

Dem Andenken an meine liebe Schwester  
Barbara Ziegler-Bartrix gewidmet.

1.

Unser Beitrag hat die *Zaum'*-Dichtung der russischen historischen Avantgarde ihrem Umfang, ihren Bedeutungen und ihren Funktionen nach zum Gegenstand.

Der Neologismus *Zaum'* und das dazugehörige Adjektiv *zaumnyj* ("transrational", "transmental", "metalogisch"), die 1913 in der russischen Avantgarde zu einem Zeitpunkt erschienen, als für das dominant werdende Phänomen metalogischer künstlerischer Texte eine Bezeichnung erforderlich wurde, sind in Wörterbüchern der russischen Gegenwartssprache verzeichnet, und zwar sowohl in den Bedeutungen der historischen Avantgarde, wie auch in alltäglichen Bedeutungen der Termini:

"*zaumnyj* (Lit.) Über Wortkunst - beruht auf der Schaffung von neuen Wörtern, die keinen gegenständlich-semantischen Inhalt haben und die auf der Zusammensetzung von beliebigen, nicht durch den phonetischen Bau einer Sprache begründeten Lautverbindungen beruhen.

*Zaum'* (Lit.) Schaffen, literarische Werke im oben genannten Sinne" (Ušakov 1935: 1062).

"*zaumnyj* (umg.) Übermäßig kompliziert; unverständlich, unsinnig.

*Zaum'* (umg.) Unnütze Klügelei; Unsinn, ungereimtes Gerede."

(Slovar' sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka, 4, 1955: 1033)

"*zaumnyj*. Übermäßig kompliziert, unverständlich.

1. *Zaum'*. Das, was über die Grenzen des logisch Klaren, praktisch Gerechtfertigten hinausgeht; etwas absichtlich Kompliziertes, Verwickeltes und Unverständliches" (Slovar' russkogo jazyka, 1, 1981).

Hinsichtlich der uns interessierenden Inhalte der kulturell verstandenen Begriffe sind in der historischen Avantgarde Bedeutungserweiterungen festzustellen, die in der Folge jedoch verloren gingen, die Bedeutungen der Lexeme wurden historisch oder die Begriffe wurden umgedeutet.

2.

Vor und neben dem Terminus *Zaum'* existierten in der russischen Avantgarde Ausdrücke für *Zaum'*-Rede wie beispielsweise "willkürliche Wörter", "selbsthafte Rede", "(nicht erstarrte) Sprache ohne bestimmte Bedeutung", "Sprache eigener Erfindung", "irrationale Sprache", "freie Sprache", "eko-ez" (Abkürzung für "ekonomičeskaja poezija" = "ökonomische Poesie"), u.a.

2. 1.

Der Begriff und die Literatur des *Zaum'* wurden von 1912 bis etwa 1917 von den russischen "Kubofuturisten" dominiert. Im Kubofuturismus erlangten

*Zaum'*-Texte, wie gesagt, zum ersten Mal in der russischen Dichtung Dominanz, Selbstwertigkeit und einen Namen. Als wichtigste Vertreter sind Aleksej Kručenyč und Velimir Chlebnikov, neben Vasilij Kamenskij und Elena Guro zu nennen. In Aleksej Kručenyčs *Deklaracija slova kak takovogo* (*Deklaration des Wortes als solches*) erschien im April 1913 wahrscheinlich erstmals der Ausdruck *zaumnyj*. Kručenyč kann auch für sich in Anspruch nehmen, Ende 1912 das erste russische Gedicht ganz in *Zaum'*-Rede verfaßt zu haben.

Dyr bul ščyl

ubešščur

skum

vy so bu

r l ez

(Kručenyč 1913: o. S.)

2. 2.

Die Mitglieder der suprematistischen Künstlervereinigung "Supremus" Kazimir Malevič, Ol'ga Rozanova, Aljagrov (d. i. Roman Jakobson) u. a. wären als Vertreter einer weiteren Richtung innerhalb des avantgardistischen *Zaum'* zu nennen.

2. 3.

Von 1918 bis 1921 wurde der *Zaum'* in Tiflis und im Kaukasus durch die Gruppe "41<sup>o</sup>" mit A. Kručenyč, Il'ja Zdanevič und Igor' Terent'ev als wichtigsten Vertretern fortgesetzt.

2. 4.

In den zwanziger Jahren und in den beginnenden dreißiger Jahren kann man I. Terent'ev, Aleksandr Tufanov und die Dichter der Gruppe der "Oberiuten", Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij, zu den wichtigsten in der Sowjetunion lebenden Vertretern des *Zaum'* zählen, obwohl die Oberiuten explizit den *Zaum* ablehnten.

2. 5.

In der "Linken Front der Künste" (LEF) vertraten A. Kručenyč, V. Kamenskij, Sergej Tret'jakov, Nikolaj Aseev *Zaum'*-Schaffen.

2. 6.

In Paris setzte Il'ja Zdanevič ab 1921 die *Zaum'*-Aktivitäten der Gruppe "41<sup>o</sup>" fort und arbeitet mit den Dadaisten zusammen. 1922 wird die avantgardistische Gruppe "Čerez" ("Durch") gegründet.

2. 7.

Es würde jedoch nicht den Tatsachen entsprechen, *Zaum'* nur im Zusammenhang mit den genannten Richtungen der russischen historischen Avantgarde zu sehen, die eine Art "Schule" der russischen *Zaum'*-Dichtung bildeten. Zu Vertretern des *Zaum'* muß man, wie gesagt, auch Autoren zählen, in deren Schaffen der *Zaum'* lediglich in einer bestimmten Phase oder in einzelnen Texten zu finden ist. Dies ist der Fall bei den russischen "Imaginisten", bei den "Expressionisten", bei den "Ničevoki" ("Nichtsern"),

bei den "Konstruktivisten" oder bei Autoren wie Grigorij Petnikov, Anton Lotov, Osip Mandel'stam.

Als Theoretiker des *Zaum'* nennt A. Kručenyč in einem Artikel 1921 Michail Matjušin, Roman Jakobson, Viktor Šklovskij, Osip Brik, Lev Jakubinskij und andere (Kručenyč 1921:12).

3.

In der sprachlichen Struktur von Texten läßt sich *Zaum'* auf den Ebenen der normalsprachlichen und der poetischen Rede unterscheiden. *Zaum'* kann dabei auf der lautlichen oder auf der grammatischen Ebene erzeugt werden, und zwar sowohl in der Bedeutung von normalsprachlichen wie von poetischen Verfahren, weiters auf den Ebenen der normalsprachlichen und der poetischen Semantik und Pragmatik.

3. 1. 1.

Bezüglich des normalsprachlichen Codes kann man das Phänomen des *Zaum'* auf verschiedenen Ebenen unterscheiden. Einerseits erscheint *Zaum'* in Form von ornamentalen, arabesken Wortbildungen (P. Florenskij [1922] 1986: 148), für die Rainer Grübel die Bezeichnung "Logoide" vorschlägt (Grübel 1981: 64). Dies sind wortartige Gebilde, bei denen die phonologische und die morphologische Wortbildung des Russischen gestört ist, bzw. "Wörter", die formal korrekt gebildet, aber (noch) sinnlos sind. Texte mit dieser Art von analytischem *Zaum'* dominierten beispielsweise in der frühen Schaffensphase von A. Kručenyč ("Dyr bul ščyl..."), wir finden sie aber auch in Texten von V. Chlebnikov, V. Kamenskij und E. Guro:

Lulla, lolla, lalla-lu.

Liza, lolla, lulla-li.

Chvoi šujat, šujat,

ti-i-i, ti-i-u-u.

(Aus *Finljandija*, 1913; Guro 1988: 92.)

Zgara-amba.

Zgara-amba

Bezgranara-beskoncamba.

Calipara.

Tam-tara-tra

Cca-cap.

(Aus *Zongler [Jongleur]*, 1922; Kamenskij 1966: 124.)

3. 1. 2.

A.Kručenyč setzte die Desintegration der Sprache fort, indem er "Phoneme" auf (farblich realisierte) Grapheme bzw. auf Geräusche und auf Klänge reduzierte, auf Komponenten, die vor allem empirisch wirken und Sinnesempfindungen auslösen sollten, womit er wahrscheinlich zugleich auch eine Parodierung des Sensualismus intendierte. Auf diese Weise verloren im *Zaum'* die normalsprachlichen Zeichen ihre kulturelle Modelliertheit. Man versuchte, die sprachlichen Zeichen in der Dichtung analog dem Material von nicht-sprachlichen Künsten wie Farben, Klänge, Geräusche,

Stein u. a. zu handhaben. Die Dichtung sollte dabei der in der Avantgarde dominierenden abstrakten und gegenstandslosen Malerei angeglichen werden.

"Ich schrieb nicht über eine Verbindung von *Zaum*'-Malerei und Dichtung, sondern von der Verwandtschaft, Gleichheit - die besteht doch?" (Kručenyč 1915) "Zeilen benötigen nur Beamte und Bal'monts, sie sind Selbstmord, unsere Buchstaben fliegen!" (Kručenyč 1917: o. S.)

Diese Art von *Zaum*' motivierten Kručenyč und andere Autoren auch mittels anderer Paradigmen einer primären kulturellen Modellierung (siehe oben), mit magischen, mystischen, expressiven Ideen:

"1. Die Stimmung verändert beim Schreiben die Schrift. 2. Die in eigenartiger Weise veränderte Schrift gibt die Stimmung an den Leser weiter, unabhängig vom Wort" (Kručenyč 1913; in Markov 1967: 60). "Das Erleben findet in den Worten keinen Platz (erstarrt, Begriffe) - Qualen des Wortes - gäoseologische Einsamkeit. Daher das Streben nach einer transmentalen freien Sprache (siehe meine Deklaration des Wortes), zu einer solchen Ausdrucksweise nimmt der Mensch in wichtigen Momenten Zuflucht. Hier ein Beispiel - die Rede des Geißlers V. Šiškov: nosoktos lesentos futr lis natru-funtru [...] der echte Ausdruck einer gequälten Seele - religiöse Ekstase" (Kručenyč 1913; in Markov 1967: 61).

3. 1. 3.

V. Chlebnikov verfaßte nur selten *Zaum*' in Form von "Logoiden" im Sinne von A. Kručenyč. "Die Aufgabe einer wissenschaftlich gebauten Weltsprache tritt immer klarer und klarer vor die Augen der Menschheit. Eure Aufgabe, Maler, wäre es, passende Tauschzeichen zwischen den Werten des Lautes und den Werten des Auges zu schaffen, ein Netz von Linienzeichen zu schaffen, die Vertrauen einflößen. Im Alphabet ist bereits ein Welt-Netz von Laut-"Bildern" gegeben für verschiedene Arten des Raumes; jetzt sollte ein zweites Netz geschaffen werden aus Schriftzeichen - stummes Geld auf den Märkten des Gesprächs." (Chlebnikov [1919] 1972, 2: 315.) Nach Meinung von Chlebnikov sollten zudem nur Teile eines Textes in *Zaum*' sein, da Texte, die nur aus *Zaum*'-"Wörtern" bestehen, wegen der mangelnden Differenzqualität das Bewußtsein nicht erreichen. Chlebnikovs *Zaum*' aus Logoiden war dabei vorwiegend "sprachlich" motiviert, durch "Sprachen" von Göttern, Vögeln, Nixen, Hexen, durch Beschwörungsformeln u. a., das heißt onomatopoetisch und magisch:

U n k u l u n k u l u lauscht den Geräuschen eines Käfers, der Gänge durch den Klotz des hölzernen Leibs des Gottes nagt.

E r o s : Mara-roma,  
biba-bull!  
Uks, kuks, el!  
Rededidi dididi!  
Piri-peppi, pa-pa-pi!  
Tschogi gūna, geni-gan!  
Al, el, il!  
Al, el, ili!

Eck, ack, uck!  
Gamtsch, gemtsch, io!  
- Rpi! Rpi!  
(Aus *Zangezi* 1920-22, Chlebnikov 1972, 1: 352)

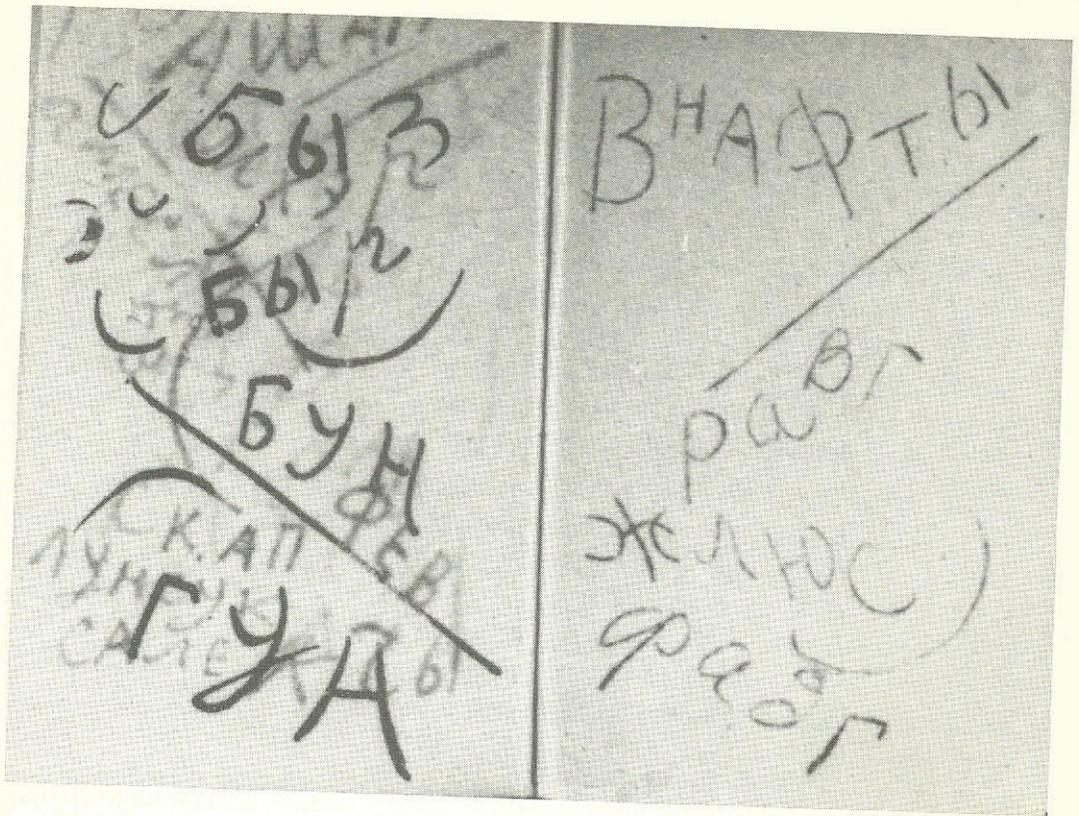
Chlebnikov gelangte vom analytischen *Zaum'* aus zu den Elementen seiner "Sternensprache", seines "Alphabets des Geistes", in dem Phoneme bzw. Grapheme als Ideogramme funktionierten. "...da ich sehe, daß die Wurzeln nur eine Erscheinung sind, hinter der die Saiten des Alphabets stehen, möchte ich die Einheitlichkeit der Weltsprache überhaupt, ihren Aufbau aus den Einheiten des Alphabets finden. Dies ist meine zweite Beziehung zum Wort. Der Weg zu einer *Zaum'*-Sprache für die ganze Welt" (Chlebnikov 1972, 2: 10 f.). "M - Teilung eines bestimmten Umfangs in eine unbestimmt große, in der Summe gleich große Zahl von Teilen. M - das Verhältnis der gesamten Grenzlänge einer Zeile zu ihren Teilen. Mehl, Meißel, mürbe, Maus. Moos. Mühle. Müll" (Chlebnikov 1972, 1: 150).

3. 1. 4.

Auch Kručenyč experimentierte Ende der zehner Jahre mit Phonemen in der Funktion von Ideogrammen, jedoch ohne ein System schaffen zu wollen. Und auch Kručenyč bezeichnete *Zaum'* unter anderem als "Weltallsprache" (*vselenskij jazyk*), aber im Sinne eines vokalischen Textes und eines Mediums, das durch Intuition vermittelt wird. Für Kručenyč waren Worte und "Logoide" offen für diachronisch verschiedene Bedeutungen und Interpretationen."5. DIE WÖRTER STERBEN, DIE WELT IST EWIG JUNG. Der Künstler hat die Welt auf eine neue Art gesehen und, wie Adam, gibt er allem einen Namen. Die Lilie ist herrlich, doch gräßlich ist das Wort Lilie abgegriffen und 'vergewaltigt'. Deshalb nenne ich die Lilie euy und die ursprüngliche Reinheit ist wiederhergestellt. [...] Eine neue Wortform erzeugt eine neue Bedeutung, und nicht umgekehrt. 6. INDEM ICH NEUE WÖRTER GEBE, bringe ich einen neuen Inhalt, WO ALLES zu gleiten beginnt (Relativität der Zeit, des Raumes und so weiter. "Kručenyč 1913; in Markov 1967: 64) "In der Kunst haben wir erklärt: DAS WORT IST WEITER ALS DER SINN, das Wort (und seine Elemente - die Laute) sind nicht nur ein verstümmelter Gedanke, nicht nur Logik, sondern vor allem metalogisch (irrationale Teile, mystische und ästhetische)..." (Kručenyč 1913; in Markov 1967: 66).

3. 1. 5.

Im Rahmen der kaukasischen *Zaum'*-Gruppe "41<sup>o</sup>" verfaßte Il'ja Zdanevič Texte aus "Logoiden", die er in seiner "Dra"-Pentalogie *Aslaablič'ja (Eselserscheinungen)*, die zum künstlerisch wertvollsten *Zaum'* in der russischen Literatur gezählt werden kann, beispielsweise mit Personenstimmen motivierte und als mehrstimmige gesungene oder orchestrale Texte realisierte, wobei dieser *Zaum'* durch die typographische Gestaltung zusätzlich Bedeutung und Wirksamkeit erhielt. Zdanevič verstand Dichtung und *Zaum'* als Arbeit mit dem Material von Lauten freudianisch: "Tous les sons peuvent



être, ainsi, liés à l'activité sexuelle de l'homme, les aigus rattachés à l'activité phallique, les sourds à l'activité anale, les sdvigs reflétant les tendances de leur auteur. Les paroles convenables peuvent trahir les confidences indécentes, involontaires de l' auteur" (Djordjadze 1978: 15). In Zdanevičs "Dra" *Janko krul' al'banskaj'* (*Janko albanische Kenig*) (1918) gibt es weder Frauen noch "weibliche" Laute, die Intonation ist auf das (männlich spitze) y ausgerichtet. Z, ch, k sollten Virilität ausdrücken. Anal- und oralerotisch waren ka, f, c wichtig. "Cette conception de la poésie amena l'école du 41° à des résultats 'freudiens' en rapprochant la poésie des rêves, du délire, de l'extase ou du babilage par les associations phonétiques elles-mêmes. Le langage zaoum s'insurge contre la raison et se base sur l'émotion liée au son. Or, on connaît le rôle des pulsions sexuelles dans les forces instinctives, rôle encore accru par leur refoulement et leur sublimation dans l'expression artistique" (Djordjadze 1978: 16). Zdanevičs Thematik ist auf anderen Ebenen dementsprechend durch Infantilismus, Analerotik, Oralerotik, Skatologie, Hermaphroditismus, ödipale Komplexe gekennzeichnet. Terent'ev fand in den Personen von "Janko" alle menschlichen Laster thematisiert. In den Sujets von "Dra" erscheint die Thematik als Spiel mit Namen, als die Motive von Traum, Metamorphose, Tod und Auferstehung, Spiegelmotiv, Liebe zu dritt, u. a.

Jede Person in *Janko* ist in natürlicher und sozialer Hinsicht durch eine besondere *Zaum'*-Sprechweise gekennzeichnet. Zdanevič bevorzugt die phonetische Wiedergabe von russischer und ausländischer Rede (Deutsch, Georgisch, orientalisch gefärbte Lautung). Jankos Rede ist pathetisch-ängstliches, infantiles Geschwätz, das in Weinen übergeht, es dominieren u und v:

Janko (erschrocken):  
 papasja mamasja  
 ban'ka kakujka vizijka  
 budjutit'ka vas'ka mamudja..."

(Aus *Janko krul' al'banskaj' / Janko albanische Kenig*, Zdanevič 1918).

Die Sprache besitzt normalsprachliche Sequenzen, "Logoide" (livot, duvot, ravot...) und Lautdichtung als Gesang, der oft als Rezitation des ABC erscheint.

Zdanevičs "Dra" übten einen starken Einfluß auf Kručenyč und auf Terent'ev aus.

### 3. 1. 6.

Die Thematik von Terent'evs *Zaum'* ist der von Kručenyč und von Zdanevič analog, mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Darüber hinaus ist seine Thematik auch durch die Ablehnung von logisch-gedanklicher Dichtung bestimmt. Terent'evs Sicht der Realität war antiideologisch und faktographisch und ausgerichtet auf Kunst als Nonsense, Nichtigkeit, Mist. Philosophisch ist Terent'evs Denken auch an der gegen die Frau gerichteten Sexualphilosophie Weiningers und Nietzsches orientiert. Freudianisch

ist sein Konzept einer Kunst des Zufalls und des Fehlers.

Auch Terent'ev schrieb Lyrik aus "Logoiden", die Mehrzahl seiner Werke ist jedoch auf höheren Ebenen der normalsprachlichen und der poetischen Syntax, Semantik, Pragmatik verschoben und alogisch.

3. 1. 7.

Eine andere Variante von *Zaum'* auf phonologischer Basis vertrat in den zwanziger Jahren Aleksandr Tufanov, der gleichfalls das normalsprachliche Wort als Material der Dichtung ablehnte. Seine programmatischen Äußerungen zeigen den Einfluß von Igor' Terent'ev, der in den zwanziger Jahren in Leningrad mit einer Gruppe im Labor für Phonologie des GINChUK (Staatliches Institut für künstlerische Kultur) experimentierte. Ebenso wie die Dichter der Gruppe "41<sup>00</sup>" motivierte auch Tufanov *Zaum'* mit exotischen Sprachen, vor allem mit kaukasischen, mit altertümlichen oder mit vergessenen Sprachen. Der Rückgriff auf die sprachliche Vergangenheit bestimmte nach Meinung von Tufanov auch die Thematik eines Textes. In seiner insgesamt eklektischen *Zaum'*-Theorie findet man darüber hinaus K. Malevičs "Gegenstandslosigkeit" und Ideen von V. Chlebnikov.

3. 1. 8.

Die Oberiuten, die letzte russische avantgardistische Gruppe, lehnten durch ihre Einstellung auf das alltägliche Wort als Material der Dichtung die Positionen Tufanovs und die der früheren *Zaumniker* ab. Das Wort war aber auch für sie poetisch ein Material, das außerhalb der normalsprachlichen Codes stand, das heißt, es stand für sie synchronisch und diachronisch außerhalb der normalsprachlichen kommunikativen und kognitiven Bezüge. Daneben findet man aber auch in der Dichtung der Oberiuten das Phänomen von "Logoiden".

3. 2. 1.

Andere Möglichkeiten, normalsprachliche Syntagmen bis zum *Zaum'* zu verfremden, bot die Verschiebung von syntaktischen Regeln, die bereits in den technischen Manifesten der Kubofuturisten programmatisch gefordert wurde. Auch bei dieser Art von Neuerungen berief man sich auf die Grammatik der zeitgenössischen avantgardistischen Malerei." 1. Wir haben aufgehört, Wortbau und Wortaussprache nach grammatischen Regeln zu betrachten, wir haben begonnen, in den Buchstaben nur *Wegweiser für Wörter* zu sehen. Wir haben die Syntax erschüttert. [...] 3. Von uns ist die Rolle der Vorsilben und Suffixe bewußt gemacht worden. 4. Im Namen der Freiheit des persönlichen Falls negieren wir die Rechtschreibung" (Markov 1967: 52). In der dichterischen Praxis findet man solche analytischen Verschiebungen, die zum Teil mit klassischen rhetorischen Verfahren übereinstimmen, in einem *Zaum'*-Beispiel aus einem Manifest von Kručenyč: "Lief den See weiß fliegende" (Markov 1967: 69). Kručenyč arbeitete eine eigene "Verschiebologie" aus, wobei er zwischen lautlichen und semantischen Verschiebungen unterschied. Seine Theorie vom Lautsdvig arbeitet mit der

Verschiebung von Wortgrenzen bei der lautlichen Rezeption von Dichtung:  
"Wer errät was diese rätselhafte Zeile bedeutet

Diesel bst in Hose Anna ist

es stellt sich heraus, eine Widmung des Dichters S. Rafalovič an die Achmatova, und gedruckt ist sie so: die selbst in Hosianna ist, aber gelesen wird sie, wie oben angeführt - [...] Die Verschmelzung zweier Laute (Phoneme) oder zweier Worte als Lauteinheiten zu einem Lautfleck nennen wir **L a u t s d v i g** ... Diesel - ist das Phänomen eines Sdvig, bst - das Phänomen eines Abbruchs (Trümmer)." (Kručenych 1922: 5)

3. 2. 2.

In den zwanziger und dreißiger Jahren, der sogenannten synthetischen Phase in der russischen historischen Avantgarde, intendierten die "Oberiuten" in ihren Texten syntaktische Verfremdungen, die nicht primär bei der Wortgestalt oder bei der Grammatik ansetzen sollten. Der textliche Aufbau sollte auf den Ebenen der semantischen und der pragmatischen Logik gestört sein.

Die Oberiuten intendierten die Befreiung von "Logoiden", von Wörtern der natürlichen Sprache oder von Gegenständen aus konventionellen Zeichenrelationen, das heißt aus konventionellen Bedeutungs- und Sinnzusammenhängen, sie negierten referentielle sprachliche Bezüge, wie Zielsetzung, geometrische Dimensionen, emotionelle und ästhetische Wirkung. Sie arbeiteten mit dem de-semantisierten normalsprachlichen Wort und mit dem Material einer Welt, die außerhalb der menschlichen Bewußtseinskategorien lag. "Die fünfte Bedeutung des Schranke - ist Schrank" (Levin 1978: 293). "Die Oberiuten weisen die *conditio sine qua non* des Futurismus, das Zeichenuniversum sei das soziophysische, zurück, halten jedoch an dem gesamtavantgardistischen Immanenzprinzip fest. Das hat erstens zur Folge, daß das autoorganisierte Zeichenuniversum keine Bedeutung, keine Referenzinstanz hat. Das Nichtseiende wird für die Oberiuten zu einem der Hauptthemen, wenn sie von Kommunikationsmitteln und Wahrnehmungsvorgängen sprechen.[...] Zweitens: Im Werk der Oberiuten erhält die Wirklichkeit dann den Status eines Seienden, wenn sie nicht wahrgenommen und bezeichnet wird. Die faktische Welt existiert für sich, hat keinen Bezug zum Objekt." (Smirnov 1987: 13 f.)

Die Bedeutung der befreiten Gegenstände und Wörter sollte somit darin bestehen, daß diese für sich, ohne Beziehung zum Menschen existierten. Die Wörter und die Gegenstände sollten auf diese Weise zu sich selbst oder zu absoluten Bezügen gelangen. Sie sollten aber auch zu einem primären, ursprünglichen Material neuer Art für die Kunst werden, wie es auch frühere avantgardistische Richtungen intendiert hatten. Mittels textlicher Montagen sollte durch die Kollision von Wörtern, Wortsequenzen, Verszeilen neues semantisches Potential entstehen. "Selbständig existierende Gegenstände sind nicht mehr gebunden durch Gesetze logischer Reihen,

sondern springen nach Belieben im Raum umher, wie auch wir. Den Gegenständen folgend springen auch die Worte in der substantivischen Form. Substantive gebären Verben und schenken den Verben freie Wahl - Gegenstände, die den substantivischen Wörtern folgen, vollbringen verschiedene Handlungen - freie wie ein neues Verb. Es entstehen neue Qualitäten, danach auch freie Adjektive. So wächst ein neues Geschlecht von Redeteilen heran. Die von logischen Bahnen befreite Rede läuft auf neuen Wegen der Abgrenzung von anderen Reden. Redegrenzen glänzen ein wenig heller, damit Ende und Anfang sichtbar werden, denn sonst würden wir uns völlig verlieren. Diese Grenzen fliegen wie kleine Winde in die leere Seitenröhre. Die Röhre beginnt zu klingen, und wir hören den Reim." (Charms 1978: 422)

Rätselfrage: Und wenn statt zweier Ereignisse  
acht Seifenblasen einträten?

Antwort: Dann würden wir uns natürlich hinlegen.

Diese Antwort war klar und kurz.

Ein Mensch wurde in Papier eingewickelt.

Es gibt kein Papier. Der Winter ist da.

(Charms [1930]; 1984: 99.)

Für diese Art von synthetischem Zaum' lassen sich schon Anfang der zehner Jahre Beispiele bei Malevič oder bei Kručenyč finden:

Vergaß mich aufzuhängen  
flieg nach amerikas  
am Schiff kroch einer vielleicht hoch  
obwohl es vor der Nase war  
(Kručenyč 1913; in Markov 1967: 69.)

### 3. 2. 3.

Es ergab sich daraus auch eine Relativierung von Gegenständen und von Wörtern der alltäglichen und der kulturellen Realität als Material für künstlerische Texte in Richtung auf die Infragestellung der Möglichkeit von originellem Schaffen überhaupt: "Nieder mit den Autoren! Man spreche im fremden Wort. Man gestatte das Plagiat!" lautete eine Forderung von I. Terent'ev (Terent'ev [1919] 1988: 190). In diesem Konzept ist die avantgardistische Vorstellung ausgedrückt, daß Kultur ein dinglich verfügbares Syntagma darstellt und der künstlerische Text Zitat und Intertextualität ist und "sich selbst schreibt", - eine Anschauung, die z.B. auch der Poetik von Osip Mandel'stam zugrundeliegt.

### 4.

Damit kommen wir nach den Verfremdungen von normalsprachlichen Paradigmen zu den Störungen der poetischen Codes in *Zaum'*-Texten auf verschiedenen strukturellen Ebenen, wie beispielsweise im Reim, im Vers, in den poetischen Figuren, im lyrischen Subjekt, im Erzähler, in der Konfigu-

ration, in der Handlung, im Raum, im Sujet, im Genre, im künstlerischen Weltmodell, u.a.

4. 1.

Dabei muß man in erster Linie auf die Verdinglichung der bloßgelegten Verfahren und des Materials der poetischen Ebenen hinweisen und auf die Transformierung nach Paradigmen aus nicht-verbale Künsten oder aus anderen kulturellen Bereichen, die in *Zaum*'-Texten in der sichtbarsten Form verwirklicht erscheint.

Sprachliche Zeichen wurden auf diese Weise zu ihren Referenten oder zu Referenten und Dingen überhaupt. Durch die Umkodierung nach Paradigmen der avantgardistischen Malerei kam es beispielsweise dazu, daß sprachliche Texte und Texte der Realität zerteilt und zerschnitten wurden. "Die Maler Budetljane benützen gern Körperteile, Querschnitte, und die Budetljane Wortschöpfer entzwegehauene Wörter, Halbwörter und deren verwunderliche listige Verbindungen (*Zaum*' Sprache), dadurch wird größte Ausdruckskraft erreicht, und darin gerade unterscheidet sich die Sprache der ungestümen Gegenwart, die die alte erstarrte Sprache vernichtet hat." (Chlebnikov/Kručenyč 1913; in Chlebnikov 1972, 2: 113.) "Wir haben das Objekt zerteilt! Wir blicken durch die Welt hindurch!" Wir haben gelernt, die Welt vom Ende her zu sehen [...] Wir können die Schwere der Dinge verändern [...] wir sehen hängende Gebäude und die Schwere der Laute." (Kručenyč 1913; in Markov 1967: 71)

Grundsätzlich konnte jedes Material des kulturellen Gedächtnisses oder der kulturellen und der alltäglichen Realität in avantgardistischen Texten verdinglicht werden. Das Material und die Verfahren wurden dabei de-hierarchisiert (Terminus von A. Flaker), sie erschienen als ambivalente, nicht durch kulturelle Strukturen und Traditionen hierarchisierte Gegenstände. Dies betraf auch die literarischen Gattungen und implizierte die Ambivalenz des poetischen, narrativen und dramatischen Diskurses.

4.2.

Igor' Smirnov hat die syntaktische Modalität von avantgardistischen Texten als das Erscheinen und Verschwinden von textlichen Phänomenen beschrieben. Dieser Modus gilt auch für *Zaum*'-Texte. Auf den künstlerischen Ebenen erscheint er beispielsweise als Serialität und im Gegensatz dazu als Heterogenität der textlichen Struktur. Bei dieser Art von *Zaum*' erscheinen Figuren der Ausdrucksebene wie Anapher, Epipher, Alliteration, Assonanz, Lautwiederholung, Reim, Rhythmus u.a. als bloßgelegte Paradigmen poetischer Modellierungs- und Funktionsweisen:

ryz  
zyka  
byzga  
gryz  
samka  
ta  
mka

Diese syntaktische Modalität gilt auch für die inhaltlichen Strukturebenen von avantgardistischen Texten. Beispiele für die Bloßlegung und Verfremdung von Paradigmen der literarischen Konfiguration: "Mama ist 15 Jahre alt und ich bin 24 ich habe 1000 Liebhaber und alle schwatzen, eifern streiten mit ihren Frauen und wäre nicht wein Mrann..." (Kručenych 1921).

" Miša Petrov - ein sechsundsiebzigjähriger Junge  
Dunja Šustrova - ein zweiundachtzigjähriges Mädchen"  
(A. Vvedenskij [1931] 1980: 157).

#### 4. 3. 1.

Die Umkodierung von poetischen, narrativen, dramatischen Verfahren nach Codes der Malerei und der Architektur ließ die räumlichen Kategorien von literarischen Verfahren und Texten semantisch dominant werden. Verfahren der poetischen Ebenen sollten zweidimensional oder räumlich, auch im Sinne eines akustischen Raumes erscheinen. I. Terent'ev definierte den Vorgang des Dichtens als Denken mit den Ohren. "Das Wort bedeutet seinen Laut." (Terent'ev 1919: 3.) Laute sollten in poetischen Texten auch noch andere Räume bedeuten: "Hier an der Kreidetafel ziehe ich die *Flossen* des flennenden Seehunds, den Lauf des Lamms, den dicken breiten Leib des Lastkahns des Menschen, - [...] L steht am Anfang jener Namen, wo die Kraft eines Gewichts, längs einer Achse gekommen, auf eine Fläche übergeht, die quer zu dieser Achse liegt.[...] Ein Tropfen Licht ist doch herabgefallen und, wie der Regentropfen, Teil einer Lache geworden." (Chlebnikov 1972, 1: 140)

#### 4. 3. 2.

Infolge der Verdinglichung und der räumlichen Wahrnehmung wurden sprachliche Texte als materielle Gebilde rezipiert. Die Semantik des Materiellen spielt im künstlerischen Kommunikationsvorgang von avantgardistischen Texten eine dominierende Rolle. "Auf daß sperrig geschrieben und sperrig gelesen werde, unangenehmer als geschmierte Stiefel oder ein Lastwagen im Salon (Menge von Knoten Verknüpfungen und Maschen und Flicker Oberfläche mit Rissen und Sprüngen, sehr rauh." (Chlebnikov 1972, 2: 109) A. Kručenych entwarf eine "Faktur des Wortes".

Es handelte sich in russischen avantgardistischen Texten um eine immanente poetische Welt. Transzendente poetische Bedeutungen wurden in materielle Bedeutungen uminterpretiert. Laute sollten an die Sinnesempfindungen appellieren ("...Konsonanten sind Farbe, Klang, Geruch" (Chlebnikov 1972, 2: 109), oder sie sollten diesseitige materielle Bedeutungen besitzen. Laute, die in der symbolistischen Dichtung einen zentralen Stellenwert besaßen und die man als symbolistische "Lautmetaphern" bezeichnen kann - l, z, r, v, standen auch im Zentrum der futuristischen Lautdichtung und der dazugehörigen Theorie, wo sie umgewertet wurden, indem

man beispielsweise von der "schleimigen" symbolistischen Lautverbindung "lju" sprach. (Mit dieser Verbindung beginnen Wörter wie "ljubov", "ljubit" ("Liebe", "lieben").

Die beiden genannten semantischen Kategorien Raum und Material waren auf der Ausdrucksebene und auf höheren Ebenen des poetischen Weltmodells dominant. Auch die bildlichen Komponenten, die semantischen und die pragmatischen Figuren wurden im Sinne einer immanenten Ästhetik umgewertet: Himmel, Hölle, Teufel, Seele, Sonne u. ä. wurden herabgemindert zu alltäglichen Topoi. Titel wie "Spiel in der Hölle", "Sieg über die Sonne" signalisieren dies. Sterne sind Spucke am Himmel, die Seele ist ein Nasenschleim, den man ausspuckt, der Teufel ist ein Floh. Dichtung als Aufnahme und Verarbeitung von Material zu einem Text wird dem Vorgang des Essens, Verdauens etc. gleichgesetzt.

#### 4. 3. 3.

Gegenüber der semantischen Markiertheit von räumlichen und materiellen Kategorien sind zeitliche und kausale Relationen, die in literarischen Texten traditionell mit Strukturebenen wie Sujet oder Handlung verbunden sind, in avantgardistischen Texten und vor allem im *Zaum*' negativ markiert. Der lineare Zeitbegriff wird in avantgardistischen Texten ersetzt durch einen achronen, einen zyklischen (Mythen), einen gleichzeitigen, einen rückläufigen, einen individuellen ("Dauer").

#### 4. 3. 4.

Die Ebene des Subjekts, eine semantisch-pragmatische und mit der Kategorie der Kommunikation zusammenhängende literarische Kategorie, verbindet sich mit der Thematik von Texten und in der Lyrik besonders mit der Bildlichkeit, mit dem lyrischen Subjekt oder mit dem lyrischen Ich. In narrativen Texten ist sie mit Konfiguration, Handlung, Erzähler verbunden. Zum Subjekt gehörig ist der Bereich der sprachlichen Kommunikation, der in den Abschnitten über die normalsprachlichen und die literarischen Ausdrucksebenen behandelt wurde. Die Desintegrierung der sprachlichen und der poetischen Ebenen im *Zaum*' implizierte die Desintegrierung der personalen Kategorie. Das "Sujet" von *Zaum*'-Texten konnte beispielsweise die Verschiebung, die Auflösung, der Zerfall eines Subjekts und seiner Sprache sein, oder seine Entfremdung sich selbst und seiner Umwelt gegenüber.

- jemand beißt aus dem Telefonhörer.
- Gott strafe dich los Heizer auf den Kopf ... ein Schub zur Grube.
- mir ist eine Zwiebel ins Auge gesprungen

Ein Reigrek - ko - wo - bo  
                  ko - mo - wo  
                  fo - ro - čo  
                  ma  
                  cha  
                  ra  
                  ...

da  
ša  
ba

in der Menge: - mein kahler Kopf taugt nur zum Schluckauf des Todes  
- meine Unterwäsche erwürgt mich. E - e ...

Das ist doch kein Popossenspiel: (wirft sich auf ein Sofa)

Krieger 1. Tcha paroe kastam

zita mam

tiie tacho

zwacha

škwecher ...

is ta nai

ta tam gu

2. Klopft mit einem Eisenstab auf den Boden  
Ergebnis euch.

(Aus Kručenyč, *Gli - Gli*, 1921)

Gelegentlich ist das Subjekt der Sprecher von *Zaum'*-Texten. Dabei ist es, so wie seine Rede, nicht kohärent. Es scheint aus Stimmen und aus Gesten zusammengesetzt zu sein. Ohne Persönlichkeit und ohne Geschichte unterliegt es ständigen Metamorphosen: Chlebnikov ist unter anderem in einem Text auch Amenophis, Razin und der Gelehrte des Jahres 2222. Dabei kann es zum Verlust der sprachlichen Metaebene kommen, zur Aufhebung der Differenz zwischen dem Subjekt, dem Material und dem Objekt einer Aussage, das heißt zur Gleichsetzung des Subjekts mit dem, was es redet, nämlich *Zaum'*.

4. 3. 5.

Auch hinsichtlich der Kommunikationskategorie finden wir die Dominanz der materiellen und der räumlichen Aspekte von literarischen Texten gegenüber logisch-kausalen und zeitlichen Dimensionen, das heißt gegenüber der "Linearität" der sprachlichen Rede. "Wir halten das Wort für den Schöpfer des Mythos. Das Wort gebiert, sterbend, den Mythos und umgekehrt" - lautete ein Punkt des "technischen" Manifestes der Kubofuturisten aus dem Jahre 1913 (Chlebnikov 1972, 2: 109).

4. 3. 6.

Bei der Bloßlegung der poetischen Paradigmen einer semantischen Pragmatik geht es vor allem um die Bloßlegung generischer Verfahren oder der Funktion eines Erzählers oder eines Sprechers. Auch für diese strukturellen Ebenen ist das Phänomen der Heterogenität kennzeichnend, wodurch in einem *Zaum'*-Text Merkmale unterschiedlicher literarischer Genres, Subjekte etc. enthalten sein können, wie beispielsweise in dem oben zitierten "Schausong" *Gli - Gli* von Kručenyč. Beispiele für Genreformen, die in futuristischen *Zaum'*-Texten aktualisiert wurden, sind der platonische Dialog, die russische Reisebeschreibung (*Iz Sachary v Ameriku / Aus der Sahara nach Amerika*, von A. Kručenyč), Genres des Musiktheaters, der Heldendichtung, Beschwörungstexte, Ballade, Requiem, revolutionäre Lieder u.a.

Neben der Semantisierung von *Zaum'*-Texten durch bloßgelegte Paradigmen (literarische, musikalische, malerische u. a.) konnte die Semantisierung auch mittels anderer kultureller Paradigmen realisiert werden, die in unserem Text in Abschnitt 6 genannt werden.

Jegliche Art von Semantisierung in *Zaum'*-Texten kritisierte K. Malevič, für den *Zaum'* gegenstandslos sein sollte: "Die neuen Dichter bekämpften den Sinn, der den freien Buchstaben unfrei gemacht hatte, und versuchten, den Buchstaben die Idee des Lautes (nicht der Musik) näherzubringen. Daraus entstand die Unsinn- oder die *Zaum'*-Dichtung *dyr bul...* Der Dichter beruft sich auf den Geißler Šiškov, auf das Nervensystem, die religiöse Ekstase ... Doch diese Hinweise führten den Dichter in eine Sackgasse, zurück zum Gehirn, zum selben Ausgangspunkt wie früher [...] Die Aufgabe einer Buchstaben-Dichtung besteht jedoch darin, ... zu sich selbst zu finden." (Malevič 1976: 190)

#### 4. 4. 1.

In der Pragmatik des *Zaum'* stehen am Beginn Texte, die durch Inspiration und Ekstase oder, wie die Lyrik, emotionell und expressiv funktionieren sollten und lediglich durch Zufall, im Augenblick und für den Augenblick geschaffen wurden. "Auf daß geschrieben und gesehen werde im Augenblick! (Singen Plätschern Tanz, Zerrupfen mißgestalteter Bauwerke, Bewußtlosigkeit, Erlernen. V. Chlebnikov, A. Kručenych, E. Guro; in der Malerei V. Burljuk und O. Rozanova.)" (Chlebnikov 1972, 2: 109.) "Die Wortschöpfer müßten auf ihre Bücher schreiben: *Nach Lektüre zerreißen!*" (Chlebnikov 1972, 2: 114.) Künstlerische *Zaum'*-Rede sollte aber auch hermetisch und magisch wirken oder auch nur rein spielerischen Wert, Unterhaltungswert oder gar keinen Wert besitzen: "Wir stehen in der Gewalt neuer Themen: Unnötigkeit, Sinnlosigkeit, das Geheimnis der eigenen Nichtigkeit - sind von uns besungen worden." (Chlebnikov 1972, 2: 109) Man denke dabei an Gedichte wie *Dyr bul ščyl...* von Kručenych, - an Texte von E. Guro, von V. Kamenskij, an die Nixen- und Hexenrede bei Chlebnikov oder an den *Zaum'* der Gruppe "41°".

#### 4. 4. 2.

Die Relation Autor - Text - Leser entwickelte sich in Richtung auf die Markierung von Genotextmerkmalen und die Aktualisierung bestimmter Genres (siehe oben). Auch im *Zaum'* läßt sich eine Entwicklung zu oratorischen und zu szenischen Texten und zur Generierung neuer Textsorten feststellen. Dabei wurden durch das Phänomen der De-Hierarchisierung, wie gesagt, Gattungs- und Genremerkmale bloßgelegt, vermischt oder zu Phänotextmerkmalen herabgemindert. Ein frühes Beispiel war die "Oper" *Pobeda nad solncem* (*Sieg über die Sonne*) (1913) von A. Kručenych, zu der M. Matjušin die Musik schrieb und K. Malevič die Bühnendekorationen schuf. Ein weiteres Beispiel sind die *Zaum'*-*"Dra"* von I. Zdanevič (die u. a. vom "vertep", einem Genre des ukrainischen Puppentheaters, beeinflußt sind). I. Terent'ev versuchte in den zwanziger Jahren, die Aktivitäten der

Gruppe "41<sup>o</sup>" in Leningrad wiederzubeleben. Er schrieb das *Zaum'*-Stück *Giordano Bruno* und realisierte 1927 am "Theater des Hauses der Presse" in Leningrad eine *Zaum'*-Interpretation von Gogol's *Revisor*, die einen Skandal hervorrief (Nikol'skaja 1988: 18).

#### 4. 4. 3.

Die weitere Entwicklung ging in Richtung auf *Zaum'*-Texte, die sich an einen konkreten Adressaten wandten, der als Leser, als Auditorium, als Volksmassen, als das Volk und schließlich als die Völker des Erdballs in Erscheinung trat.

A. Kručenyč befaßte sich in den zwanziger Jahren theoretisch und praktisch vorwiegend mit Fragen der lautlichen Realisierung und Rezeption von Dichtung. Sein Interesse für das Theater kommt in dieser Zeit unter anderem in der wichtigen Schrift *Fonetika teatra* zum Ausdruck, wo Kručenyč über *Zaum'*-Texte als Geräuschkunst, als Kunst für das Theater und für die Tribüne, für den Stummfilm, als neuen Sozialdialekt, nämlich als emotionelle Redeweise für Massenagit, als Sprache der Industrie und der Technik schreibt.

"Die ausdrucksvollste Sprache ... ist die *Zaum'*-Sprache, da sie der gesprochenen Rede entspringt (dem Laut-Gehör) und den ausdrucksvoll auf einen noch nicht erstarrten Moment-Eindruck angewandten Artikulationskunstgriffen, während unsere bestehenden Sprachen in der Hauptsache Ausgeburten von Versteinerungen aus toten Wurzeln sind (aus denen beispielsweise das Esperanto zusammengesetzt ist)! Die *Zaum'*-Sprache wird von einem Künstler geschaffen und gebildet, nicht passiv übernommen als das schwere Erbe von Jahrhunderten, sie ist die einzig *konstruktive Sprache* ... Unsere Ohren und Kehlen bedürfen nicht weniger als unsere Augen der Neuartigkeit und Vielfalt des Materials, - der *Zaum'* bietet sie! Die Hygiene der Kehle!" (Kručenyč 1922: 9, 11) Ein Beispiel für den Tanz der Artikulationsorgane, der "Lautbilder" und "Lautgesten": " 'U-u-a me-gon e-b'ju' (Kručenyč) U-u - dumpfes Brüllen von unten und dann ein jäher Wechsel nach oben (a) - geöffneter Rachen." (Kručenyč 1919 : 16)

Mit der Theorie der "Lautbilder" hängt der Begriff der "Lautgesten" zusammen, wonach die emotionelle Wirkung bei der Rezeption von Lautverbindungen auf dem Nachvollziehen der Artikulationsbewegungen des Sprechapparates beruht. Bei der Schaffung von lautlichen Texten sollte die Lust am Artikulieren, der "Tanz der Organe" ausschlaggebend sein (L. Jakubinskij, E. Polivanov).

Auch die Leningrader "*Zaumniker*" der zwanziger Jahre, wie I. Terent'ev, A. Tufanov u. a., experimentierten mit der Rezeption von Dichtung. In den zwanziger Jahren hatte K. Malevič in Leningrad das "Museum für künstlerische Kultur", später GINChUK genannt, reformiert und ein Zentrum für künstlerische Experimente geschaffen, an dem M. Matjušin, V. Tatlin und P. Filonov arbeiteten. Igor Terent'ev wurde mit der Leitung der Abteilung

für Phonologie betraut, die er in ein Zentrum zum Studium des *Zaum'* verwandelte. [...] Er wollte eine Gruppe ins Leben rufen, die links vom LEF stehen sollte und die Marx mit *Zaum'* und Materialismus mit Gegenstandslosigkeit verbinden wollte." (Nikol'skaja 1988: 17) Er wandte sich um Unterstützung an Kručenyč, Malevič und an I. Zdanevič in Paris, konnte seine Pläne jedoch nicht verwirklichen. Insgesamt leitete er das Labor für Phonologie am GINChUK von 1923 bis 1926. Er trat als Theoretiker der *Zaum'*-Dichtung hervor, Aufzeichnungen über seine Tätigkeit dürften jedoch nicht erhalten geblieben sein. Eine Frage, mit der sich die Leningrader *Zaum'*-Kreise befaßten, war die Rezeption von Dichtung nicht mittels der Schrift oder durch das Gehör, sondern über eine "erweiterte Wahrnehmung" durch den Nacken. Entsprechende Experimente gab es auch zur Wahrnehmung von Farben, beispielsweise von M. Matjušin.

Chlebnikov konzipierte eine eigene Art von *Zaum'* in seinem Wörterbuch der Sternensprache (Dem gesamten von Menschen bevölkerten Stern gemeinsam) (1920), in dem er vieles vorwegnahm, was heute von der Linguistik als invariante sprachliche Phänomene anerkannt wird. Chlebnikov erarbeitete Definitionen, die weltweite Gültigkeit haben sollten. "Ka - gegenseitige Annäherung zweier Punkte bis zur Grenze der Unbeweglichkeit, Anhalten vieler Punkte in einem unbeweglichen. Dem Es entgegengesetzter Stern von Bewegungen." (Chlebnikov 1972, 1:153.) Im Chlebnikovs "Übererzählung" *Zangezi* (1920-1922) richtet der Prophet *Zangezi* seine *Zaum'*-Botschaften an die ganze Welt.

*Zaum'*-Texte sollten schließlich auch soziale Funktionen wahrnehmen. Die Theorie vom Sozialauftrag in der Literatur der zwanziger Jahre wurde von Autoren der "Linken Front der Künste" wie Kručenyč, Sergej Tret'jakov, V. Kamenskij, Nikolaj Aseev, Semen Kirsanov auch in *Zaum'*-Texten realisiert. Innerhalb der "Linken Front" sollten *Zaum'*-Texte Labor-Funktion haben und der Schaffung einer der Revolution gemäßen neuen Sprache dienen.

Aus der Pragmatik resultierten neue literarische Genreformen, wie "Dra", "Schausong", "phonetischer Roman", "Radio-Stück", "v'juzgi", "juzgi" (lyrische Genres, benannt nach der lautlichen Instrumentierung), "Übererzählung" u. a. Zum Schluß ist in diesem Zusammenhang auf die szenische Struktur der Lyrik und der Prosa der "Oberiuten" hinzuweisen und auf ihr Theater, das multimedial und aktionistisch war und das Elemente des Volkstheaters, des Zirkus, der russischen Schaubude, des heutigen "Happening" und anderer Genres in sich vereinte.

5.

Die Darstellung des *Zaum'* zeigt, daß er von Autoren und von Rezipienten zunehmend als "Sprache" neuer Art aufgefaßt wurde. "Alle diese Beispiele haben eines gemeinsam: die Laute wollen Rede sein. [...] Ob das nun richtig ist oder nicht, eines steht außer Zweifel: die metalogische Lautrede will eine Sprache sein. Aber in welchem Grade kann man dieser Erscheinung die

Bezeichnung Sprache geben. Das hängt natürlich von der Definition des Begriffes Wort ab. Wenn wir als Forderung an das Wort als solches geltend machen, daß es zur Bezeichnung eines Begriffes dienen und überhaupt Bedeutung haben soll, dann scheidet die "metalogische Sprache" natürlich aus als etwas, was in bezug auf die Sprache peripher ist. Aber dann scheidet nicht nur sie aus; die oben erörterten Fakten lassen die Frage zu, ob die Worte einer nicht offensichtlich metalogischen, sondern rein poetischen Rede immer Bedeutung haben, oder ob dies lediglich eine Meinung, eine Vorstellung und das Ergebnis unserer Unaufmerksamkeit ist. Jedenfalls eliminieren wir die metalogische Redeweise, auch wenn wir sie aus der Rede ausschließen, nicht zugleich auch aus der Dichtung. Und zur Zeit wird Dichtung nicht nur in Begriffswörtern verfaßt und rezipiert." (Šklovskij 1919: 25.)

6. Bei *Zaum'*-Texten hat man unserer Ansicht nach generell zwischen *Zaum'* zu unterscheiden, wie er in bestimmten Epochen in Erscheinung trat und in der russischen historischen Avantgarde und in den Richtungen des Futurismus zu einer besonderen kulturellen Dominante wurde, und *Zaum'* als überhistorischer, invarianter kultureller Erscheinung, als ein Phänomen, das der Kultur überhaupt und den Kulturen der Welt immanent ist. Darüber hinaus ist der Begriff auch in seinen normalsprachlichen Bedeutungen zu berücksichtigen.

6. 1.

Kulturelle und sprachliche Phänomene, die in Texten der russischen historischen Avantgarde erscheinen und die Bezeichnung *Zaum'* erhielten, lassen sich, wie gesagt, auch in anderen Epochen und Kulturen feststellen, ohne jedoch als invariante Erscheinungen begriffen und ohne benannt worden zu sein. Als universelle kulturelle Phänomene kann man Erscheinungsformen von *Zaum'* beispielsweise in der bildenden Kunst finden (in der primitiven Kunst, naiven Kunst, ornamentalen Kunst, abstrakten Kunst u. a.), in den Sprachen (Ausdrücke in Dialekten, Mundarten, Jargons, Exklamationen, Interjektionen, Onomatopoesie, Namengebung u.a.), in Phänomenen der Literatur (Motiv, daß Menschen auch Wörter benötigen, die außerhalb von Bedeutungen stehen u.a.), in der Mystik (Mysterien, Offenbarungen, Visionen, Gesichte, Okkultismus, Gefühlskult, Ekstase, Glossolalien, Menetekel u. a.), in nicht-rational begründeten philosophischen Lehren (Buddhismus, Metaphysik u.a., siehe dazu auch weiter unten), in sozialen Utopien (kosmische Visionen u.a.), in der Folklore (Beschwörungstexte, Zaubersprüche, Kinderreime, Auszählreime, Ausdrücke in Dialekten, Mundarten, Jargons u.a.), in Mythologien, in den Naturwissenschaften (beispielsweise in jenen des europäischen Mittelalters, in der "Science fiction" u.a.). Phänomene des *Zaum'* aus diesen Bereichen dienten den Künstlern der historischen Avantgarde als diachrones Material, das sie in ihren Texten zu aktualisieren versuchten.

## 6. 2.

Der *Zaum*' der russischen historischen Avantgarde ist jedoch besonders auch im Hinblick auf Material aus Texten der altrussischen kirchlichen und profanen Kultur, aus Texten des russischen 17. und 18. Jahrhunderts, des russischen Realismus, der russischen *Décadence* und des Symbolismus sowie der russischen und der europäischen Avantgarde zu betrachten, die die russischen Künstler immer wieder als Motivierung heranzogen.

Igor' Smirnov schlägt vor, das Phänomen des *Zaum*' in der russischen Avantgarde in Analogie zum Phänomen der "Diglossie" in der altrussischen Kultur zu betrachten, einer sprachlichen und kulturellen Zweiteilung, die sich jahrhundertlang gehalten hat. Boris Uspenskij unterscheidet in der altrussischen Kultur das Phänomen der "Diglossie", bei dem man zwischen der kirchlichen Sprache und der Volkssprache trennt. Daneben spricht er vom Phänomen der "Zweigläubigkeit", bei dem man zwischen dem christlichen Glauben und den nichtchristlichen religiösen Bekenntnissen unterscheidet, was sich wiederum auch sprachlich ausdrückt. Durch das Phänomen der "Diglossie" existierte eine kirchliche Buchsprache als Norm, neben der alles andere als Abweichung von der Norm gewertet wurde und zu ihr in Opposition stand. Abweichungen von der Norm galten als teuflisch, als dämonisch, als fehlerhaft, als sündig, als unrein, u. ä. Als Abweichungen von der Norm galten der Gebrauch von Ausdrücken aus Fremdsprachen, Verballhornungen, Umkehr der sprachlichen Abfolge, Deformationen, teilweise Entstellung von Wörtern, wie sie beispielsweise in der Kindersprache vorkommt, Diminutiva, Glossolalien, die "Redeweisen" von Geistern, Dämonen, Teufeln, Gottesnarren, Tieren, Beschwörungstexte, übertragene Redeweisen, u. a. Für diese kulturelle Zweigeteiltheit ist charakteristisch, daß der jeweils in Opposition stehende "andere" kulturelle Bereich negativ ausgegrenzt wurde und sich jenseits der im eigenen Bereich gültigen Normen sprachlicher, raum-zeitlicher, verhaltensmäßiger Art befand.

Hinsichtlich des russischen Symbolismus, der dominierenden Kunstrichtung vor dem Beginn der Avantgarde 1910 sind, abgesehen von Merkmalen in der Poetik einiger Dichter, besonders zwei Abhandlungen im Zusammenhang mit dem *Zaum*'-Schaffen wichtig: *Poezija kak volšebstvo (Dichtung als Magie)* (1916) von Konstantin Bal'mont, und *Glossalolija* (1922) von Andrej Belyj.

Der Katalog von Gegenständen, den die russischen Avantgardisten als Material aus dem synchronen kulturellen Kontext heranzogen, war umfangreich. Sie bezogen sich vor allem auf die bildenden Künste seit Cézanne, auf avantgardistische Richtungen wie Impressionismus, Kubismus, Expressionismus, Futurismus, Konstruktivismus. Die russischen Zaumniker beriefen sich auf die Gegenstandslosigkeit, auf die abstrakte Kunst (V. Kandinskij), auf die russische Variante des "Lučizm" ("Rayonismus") (M. Larionov), auf den "analytischen Abstraktionismus" (P. Filonov), auf den "abstrakten Ex-

pressionismus", auf den "Kubofuturismus", wie er bei Kazimir Malevič in Erscheinung trat, auf den "Suprematismus" (K. Malevič, Ol'ga Rozanova), auf den Primitivismus (N. Gončarova u. a.). Die Autoren waren zum größten Teil Maler-Dichter oder pflegten enge künstlerische Zusammenarbeit mit den genannten Malern, die die futuristischen Ausgaben handschriftlich herstellten oder illustrierten.

Mit der Rezeption von zeitgenössischen Kunstrichtungen rekurrten sie zugleich auf bereits oben genannte Paradigmen, wie vergangene, das heißt zeitlich entfernte Kulturen, exotische Kulturen, primitive Kulturen, Folklore, Mythologien, mystische Lehren, Kinderschaffen.

Sprachliche Paradigmen fanden sie in den Sprachen von Sekten, in Zungenreden, in toten und vergessenen Sprachen, in künstlichen Sprachen, in "exotischen" Sprachen, in der Kindersprache, in Pseudosprachen, in Fremdsprachen, in Dialekten.

Geistesgeschichtlich kann man bei ihnen Ideen aus Lehren wie Monismus, Sensualismus, Evolutionismus, Dynamismus, Subjektivismus, Individualismus, Irrationalismus, Intuitionismus, Skeptizismus, Relativismus, Technizismus, Enzyklopädismus, Bergsonismus (Intuition, Dauer, élan vital), aus der Neo-Romantik, aus der Slavophilie finden.

Als Wissenschaften zogen sie Erkenntnisse aus der zeitgenössischen Physik (Relativitätstheorie), Mathematik (Logistik, nicht-euklidische Geometrie), aus den modernen Naturwissenschaften, aus der zeitgenössischen Psychologie (Reflexologie), Psychopathologie (Wahnsinn), Neuropathologie, Psychoanalyse und Tiefenpsychologie (Traumdeutung, Analerotik, Oralerotik, Theorie des Unbewußten, der Fehlleistungen u.a.), Linguistik (Theorie von den sprachlichen Antinomien [Schule von A. A. Potebnja]; Phonetik; "Ohrenphilologie" mit dem Begriff der "Lautflecken"; Theorie der "Lautbilder" (W. Wundt) und der "Lautgesten"); Forschungsergebnisse über sprachliche Pathologien (Aphasie u. a.) heran.

Seit 1915 vertraten die russischen "Formalisten" die neuen Methoden der Sprach- und Literaturwissenschaft, wobei sie mit den avantgardistischen Künstlern zusammenarbeiteten. Literaturwissenschaft: Arbeiten der Formalisten zur literarischen Verfremdung, zunächst als Bloßlegung von Paradigmen der poetischen Ausdrucksebene: "Lautwiederholungen" (O. Brik), "Lautmetaphern" (O. Brik), "Lautbilder", "Lautgesten" in der Literatur; Theorie von der Entstehung der Sprache und der Literatur generisch und individuell aus der Musik. Theorien von der "Auferweckung der Dinge" und vom "Neuen Sehen" (V. Šklovskij), u.a.

Rosemarie Ziegler