tretjakov in mehreren Aufsätzen unterstützt wurde. Doch hier beginnt bereits der Epilog der Geschichte über die Manifeste der russischen Avantgarde.

4.

Sie schreiben nicht mehr, *weil sie nicht mehr schreiben dürfen*. Diejenigen, die einen letzten beherzten Versuch wagen, betreten ein Minenfeld.

Tretjakov wird 1938 verhaftet, 1939 erschossen.

Terent'ev wird erstmalig im Januar 1931 verhaftet, ein zweites Mal 1939 und 1941 erschossen.

Charms und Vvedenskij werden zu Beginn des 2. Weltkrieges erneut verhaftet und kommen unter unbekanntem Umständen ums Leben.

Sabolockij wird nach seiner Verhaftung im März 1938 in den Altai Kasachstans deportiert und erst 1946 befreit.

Was Majakovskij betrifft, so hat er sich von der *Neuen LEF* distanziert und bekundete seinen Bruch mit der Gruppe nicht etwa mit einem öffentlichen Text, sondern mit einer Reihe 'Plaudereien' im September 1928 über das Thema *Linker als die Linksfront*.²⁸ Zusammenfassungen in der Presse geben Aufschluß über den Inhalt dieser Texte. Majakovskij ist der Meinung, daß der kleinlichen Selbstsucht literarischer Gruppen und den unaufhörlichen Polemiken zwischen ihnen ein Ende gesetzt werden muß, um sich den Lesermassen zuwenden zu können. Die Schriftsteller sollten sich von jeglichen Dogmen, Gruppenzwängen und ganz und gar unrealistischen *Deklarationen* frei machen und mit dem Photo- und Zeitungsfetischismus brechen, um in die Literaturformen ersten Ranges die Propaganda, Dokumentationsmaterial und eine neue Organisation des Alltags einzuführen. Die Literatur kann nur dann gereinigt werden, wenn in ihr selbst gearbeitet wird. Auch die Laboratoriums-Ära wird als beendet erklärt. Der LEF hat unter Chlebnikov begonnen, eine neue Dichtungssprache zu erschaffen, in der die Transmentalisten ihren Platz einnahmen. Die Zeiten haben sich jedoch geändert; von nun an muß mit einer Kontrolle durch die Leser gerechnet werden, und die Wortschöpfung muß zum Ausdruck einer literarischen Klassenproduktion werden. Im Juni 1929 ist der endgültige Bruch mit LEF vollzogen. Majakovskij gründet mit den Freunden, die ihm folgen (Aseev, Brik, Rodčenko, Kirsanov und einige andere) die sog. *REF* (Revolutionäre Front).

Er erklärt während einer Feier am 8. Oktober 1929 im Polytechnischen Museum²⁹, daß die Mitglieder der REF keineswegs ihre vorhergehende Arbeit als Futuristen, als Kom-Fut und schließlich als LEF-Mitglieder leugnen. Doch zum gegenwärtigen Zeitpunkt werden alle Diskussionen über das, was wichtiger sein könnte, das „was tun?“ oder das „wie tun?“, von dem wesentlichen Schlagwort des „wofür tun?“ übertroffen; d.h. die Finalität hat den Vorrang gegenüber dem Inhalt und der Form. Allein die zielgerichteten literarischen Mittel haben Bedeutung. Man erinnere sich, daß wir uns bereits in der Ära der 'großen Wende', der Fünfjahrespläne und des fest etablierten Stalinismus befinden.

Am 14. April 1930 setzt Majakovskij seinem Leben ein Ende.

5.

Der Zeitraum, in dem die manifestartigen Texte der literarischen Avantgarde in Rußland geschrieben worden sind, erstreckt sich über etwa fünfzehn Jahre. Sie bilden qualitativ wie auch quantitativ ein wichtiges Ensemble. Sie vermitteln nicht nur Literaturhistorikern wertvolle Informationen über die einzelnen literarischen Gruppierungen, deren innere Strukturen und Programmatiken sowie über ihre Feindschaften und Freundschaften - sie konstituieren zugleich eine eigene, sehr lebhaft und vielfältige literarische Gattung, die die Avantgarde mit einer bemerkenswerten strategischen und experimentellen Autorität ausstattet. Allein ihre stilistische Entwicklung ist sehr aufschlußreich - von dem begeisterten Elan der Anfänge bis zu der sprachlichen Behutsamkeit und Anpassung (hinsichtlich des politischen Diskurses) am Ende, die dem definitiven Schweigen vorausgehen.

Diese Texte, die von einer enormen sprachlichen, metaphorischen und oftmals typographischen Innovation zeugen, scheinen in mancher Hinsicht ihren polemischen Gehalt oder ihren theoretischen Stellenwert eingebüßt zu haben. Dennoch bleiben ihre Ausdruckskraft, ihr Potential an poetischer Energie und ihre spielerische Reinheit lebendig, und ihre Ansteckungsfähigkeit hat nichts von ihrer Kraft verloren, was nicht nur die literarische Praxis im Europa der 60er und 70er Jahre beweist, sondern auch das literarische Leben im heutigen Rußland, in dem Neuaufgaben und Versuche, in der literarischen Praxis an diese Epoche anzuknüpfen, immer mehr zunehmen.

(Übersetzung aus dem Französischen: Constanze Baethge)

¹ Markov im Vorwort zu: Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen. Hrsg. Vladimir Markov. München 1967, S. 10.

² Ebenda, S. 167f.; Originaltitel: Ja. Futur-al'manach vselenskoj samosti. (Ich. Futur-Almanach des kosmischen Ich-Selbst-Seins). 2. Aufl. Saratov 1914; daraus die folgenden Zitate, für deren Übersetzung wir Wolfgang Klein und Nyota Thun danken, die auch die übrigen russischen Originalzitate ins Deutsche übertragen hat.

³ Die folgenden Zitate nach dem Abdruck des Manifestes in: Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938). Hrsg. Wolfgang Asholt/Walter Fähnders. Stuttgart, Weimar 1995, S. 28.

⁴ Ebenda S. 71f.; daraus die folgenden Zitate.

⁵ Im folgenden zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Velimir Chlebnikov: Werke 2. Prosa Schriften Briefe. (Deutsch von Peter Urban u. Rosemarie Ziegler.) Hrsg. Peter Urban. Reinbek 1972, S. 109-114.

⁶ Ebenda, S. 112f.

⁷ In: Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen a.a.O., S. 59; von Kručonyč veröffentlichter Entwurf, in: Neizdannij Chlebnikov (Unveröffentlichtes von Chlebnikov), Nr. 18, Moskau 1930.

- ⁸ Deutsch in: Manifeste und Proklamationen a.a.O., S. 48f.
- ⁹ Deutsch in: Manifeste und Proklamationen a.a.O., S. 107f.; daraus die folgenden Zitate.
- ¹⁰ Deutsch in: Manifeste und Proklamationen a.a.O., S. 123.
- ¹¹ Deutsch in Chlebnikov: Werke 2 a.a.O., S. 249-251; daraus die folgenden Zitate.
- ¹² Deutsch in: Manifeste und Proklamationen a.a.O., S. 126.
- ¹³ Zit. nach V. Katanjan: Majakovskij. Chronika žizni i dejatel'nosti. (Majakovskij. Chronik von Leben und Tätigkeit). 5. Auflage, Moskau 1985, S. 142f.
- ¹⁴ Iz „Truby marsian“ („Ullja, Ullja“, Marsianer. Aus der „Trompete der Marsianer“). Zuerst u.d.T. „Kunst und Revolution“ in: Iskusstvo Kommuny (Kunst der Kommune) Nr. 17, 30.3.1919. Der Text ist nachgedruckt in Viktor Šklovskij: Gamburskij ščet 1914-1933 (Hamburger Wertung). Moskau 1990, S. 78f.
- ¹⁵ Deutsch in: Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917-1932. Hrsg. Karl Eimermacher. Stuttgart, Berlin u.a. 1972, S. 75f.; daraus die folgenden Zitate.
- ¹⁶ Zit. n. Šklovskij: Gamburskij ščet 1914-1933 a.a.O., S. 492.
- ¹⁷ Vgl. zur MAF: Katanjan: Majakovskij a.a.O., S. 226.
- ¹⁸ Dies Manifest wurde anonym und ohne Titel veröffentlicht in: 41°. Eženedel'naja gazeta (Wochenschrift), Tblissi 1,1919. Kručonych hat sie in seine Broschüre „Zaumniki“ (Die Hintersinnigen), Moskau 1921, S. 23, aufgenommen. Vgl. dazu Igor' Terent'ev: Sobranie sočinenij (Gesammelte Werke). Hrsg. Marzio Marzaduri u. Tatjana Nikol'skaja. Bologna 1988, S. 418 u. 533.
- ¹⁹ Deutsch in: Manifeste und Proklamationen a.a.O., S. 267f.; daraus auch die folgenden Zitate.
- ²⁰ Alle drei Texte finden sich deutsch in Vladimir Majakovskij: Publizistik. Aufsätze und Reden. Übertragen von Hugo Huppert. Berlin/DDR² 1975 (= W.M.: Ausgewählte Werke. Hrsg. Leonhard Kossuth. Bd V), S. 11-121. („Wofür kämpft 'LEF'?“ findet sich auch in: Manifeste und Proklamationen a.a.O., S. 296-98.)
- ²¹ Ebenda, S. 111 (bzw. S. 296); die folgenden Zitate ebenda, S. 114f.
- ²² Die folgenden Zitate aus: In wen verbeißt sich 'LEF'?, ebenda S. 116-118.
- ²³ Ebenda, S. 119-121; daraus auch die folgenden Zitate.
- ²⁴ Abdruck der deutschen Version in: Manifeste und Proklamationen a.a.O., S. 301f.; daraus auch die folgenden Zitate.
- ²⁵ Deutsch in: Manifeste und Proklamationen a.a.O., S. 372-375.
- ²⁶ S. Tret'jakov: C novym godom! S 'Novym Lefom'! (Prosit Neujahr! Prosit Neuer Lef!) In: Novyj Lef 1928, Nr. 1, S. 1-3; daraus auch die folgenden Übersetzungen von N. Thun.
- ²⁷ I. Terent'ev: Das anti-artistische Theater. In: Novyj Lef 1928, Nr. 9, S. 13-19; ders.: Der Roman auf der Bühne; ebenda Nr. 10, S. 32f.
- ²⁸ Vladimir Majakovskij: Sämtliche Werke (russ.). Moskau 1959. Bd 12, S. 503f.; S. 505f.; vgl. Katanjan: Majakovskij a.a.O., S. 441-443.
- ²⁹ Majakovskij: Rede auf dem Abend „Eröffnung des Ref“. In Majakovskij: Publizistik a.a.O., S. 306f.