

Matthias Freise (Göttingen)

DIE SONNE DER AVANTGARDE, DIACHRON UND SYNCHRON EINE STRUKTURALE HERMENEUTIK VON GEDICHTEN CHLEBNIKOV'S UND POLIĆ KAMOVS.

I. Chlebnikov und PoliĆ Kamov

Die folgende Untersuchung basiert auf der struktural-hermeneutischen Analyse und Deutung von Gedichten zweier Autoren, denen in der Entwicklung vom Modernismus zur Avantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine zentrale Rolle zukommt. So erscheinen beide Autoren schon in stilistischer Betrachtung hoch innovativ. Der russische futuristische Dichter Velimir Chlebnikov (1885-1922) scheint die Ausdrucksebene der Wörter von ihrer Inhaltsebene abzukoppeln, d.h. die poetische Funktion der Sprache scheint autonom zu werden. Als thematische Rede verstanden sind seine Texte häufig von provozierender Sinnlosigkeit. Erst in der assoziativen Vernetzung stellt sich in Chlebnikovs Texten ein athematischer, strukturell generierter Sinn her. Zumeist wird aus diesem Befund der Schluss gezogen, erst aus dem Gesamtwerk Chlebnikovs, als vollständiges poetisches System verstanden, könne eine Deutung jeweils des einzelnen Textes abgeleitet werden.¹ Dieser These sei entgegengehalten, dass die Dichtung Chlebnikovs nicht als „fertiges“ System, als *langue* verstanden werden sollte, sondern als *parole*, d.h. als eine sich in jedem einzelnen Gedicht immer wieder neu herstellende dynamische Ordnung. Das Einzelne ist in dieser Modellierung so vollständig wie das Ganze, jeder Teiltext enthält nach dem Prinzip der Selbstähnlichkeit innerhalb eines Universums der *paroles* zugleich auch eine Version des Ganzen.² Hansen-Löve zieht aus dieser Besonderheit archaischer und – im Falle von Chlebnikov – archaischer Texte den Schluss, eine Hermeneutik sei in Bezug auf sie nicht möglich, da nur der Code selbst mitgeteilt werde.

In der Tat ist eine traditionelle Hermeneutik im Sinne der Auslegung zur Entschlüsselung einer Botschaft des Textes in Bezug auf Avantgarde-Texte nicht möglich. Die im Folgenden praktizierte struktural-hermeneutische Analyse ist darum auch nicht auf die „Message“, sondern auf die Struktur des Textes

¹ Mit Bezug auf Chlebnikov zuerst bei B.A. Larin in: *O lirike, kak raznovidnosti chudožestvennoj reči*. In: Russkaja reč', Novaja serija I, Leningrad 1927 S. 42-73, hier S. 54.

² Vgl. dazu A.A. Hansen-Löve, „Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne, in: *The Slavic Literatures and Modernism*, Stockholm 1987, S. 17-48, hier S. 31: „Besonders bei Chlebnikov tritt ‚imja‘ durchgehend als ‚Eigenname‘ der ‚Wort-Dinge‘ auf. [...] Der Name schafft Gegenwart (Präsenz) und simultane Anwesenheit von allen Teilen im Ganzen (und vice versa)“.

gerichtet, und sie entschlüsselt keine implizite „Bedeutung“ des Textes, sondern seinen kulturellen Sinn. Nur im Bezug auf den kulturellen Kontext und auch nur auf der Grundlage einer Strukturanalyse ist ein „Verstehen“ avantgardistischer Texte möglich. Eine reine Strukturanalyse dieser Texte würde nur leere Paradigmen buchstabieren und hätte den Charakter eines Telefonbuches der Avantgarde – darum auch die Vorliebe der neostrukturalistischen Avantgarde-Spezialisten für „Glossarien“ – eine reine Hermeneutik der Avantgarde dagegen würde auf ein „Wahnsystem“ des Autors ohne kulturelle Anschlussmöglichkeit führen.

Die Analyse nur eines Gedichtes eines Autors liefert somit einerseits bereits den ganzen Code, andererseits aber ohne Bezug auf synchrone und diachrone kulturelle Vergleichsgrößen auch nur diesen Code und sonst nichts. Die strukturelle Hermeneutik ermöglicht eine Auswertung dieses Gedichtes in Hinblick auf das Verständnis der Epoche und der kulturellen Rolle dieses Textes innerhalb der Epoche und von hier aus allererst auch eine Deutung dieses einen Textes. Sie kann und muss somit immer sowohl diachron als auch vergleichend angelegt sein und erfasst den Text bzw. das kulturelle Phänomen dadurch als lebendigen Organismus.

Der kroatische Dichter Janko Polić Kamov, bereits 24-jährig 1910 verstorben, gilt Aleksander Flaker als der erste Avantgardist in der kroatischen Literatur, sein Werk als eine anarchische Dichtung, die weitaus eher als die von Krleža, Donadini oder Šimić die Bezeichnung avantgardistisch rechtfertige. Flaker stützt sich für diese Einschätzung auf stilistische Beobachtungen an der Lexik und der Syntax Polić Kamovs. Andere Literaturwissenschaftler, die sich vorwiegend mit der Thematik im Werk Polić Kamovs befassen, sehen darin lediglich eine Mischung aus Neoromantik, Dekadenz und Nietzscheanismus, also eine Erscheinung des frühen Modernismus. Diese unterschiedlichen Befunde lassen vermuten, dass es trotz der kurzen Schaffenszeit des Dichters es in seinem Werk die diachrone Perspektive eines Durchbruchs von der Frühmoderne in die Avantgarde gibt. Doch bezogen auf die kroatische Literatur ist die Verwendung des Avantgarde-Begriffs nicht unproblematisch.

II. Avantgarde und/oder Expressionismus

Aleksander Flaker stellt in seinem Artikel *The Croatian avant-garde*³ einige kroatische Dichter vor,⁴ die zur Avantgarde zu zählen seien, obwohl die kroatische Literaturgeschichtsschreibung diesen Begriff nicht verwende. Daran knüpft Flaker die Frage, warum denn für die kroatische Literatur der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts statt der Bezeichnung *Avantgarde* nur die Bezeichnung *Expressionismus* üblich sei. Er kommt zu dem Schluss, die

³ In: *Russian Literature XIV* (1983), S. 1-16.

⁴ Polić-Kamov, Krleža, Donadini und Ujević.

nationale Perspektive der Literaturhistoriographie behauptete Kontinuität, wo aus der Perspektive der gesamteuropäischen literarischen Entwicklung eigentlich Diskontinuität zu beobachten sei. Damit verdankt sich nach Flaker die Unterscheidung zwischen „Expressionismus“ und „Avantgarde“ letztlich nur der Perspektive der Literaturhistoriker. Mit dieser radikalen These schießt Flaker jedoch über sein erklärtes Ziel hinaus, eine echte Avantgarde auch für die kroatische Literatur zuzulassen. Der Expressionismus kann seiner kulturgeschichtlichen Rolle nach durchaus von der Avantgarde unterschieden werden. Sein Auftreten im deutschsprachigen Raum und dessen Nachbarländern wie Belgien, Ungarn oder Kroatien anstelle einer „klassischen“ Avantgarde ist kein nachträgliches Produkt unterschiedlicher Literaturgeschichtsschreibung, sondern verdankt sich unterschiedlichen Prämissen dann aber analoger Entwicklungen.

Kulturgeschichtlich ist zwar davon auszugehen, dass die Avantgarde, die Endphase der Epoche der Neuzeit oder der Moderne im weiteren Sinne, früher oder später in jedem Land des europäischen Kulturkreises eingetreten ist. Das heißt aber nicht, dass sie überall dieselbe Gestalt angenommen hat. Vielmehr müssten sich die deskriptiv fassbaren Unterschiede der „Avantgarden“, „Expressionismen“ oder „Postsymbolismen“ als regionale Spezifika innerhalb des gesamten europäischen Kulturraumes bewerten lassen. Auch dazu soll hier ein Beitrag geleistet werden.

Im Folgenden wird darum Lyrik aus Russland und Kroatien sowohl immanent untersucht als auch in eine diachrone Perspektive literarischer Entwicklung gestellt. So wird in Bezug auf Russland die Entwicklung vom Frühmodernismus Bal'monts über Kručenyčs Verison des Futurismus bis hin zu Chlebnikov skizziert und dann der reife Futurismus Chlebnikovs durch die Detailanalyse des Gedichts *Ra, vidjaščij svoj son i sebja...* näher bestimmt. In Bezug auf Kroatien wird der Durchbruch eines Dichters – Janko Polič Kamov – vom Modernismus zur Avantgarde durch eine Reihe kurzer Gedichtanalysen dokumentiert. Die Vergleichsgrundlage zwischen diesen Untersuchungen wird hergestellt, indem an allen untersuchten Werken eines der beliebtesten Motive dieser Epoche – das Motiv der Sonne – verfolgt wird. Das ermöglicht einen Vergleich der literarisch-kulturellen Entwicklung in Kulturräumen einerseits eher futuristischer und andererseits eher expressionistischer Prägung. Auf diese Weise sollen Bausteine für ein kulturgeschichtliches Verständnis der Avantgardebewegung in Europa gefunden werden. So kann auch die Rolle des Expressionismus als Alternative zur klassischen Avantgarde besser verstanden werden.

Voraussetzung dafür ist, dass die literarischen Verfahren und Motive nicht nur in ihrem stilistischen Repertoire, sondern in ihrer Sinnfunktion im jeweiligen Kunstwerk als Ganzem untersucht werden, d.h. es müssen Texte nicht nur struktural analysiert, sondern auch in der Verbindung von Struktur und

Thematik gedeutet werden. Dann kann man, auch komparatistisch, ihre Zugehörigkeit zu einem kulturgeschichtlichen Paradigma ermitteln.

Analyse, Deutung und Vergleich sind recht aufwändige Verfahren, die nur punktuell zur Anwendung kommen können – dennoch kann die Reichweite und Aussagekraft so gewonnener Erkenntnisse größer sein als die großflächiger stilistischer oder thematischer Beobachtungen, denn man gelangt mit ihnen zu der *intentionalen* oder *Sinn-Gestalt*, die eine Generation sich selbst und ihrer Welt gibt und damit zur spezifischen Differenz der Literatur und Kultur einer Epoche.

III. Der Weg zu Chlebnikovs Avantgarde

Suchen wir nun jenseits aller Etikettierungen und jenseits aller Manifeste in den Texten synchron und diachron nach spezifischen Unterschieden in der Sinnfunktion der literarischen Verfahren. Auf der Ebene der Motivik ist aufgrund ihrer thematischen Konstanz literarischer Funktionswandel besonders gut zu beobachten. Insbesondere das Motiv der Sonne ist in Bezug auf die von Flaker aufgeworfene Frage nach der komparatistischen Identifizierung der Avantgarde aussagekräftig, denn es handelt sich dabei um ein Avantgarde-Motiv, das schon im Symbolismus eine prominente Stellung hatte. Von Bal'monts symbolistischem Gedichtzyklus *Budem kak solnce*,⁵ (Wir werden sein wie die Sonne, 1902) zu Kručenyčs futuristischer Oper *Pobeda nad solncem*⁶ (Sieg über die Sonne, 1913) hat es seine Sinn-Funktion erkennbar verändert.

Noch in Bal'monts programmatischem Titelgedicht seines Zyklus *Budem kak Solnce* steht die Sonne als Verkörperung göttlicher Vollkommenheit für eine Utopie, die "unserem irdischen Wollen" stets den Impuls auf die Transzendenz eingibt.⁷ Diese Transzendenz ist nicht mit dem moralisch Guten in eins zu setzen, wie der Reim *zolotomu – Zlomu* deutlich macht. Das Goldene (*zolotoe*), d.h. das von der Sonne Vergoldete trägt nicht nur das Gute (*dobroe*), sondern gerade das Böse (*zloe*), und zwar buchstäblich, in sich. Das Streben zur Sonne, das Streben danach, selbst göttlich und damit jenseits von Gut und Böse zu werden, kommt in dem Gedicht auch durch die Prominenz des Futurums zum Ausdruck. Charakteristisch ist der Binnenreim *Budem – zabudem* (Wir werden sein, wir werden vergessen), der neben der Zukunft keine andere Orientierung zulässt. Einzige Erinnerung ist die an das Streben selbst, an den irdischen Traum, in den das Gold der Sonne zuerst eingegangen ist. In diesen

⁵ Zitiert nach K.A. Bal'mont, *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Moskva 1994, tom 1, S. 345-545 (Titelgedicht S. 346).

⁶ Zitiert nach Aleksej Kručenyč: *Stichotvorenija, poëmy, romany, opera*. Sankt-Peterburg 2001, S. 386-405.

⁷ Im gesamten Zyklus ist das Wort „Solnce“ groß geschrieben – eine Konvention des Russischen zur Hervorhebung göttlicher Instanzen.

Zusammenhang gehört auch das zweimal als Reimwort verwendete "molodoe" (jung), das auf das Fehlen von Vergangenheit und die Hypertrophie von Zukunft verweist. Die zweite Strophe des Gedichts wagt einen Ausblick auf das Sein als Sonne: wie ein Gott werden wir selbst Irdisches (Blumen, Luft) vergolden. Auffällig ist auch die Forcierung von Bewegung (vnezapnoj, dal'se, dal'se) und die Abwertung von Ruhe (ne medlit' v nedviznom pokoe).

Der Mensch glaubt in diesem Gedicht noch an seine eigene Vergöttlichung, der Impuls der Neuzeit hat hier seine äußerste Dynamik, mit dem Übergewicht der Zukunft wird der neuzeitliche Fortschrittsgedanke metaphysisch überhöht, die Zukunft ist Selbstwert, sie unterliegt selbst keiner Bewertung mehr. Zwar wird in anderen Gedichten des Zyklus auch der Sonnenuntergang (zakat) thematisiert, doch entweder als sieghaft-feurige Abenddämmerung, oder aber das lyrische Ich triumphiert, indem es in seiner Kunst den Sonnenuntergang, d.h. den Tod überdauert und damit die Sonne als Gott ablöst: "Wenn der Tag verlöscht, werde ich singen von der Sonne."

In der futuristischen Oper *Pobeda nad solncem* (Sieg über die Sonne) wird dagegen die Sonne, die „mit ihren Strahlen Leidenschaften geboren hat“, von „Kraftmenschen“ eingehüllt und eingesperrt. Schließlich liegt sie geschlachtet zu ihren Füßen.⁸ Die Zeit gerät durcheinander, es gibt nichts Vergangenes mehr, die Schienen, Symbol für die geradlinige Bewegung der Neuzeit, krümmen sich, der Raum kehrt sich um: die Erde ist oben. Hier wird der Epochenwechsel programmatisch ins Bild gesetzt: als Umkehrung der Hierarchien, als rituelle Schlachtung eines Symbols. Damit ist der Impuls auf die Zukunft, wie er doch programmatisch in der Bezeichnung „Futurismus“ zum Ausdruck kommt, für die Avantgarde nicht unproblematisch. Dehierarchisierung, Deperspektivierung und Dekontextierung, Ding- und Körperkult, Narzissmus und Neoprimitivismus sowie die Aufwertung des Adressaten und der rhetorischen Funktion der Rede bergen zwar wie jeder Epochenbruch die Perspektive neuer formaler Möglichkeiten. Zugleich aber verschwindet mit der Deperspektivierung auch die zeitliche Perspektive, mit der Dehierarchisierung auch die Hierarchie der Zeiten, mit der Dekontextierung auch der zeitliche Kontext. Ding und Körper werden verabsolutiert und darum nicht mehr in ihrer Veränderlichkeit wahrgenommen. Narzissmus und Neoprimitivismus verabsolutieren das Jetzt, Rhetorik und Adressatenfixierung bringen die poetische Rede um ihr Feedback und damit um ihre Evolutionsmöglichkeit. Der avantgardistische Sieg über die Sonne ist ein Sieg über die Zeit, deren Laufen durch die Sonne symbolisiert, ja metonymisch

⁸ Gefangennahme und Tötung der Sonne erscheinen hier als „Strafe“ für ihre Verlockung der Menschen, sich auf die Transzendenz zu richten. Hier wird das biblische Sündenfall-Motiv variiert. Die Gegenwart Gottes zu erfahren ist der Sündenfall, der uns aus dem irdischen Paradies verbannt hat, Gott selbst, verkörpert durch die Sonne, ist dabei der Verführer. In der Avantgarde wird er besiegt, das irdische Paradies scheint wieder möglich.

vertreten wird. Der absolute, ungefilterte Zugriff auf das Hier und Jetzt geschieht um den Preis des Zeitlichkeitsverlustes.⁹ Die Symbolik von Malevičs für Kručenyčs Oper entworfenem schwarzem Quadrat verweist auf eben diese Eigenart der Avantgarde. Ohne äußeren Bezugspunkt fällt der Mensch nach seinem Sieg über die Sonne in ein zeit- und raumloses „Schwarzes Loch“, in ein kommunikationsloses Hier und Jetzt.¹⁰ Solche immanenten Metakommentare sind charakteristisch für die Avantgardepoetik – sie sind in dieser Epoche die einzig verbliebene Möglichkeit, den Terror der „ungefiltert“, nicht mehr durch Begriffe geordnet anbrandenden „sinnlichen Unmittelbarkeit“ auszuhalten.

IV. Analyse von „Ra“¹¹

Die Oper *Pobeda nad solncem* erreicht diese rettende Meta-Ebene als Gesamtkunstwerk. Bei Chlebnikov trägt bereits die literarische Struktur seiner Texte den Metastandpunkt zur eigenen Epoche in sich. Programmatisch hierfür erscheint die im Gedicht *Ra – vidjaščij oči svoi...* konstruierte Situation zweier analoger und zugleich gegensätzlicher Blickpunkte; dem des Sonnengottes Ra und dem des Kosakenführers Razin.¹² Dieses Gegenüber bedeutet für den Wandel des Sonnenmotivs in der Moderne zunächst einmal eine Wiedereinsetzung des göttlichen Gegenübers zum Menschen. Der Sieg über die Sonne ist schon in der Oper ist ambivalent, in Chlebnikovs Gedicht ist er überwunden. Er ist damit jedoch, wie wir sehen werden, nicht einfach rückgängig gemacht. Der stumme Dialog der Blicke zwischen Ra und Razin ist vielmehr erst möglich geworden durch eine Kontamination des Göttlichen mit den irdischen Elementen und Absichten – vertreten durch das Wasser und durch Razins politische Rolle –, durch den vorherigen „Sieg über die Sonne“.

In *Ra...* verknüpfen sich zwei Motivkreise, die im Werk Chlebnikovs von zentraler Bedeutung sind. Es sind dies zum einen der ägyptischen Sonnengott Amun-Re bzw. Ra, den Chlebnikov im Prosatext *Ka* mit Echnatons Sonnen-Kult in Verbindung bringt, und zum anderen die Razin-Thematik um das gleichnamige Poem. Diese Motivkreise haben jeweils für die genannten Texte eine eigene zentrale Sinnfunktion, die hier natürlich nicht im Einzelnen untersucht werden kann. Gleichwohl können aus ihrer Begegnung in *Ra...* Schlüsse gezogen werden, die für die beiden Motivkreise insgesamt, also auch

⁹ Zur Verräumlichung des Zeitverständnisses bei Chlebnikov vgl. Gudrun Langer: Kunst – Wissenschaft – Utopie. Die Überwindung der Kulturkrise bei V. Ivanov, A. Blok, A. Belyj und V. Chlebnikov. Frankfurt/Main 1990 S. 359.

¹⁰ „Schwarzes Loch“ ist hier keine anachronistische Metapher. Vielmehr fußt die später gebildete wissenschaftliche Metapher auf einer tradierten Symbolik des schwarzen Quadrats bzw. Raumes.

¹¹ Vollständiger Gedichttext siehe Anhang.

¹² Zitate aus *Ra...* nach V.V. Chlebnikov, *Sobranie sočinenij II*. Nachdruck der Bände 3 und 4 der Ausgabe Moskau 1928-1933, München 1968, S. 138.

für die anderen genannten Texte von Bedeutung sind. Das Prinzip der Selbstähnlichkeit ermöglicht es ja, sich die poetische Welt Chlebnikovs sukzessive zu erschließen, ohne dass zuvor jede einzelne Systemstelle des poetischen Gesamtsystems bereits bekannt ist. Chlebnikovs riesiger Apparat von Mytho- und Phono-Semantik, den er selbst immer wieder auch explizit pseudo-lexikographisch und pseudo-etymologisch motiviert,¹³ ist nicht ausschließlich paradigmatisch organisiert. Vielmehr ist die Trennung von Paradigma und Syntagma in seiner Dichtung aufgehoben wie in als lebendiger Organismus, als *parole* verstandener Sprache. Chlebnikovs dichterische Sprache ist mit „transrational“ nicht hinreichend, nämlich nur negativ charakterisiert. Positiv gesprochen demonstriert sie, wie Sprache allen linguistischen rationalen Verbegrifflichungen zuvorkommt, indem sie sich selbst fortwährend erschafft. Chlebnikovs Dichtung ist reine *parole*.

Die Verknüpfung der Motivkreise macht das Gedicht *Ra...* zu einem zentralen Sinn-Knoten hinsichtlich der vom Sonnenmotiv vertretenen Transzendenzproblematik der Moderne.¹⁴ Zugleich lässt es sich aufgrund seiner inneren Selbstähnlichkeit für sich analysieren und deuten. Diese Selbstähnlichkeit funktioniert wie das gesamte „System“ Chlebnikovs als Zusammenspiel zweier Ebenen, der lautlichen und der motivischen. Auf der motivischen Ebene wird eine Fülle von Bedeutungsfracht in den Text importiert, auf der lautlichen Ebene wird diese Fülle organisiert und assoziativ auf Sinn-Konvergenz hin orientiert.

Wie Ronald Vroon festgestellt hat, ist in *Ra...* das Prinzip der Verknüpfung zwischen motivischer und lautlicher Ebene das Anagramm.¹⁵ Anagramme sind reine Formen der Selbstähnlichkeit, sie legen das poetische Prinzip bloß, verweisen jedoch nicht nur auf dieses Prinzip selbst, sondern zugleich auf die Schnittmengen der an ihnen partizipierenden semantischen Felder. Dadurch sind sie Generatoren der „Sternensprache“ *in vivo* – Texte mit selbsterläuternder sprachlicher Struktur. Dieser Umstand entbindet natürlich nicht von der Pflicht, die über die Motivik in den Text importierte Sinn-Fracht zu realisieren. Es wird also nach wie vor ein großes kulturelles Hintergrund-Wissen vorausgesetzt.¹⁶

13 Das Poem *Zangezi* zeigt, dass solche Motivierungen selbst wieder selbstähnliche Teile des Ganzen sind – die Lautverbindung enthält ihre Erläuterung als Teil und unterliegt ihr zugleich.

14 Aufgrund der Selbstähnlichkeit seiner poetischen Welt ist wahrscheinlich jeder Text Chlebnikovs ein „Schlüsseltext“, doch jeweils unter einem anderen Aspekt.

15 Velimir Chlebnikov's shorter poems: a key to the coinages. Ann Arbor (University of Michigan) 1983, S. 178f.

16 Dieser „Enzyklopädismus“ bleibt bei Chlebnikov, so Gudrun Langer (*Kunst – Wissenschaft – Utopie*, S. 345) anders als bei den Symbolisten, unkommentiert. Ergänzend sei hierzu angemerkt, dass die unaufgeschlüsselte Enzyklopädie gleichwohl zugänglich bleibt, nicht weil „die symbolistische Bildung bereits kanonisiert“ (Langer, S. 346) ist,

So hat Gudrun Langer festgestellt, dass der erste Teil des Gedichts „sehr genau“ dem Sonnengesang des Echnaton nachgebildet sei.¹⁷

Dem ist nach gründlichem Vergleich der beiden Texte nicht vorbehaltlos zuzustimmen. So ist Ra bei Echnaton nicht Figur, sondern Adressat. Auch kommt Ras Blick, zentral bei Chlebnikov, bei Echnaton überhaupt nicht vor. Nur die Augen der Lebewesen „sind auf deine Schönheit gerichtet“.¹⁸ Zwar ist im Setting bei Echnaton wie bei Chlebnikov die Parallele des Gegenübers von Wasser und Himmel auszumachen, aber hier beginnt auch schon der gravierende Unterschied. In Echnatons Hymnus ist das Wasser in seinem Fließen akzentuiert („Der Nil, er kommt aus der Unterwelt nach Ägypten“; „Du stellst den Nil in den Himmel, damit er herabsteige zu ihnen, damit er Wellen schlage auf die Berge wie das Meer, um zu bewässern ihre Felder in ihren Städten“), während eine Bewegung des Wassers bei Chlebnikov nirgends thematisiert ist, es scheint bei ihm stillzustehen. Dieser Gegensatz ist auch auf anderen Ebenen zu beobachten. Der Sonnenlauf, der Morgen und Abend, der Wechsel von Tag und Nacht und von Sommer und Winter, die von der Sonne zugewiesene Lebenszeit („Wenn du aufgegangen bist, leben sie. Wenn du untergehst, sterben sie. Denn du bist die Lebenszeit, du selbst“) – all dies spielt bei Echnaton eine wichtige Rolle, kommt aber bei Chlebnikov überhaupt nicht vor. Der Sonne ist bei ihm jegliche Bewegung genommen, sie scheint stillzustehen im ewigen sich Spiegeln. So akzentuiert die zweifellos intendierte Intertextualitäts-Beziehung des Gedichts zu Echnatons Sonnen-Hymnus gerade die Verräumlichung von Zeit bei Chlebnikov, den Verlust von Bewegung, der auch in anderen Aspekten des Gedichts zum Ausdruck kommt.

Als Parallele bleibt aber festzuhalten, dass in Chlebnikovs Gedicht wie bei Echnaton in der Gestalt des ägyptischen Sonnengottes Ra die Sonne als dialogfähiges Gegenüber des Menschen personifiziert wird. Schon darin unterscheidet sich Chlebnikov grundsätzlich von Bal'mont und von Kručenyč, bei denen das Verhältnis zur Sonne durch Macht und Ohnmacht geprägt ist. In Ra... stehen sich Mensch und Sonnengott Auge in Auge gegenüber. Ra betrachtet die Erde und alle Wesen auf ihr als sein Spiegelbild. Die Erde dagegen, und auch der Mensch, repräsentiert durch den Kosakenführer Razin, halten diesem Blick stand, sie blicken ihrerseits auf Ra.¹⁹ Jerzy Faryno weist in „Chlebnikovs Gedicht ‚Ra – vidjaščij oči svoi...“²⁰ darauf hin, dass Razins

sondern weil die anagrammatische Selbstähnlichkeit einen Leitfaden für die Entschlüsselung liefert, den die symbolistische Dichtung nicht bietet.

¹⁷ *Kunst – Wissenschaft – Utopie*, S. 577.

¹⁸ Text, Lautschrift und Übersetzung hier und im weiteren nach www.hieroglyphen.net/andere/atonhymnus/hymnus.htm.

¹⁹ Die Figur Stepan Razin wird von Chlebnikov immer wieder thematisiert. In dem Poem mit dem Titel „Razin“ erscheint diese Figur als Doppelgänger des Lyrischen Ich.

²⁰ In: Velimir Chlebnikov. A Stockholm Symposium. Stockholm 1985 S. 123-132.

Verhältnis zu Ra sowohl als Identität als auch als Gegensatz zu interpretieren ist (S. 127f.). Diese Ambivalenz führt nun nicht einfach in eine semantische Offenheit, sondern ist selbst bedeutungstragend. Als Ras Widersacher ist Razin zugleich der (neue) Ra, als Usurpator zugleich (zukünftiger) Herrscher. Auch in diesem Fall ist das zeitliche Nacheinander herausgekürzt, wird zur Simultaneität.

Auch die Art der Darstellung trägt dazu bei, dass Razin und Ra einander unbewegt, wie in der Ewigkeit, gegenüberzustehen scheinen. Anders als in Bal'monts Gedicht gibt es bei Chlebnikov keinerlei Bewegung. Die Verben sind fast durchweg nicht in finiter Form, sondern als Partizipien verwendet, die zudem immer in der Langform auftreten – damit tragen sie adjektivischen Charakter und tendieren dazu, konstante Eigenschaften und nicht Handlung auszudrücken. Sie bezeichnen außerdem ganz überwiegend Wahrnehmung und keine Bewegung.

Doch auch die poetische Technik hat sich im Vergleich zu Bal'mont grundlegend gewandelt. Nicht mehr ganze Wörter und damit stabile Bilder mit einem Grundrepertoire an Konnotationen werden semantisch miteinander konfrontiert, sondern Laute und Lautketten, aus denen die Wörter wie aus einer archaischen phonischen Etymologie ihre semantischen Qualitäten zu erhalten scheinen. Reime und Versmaß werden unwichtig, nicht etwa, weil die Avantgarde den inneren Zusammenhang zwischen den Wörtern lockern oder lösen will, sondern weil sie ihn verabsolutiert. Wenn kein kompositionelles Schema die Wörter und ihre Sinnbeziehungen mehr hierarchisiert, steht in der Lyrik jedes Wort mit jedem anderen Wort in einer Sinnbeziehung. Avantgarde-Dichtung ist „totale“ Dichtung, ist ideale Gestalt ohne kompositorisches Korsett. Die Wörter werden befreit, um nur noch dem Sinn und keiner Konvention mehr zu dienen. Bei Chlebnikov werden diese Beziehungen in erster Linie durch Anagramme und Assonanzen hergestellt. So ist, wie schon Vroon festgestellt hat, bereits das erste Wort, Ra, der Name des ägyptischen Sonnengotts, lautlich motiviert. Er erscheint als Anagramm an vielen Stellen des Gedichtes und wird schließlich mit dem Wort zin, einem Dialekt-Wort für Auge, zum Namen des Kosakenführers Razin verknüpft. In diesem Fall ist das Verfahren offensichtlich, geradezu entblößt, denn Ra und Zin treten in dem Gedicht noch als selbständige lexikalische Einheiten auf. Besonders augenfällig ist die Lautetymologie des Gedichtes in den Wörtern zir und zin. Beide bringen den Blick ins Spiel: zina ist dialektal für Auge, zir verrät in zirok (Blick) oder ziron (Gaffer) seine Herkunft von zret': blicken.

Der Sinn des Gedichtes organisiert sich über die Verkettungen von Lauten. Um ihn zu erschließen müssen wir gar nicht wissen, welche Bedeutungen Chlebnikov in seiner „Sternensprache“ den jeweiligen Lauten zugeordnet hat. Das Gedicht selbst verschafft sich durch die semantischen Überschneidungen der Wörter, die gemeinsame Lautungen aufweisen, seine immanenten

Wahlverwandtschaften, es schafft sich seine eigenes etymologisches System, seinen eigenen Code nach dem poetischen Prinzip: was gleich klingt/ auch aus gleichem entspringt.

Die folgenden Lautketten organisieren das Gedicht: die Ra-Reihe findet sich in den Wörtern Ra – sozercajuščij – ržavoj – krasnoj – v trave – porezavšej krasnym – sobiravšij – travy – rastenij – Ra – Razin – Ra – pokrasnela. Die z+liquida-Kombination findet sich in zlak – puzyri – znak – zelenoj – puzyr'ki – glaz – zverej – glaz – zir – zin – Razin – uzkoj. Die so- oder sn-Reihe besteht aus den Wörtern Sozercajuščij svoj son i sebja – stan – sognutoj s serpom – sobiravščij – osoku – stony (von son führt hier die Linie über ston zu stan). Die ol-Reihe schliesslich erscheint in bolotnoj – bolotnyj – volnujuščich – Volgoj – prodolžennyj – Volga – golovu i dolgo (hier sind besonders die Verbindungen o-l-n und o-l-g präsent).

Ich kann hier nur die wichtigsten lautlich- semantischen Verkettungen verfolgen. Dichtung ist eben Verdichtung, ihre Beschreibung, gleichsam ihre Dekompression, beansprucht den hundertfachen Platz. Wir ordnen also Laute und Lautverbindungen bedeutungsmäßig den Wörtern und Kontexten zu, in denen sie auftreten. Das ist relativ einfach, wenn die Lautkombinationen zugleich selbständige lexikalische Einheiten sind wie bei Ra. Die Bedeutung „Sonne“ wird allen Wörtern gleichsam implantiert, in denen die Lautfolge Ra auftritt. Schwieriger scheint es bei z, das in Verbindung mit Liquiden (r, l und n) auftritt. Die entsprechenden Wörter sind aber semantisch recht nahe beieinander – sie gehören zum einen in den Bereich des Vegetativen, zum anderen gehören sie zum Wortfeld Sehen. Die Lautung so(-n) verknüpft sich mit spezifisch menschlichen Tätigkeiten und Attributen wie erkennen, träumen, Sichel, Oberkörper. Die Lautfolge ol ist durch Wolga, Wellen und Sumpf deutlich dem Wasser zugeordnet. Manche Wörter gehören auch mehreren Ketten zugleich an wie *sozercajuščij*, das zu ra, zu so-, und zu zr- gehört, *sobiravščij*, das so- und ra- enthält, *krasnyj* als Mitglied des Ra- und des sn- Klubs, und *Razin*, der Ra- und zn- miteinander verbindet.

Wie formt sich aus solchen Wortfeldern der Sinn eines Gedichts? Beginnen wir mit Ra. Er findet sie sich lautlich, aber auch farblich in *rostig* (*ržavyj*) und *rot* (*krasnyj*) wieder. Ra erblickt, auf die Erde schauend, sich selbst, weil die Erde, und auf ihr sogar sein mythischer Antipode, das Wasser, von seiner Lautlichkeit und zugleich seiner Farbe angesteckt, überflutet, geprägt ist. Sogar das Gras trägt als *trava* diese lautliche Ansteckung in sich. Darum vermag es den Oberkörper (*stan*) des Mädchens mit rotem (*krasnyj*) Schriftzug zu zerschneiden. Der Zusammenhang zwischen Sonne und Gras ist auch pragmatisch – die Sonne lässt das Gras wachsen – und durch Ähnlichkeit motiviert: Grashalme sind der Gestalt nach Sonnenstrahlen ähnlich. *Stan* (Oberkörper, Gestalt) vertritt lautlich als sn-Verbindung die menschliche Sphäre, auf die Ra hier trifft.

Ra zerteilt in der Form von *trava* den Menschen. Dieser aber schneidet seinerseits mit der Sichel (*s serpom*, eine sachlich eigentlich überflüssige und darum umso deutlicher lautlich durch die son/m-Kette motivierte Erwähnung) das Gras, nun *osoka* genannt. *Osoka* ist weiteres Mitglied der menschlichen, der so-Reihe. Die Funktion, in der hier das Gras erscheint, als Heiz- und Baumaterial, bestätigt diese Zuordnung auch pragmatisch. Das Wort selbst aber leitet sich etymologisch vom Schneiden ab. Lt. Vasmer ist es mit dt. *Säge* und lat. *secare* verwandt. *Serp* dagegen ist etymologisch verwandt mit dt. *scharf*. Das *s* erwirbt so die zusätzliche semantische Qualität des Schneide-Lautes. Mensch und Sonnengott, sn- und ra-, treffen sich hier im Gras, das schneidet und geschnitten wird. Der Mensch strebt dabei keine Identität mit der Sonne an. Vielmehr ist ihre Begegnung hier ein Kampf auf Leben und Tod. Der rote Schriftzug auf dem Körper assoziiert Verletzung und Blut, wie das Schneiden mit der Sichel Tod assoziiert. Das Wort *krasnyj*, in dem sich ra- und sn-Lautung verbinden, steht dabei ebenfalls für die Farbe des Blutes. Damit verbunden ist der Schmerz, in dem Gedicht thematisiert durch das Wort *ston* (das Stöhnen). Das Wort *ston* aus der sn-Reihe vertritt den *menschlichen* irdischen Laut neben der Lautbezeichnung *šoroch* (rascheln), die tierische und pflanzliche Geräusche vorstellt und zudem lautlich mit *myšonka* und *ljagušonka* in Verbindung steht.

Das Gras, *trava*, schneidet also mit rotem Schriftzug. Nun wird es aber hier, in ausgesprochen abgegriffener Attributierung, grünes Gras genannt (*V trave zelenoj*). Wie ist das zu verstehen? Nun, als *trava* gehört das Gras wohl lautlich zu Ra und seiner Lautkette, aber als *zelenaja* gehört es lautlich eher zu *zлак*, der dritten Bezeichnung für Gras in diesem Gedicht. Dieses Wort aber gehört nicht zur ra-reihe, sondern mit *glaz*, *zin* etc. zur Z+liquida-Reihe. Damit ist das Gras zugleich Teil von Ra's gegenüber, Teil der irdischen Sphäre, die Ra nicht vereinnahmen kann. Die Verbindung *trava zelenaja* ist hier also kein abgegriffenes Epitheton mehr, sondern geradezu ein Oxymoron! Ein ra-Wort wird durch ein z-Wort näher charakterisiert! Aber zu welcher Kette gehört dann das Gras? Da es durch die drei annähernd synonymen Wörter *trava*, *zлак* und *osoka* vertreten wird, gehört es zu allen drei Ketten und damit zu allen drei Sphären – der Sonne, der Erde und des Menschen. Auch in *ra-stenij* aus ra und stena verbinden sich lautlich Ra und die menschliche sn-Sphäre. Als Anagramm zu stena (Wand) verweist es auf das Gras als Baumaterial für die Häuser aus Zeile 6.

Gegen die Zugehörigkeit des so- bzw. sn- zum Menschen scheint nun zu sprechen, dass in der Zeile „sozercajuščij svoj son i sebja“ (seinen Traum und sich selbst erkennend) die S-Reihe eine Aktivität von Ra beschreibt. Das bedeutet aber nur, dass Ras Aktivität in Zeile 2 von der *lautlichen* Zugehörigkeit dieser Wörter eine Deutung erfährt. Indem der Sonnengott die Erkenntnis seiner selbst im Irdischen sucht, begibt er sich mit dem Menschen auf eine Ebene, er wird menschlich, so wie Gott in Christus Mensch werden musste. Die ganze

irdische Welt ist ein Traum des Sonnengottes, sich zu verkörpern (darum son -> myšonke -> ljažušonke), sich zu verleiblichen und sich wie der Mensch in seiner Verleiblichung zu erkennen. Hier hat nicht der irdische Mensch Sehnsucht nach dem Göttlichen, sondern Gott umgekehrt Sehnsucht nach dem Irdischen. Auf den Höhepunkt des Gottwerdens folgt in der Avantgarde die Umkehrung in Richtung auf die Wiedervermenschlichung, auf das wieder zur Erde, zum Irdischen Gehören. Darum ist die Erde nun der Traum der Sonne und nicht mehr, wie noch bei Bal'mont, die Sonne der Traum der Erde. Darum ist die Avantgarde auf die Materialität der Dinge und Lautgestalten orientiert, und darum lassen die Futuristen in ihrer Oper, an der auch Chlebnikov mitgewirkt hat, Erde und Sonne die Plätze tauschen. Endlich steht die Erde oben bzw. wieder, wie bei Ptolemäus, im Zentrum des Kosmos. Der Mensch wird wieder zur Kreatur, zum uš, das die devuška mit der ljažušonka und der vorujuščaja myšonka gemeinsam hat, während Ra nur durch son, d.h. durch den Traum, mit den Kreaturen myšonka und ljažušonka verbunden ist.

Aber schaut nicht auch die Erde zur Sonne empor? Ist sie nicht darin Ra gleich? Nein, aus mehreren Gründen ist sie ihm auch darin nicht gleich. Erstens wird ihr Auge im Unterschied zu Ra's *oči* als *glaz* bezeichnet. Das Wort *glaz* verbindet den Blick nach oben mit der irdischen Erdhaftigkeit, und zwar durch seine historische Bedeutungsverschiebung: erst seit Ende 16./ Anfang 17.Jh war es im Sinne von *Auge* gebräuchlich, vorher bedeutete es glänzende, auch gläserne, runde, glatte Fläche, aber dialektal in Nordrußland als *Glazina* auch: „tiefe Pfütze im Sumpf“. Ein solches *glaz* ist im Gedicht die Wolga. Zweitens sind auch die *glazy*, die die Wolga enthält – die von den Fischen an die Wasseroberfläche geschickten Blasen (*puzyrki*) und die Schwimmblasen des Frosches (*puzyri*) – abgesehen davon, dass sie zur irdischen z+liquida-eihe gehören, mehr glänzende Kugeln als Augen. Drittens ist die Froschblase hier „Männlichkeitszeichen“. Als *znak* gehört sie nicht nur ebenfalls zur z+liquida-Reihe, sondern antwortet auf den immateriellen Blick Ras als materiell verkörpertes Zeichen. Damit wird der Frosch, wie später Razin, zum Dichter, der dem Sonnengott aus seiner Sphäre heraus die Stirn bietet.

Schließlich gehört die Wolga wie das Sumpfgas, *bolomyj zlak*, zur ol-Kette des Wassers, durch das gemeinsame l aber auch zu *glaz*. Das Vol-gal charakterisiert die Feuchtigkeit der Erde. Der Name Wolga ist ja auch herzuleiten von altslavisch *vлага*, polnisch *wilgoć* (Feuchtigkeit). Dieses Feuchtigkeits-l prägt nun lautlich auch Razins langen Blick auf Ra in der vorletzten Zeile: *podnjał go/ovu i dolgo smotrel na Ra*. Razin steht überdies mit den Füßen im Wasser, und so ist auch sein Blick nicht nur ein Spiegel, sondern kommt aus dem eigenen, irdischen Element.

Andererseits ist Ra, wie Vroon feststellt, die antike Bezeichnung für die Wolga. Aber auch diese Homonymie macht die Wolga nicht einfach zum Spiegel der Sonne. Die Quelle für diese Bezeichnung der Wolga, die

Geographie des alexandrinischen Gelehrten Ptolemäus aus dem 2. Jahrhundert, ruft das ptolemäische Weltbild mit der Erde im Mittelpunkt des Universums auf. Dieses im Christentum über mehr als tausend Jahre verbindliche Weltbild widerspricht ja der altägyptischen Vergöttlichung der Sonne und dokumentiert so einen früheren, den christlichen „Sieg über die Sonne“.

Die funktionale Analyse der Lautketten hat ergeben, dass die sich bildlich verströmende, scheinbar übermächtige Sonne von den irdischen Elementen besiegt wird. Es ist dies zugleich ein Sieg des – allerdings aperspektivischen – Raumes über die Zeit und, wie Jerzy Faryno gezeigt hat,²¹ eine Aufhebung aller Hierarchien.

V. Polić Kamovs Weg zur Avantgarde

Auf welcher Etappe des avantgardistischen Umwertungsprozesses des Sonnen-Motivs ist nun der kroatische Dichter Polić Kamov anzusiedeln? Die Prominenz dieses Motivs in seiner Lyrik ist ganz augenfällig. Neben zwei expliziten Sonnen-Gedichten – *Pjesma suncu* (Lied an die Sonne) aus dem Zyklus *Psovka* (Schimpfwort, Schmähung) und *Sunce* (Die Sonne) aus dem Gedichtband *Istipana hartija* (geknicktes Papier) – findet sich dieses Motiv auch in zahlreichen anderen Gedichten in prominenter Position.²² Ich gehe die entsprechenden Gedichte der Reihe ihres Abdrucks durch. So wird nicht nur eine dichterische Entwicklung von *Psovka* zu *Istipana hartija* sichtbar, sondern auch eine immanente Entwicklung im Rahmen der Zyklizität von *Psovka*.

1. Im Gedicht *Mojsije* (An Moses) wird Moses als Begründer einer despotischen Moral geschmäht; Hunger, Leidenschaft und das Denken des Menschen bezichtigen Moses der Lüge. Diese nietzscheanische Geißelung aller Moral prophezeit für Moses am Schluss die Nacht; das lyrische Ich dagegen geht – es wird von der Sonne gerufen. Dieses Gedicht ist trotz allem Epatismus, trotz aller Vulgarismen und aller verstechnischen Freiheit seiner Botschaft nach voravantgardistisch.²³ Nietzsche ist ja der Vollender der neuzeitlichen Hybris

²¹ Chlebnikovs Gedicht „Ra...“, S. 125f. Allerdings zieht Faryno aus diesem Befund nicht den Schluss auf einen mythischen Synkretismus der Avantgarde.

²² Zitate aus Polić Kamov nach Janko Polić Kamov, *Sabrana djela svezak prvi*, Rijeka 1984, S. 67-78 (*Psovka*) und 79-172 (*Istipana hartija*).

²³ In einer Gegenreaktion zur traditionellen Zuordnung Polić Kamovs zum Expressionismus sind die Autoren in einer schwerpunktmäßig ihm gewidmeten Nummer von *Most/The Bridge* (1-2 1997) bemüht, ihn ganz und gar als Avantgardisten zu profilieren. Dazu dienen vor allem stilistische Beobachtungen: Poetik der Hässlichkeit, des Schocks, der Selbstironie, der Dissonanz (Vgl. Ljiljana Gjurgjan: Janko Polić Kamov – Precursor of the Croatian Avant-Garde, S. 83-85; Gordana Slabinac: Kamov, Modernism and the Avant-Garde, S. 99-100; D. Gašparović: Kamov's Lyric Poetry in the context of Croatian Modernism, S. 116-125.) All diese Merkmale träfen aber auch für die Spätphase des Symbolismus zu, für den karnevalistischen „SIII“ nach Hansen-Löve (*Der Russische Symbolismus*. Bd. 1, Wien 1984, Einleitung).

des Menschen. Der Bankrott der menschlichen Selbstvergöttlichung, der Sturz von Ikarus kommt weder bei Nietzsche noch in diesem Gedicht zur Sprache.

2. Auf *Mojsije* folgt im Zyklus *Psovka* dann *Pjesma suncu*, der Sonnengesang, in Anspielung auf Franziskus und in stilistischer und thematischer Anlehnung an Psalmen, in denen die Verheißung des Messias besungen wird. Der „eisigen Seele“, die Züge eines depressiven, an sich selbst zweifelnden Dichter-Ichs aufweist, wird das Kommen der Sonne als eines „jungen Gottes“ verheißt. In der Beschreibung dieses jungen Gottes kann man eine Stilisierung auf die petrakistische Dichtung der Renaissance erkennen – Attribut für Attribut wird durch Vergleiche idealisiert: lieblich sind seine Schritte wie die Küsse eines Frühlingstages, warm ist sein Gefühl wie ein Sommermittag am Meeresstrand usw. usw. Eine Pointe besteht am Schluss darin, dass der Seele jene Wärme verheißt wird, die den das Sonnenlied singenden Lippen des lyrischen Ichs eigen ist. Damit wird das lyrische Ich selbst mit dem jungen Sonnengott identifiziert und sein dichterisches Werk als Werk der Erlösung. Darin verrät sich die Verwandtschaft auch dieses Gedichtes noch eher mit Bal'monts *Budem kak solnce* als mit Chlebnikovs Rückkehr zum Menschen.

3. In *Intermezzo*, einer dichterischen Orgie der Selbstzerstörung, heißt es dann unter anderem: „Möchte die Feuergottheit kommen und die Flamme über meine Werke ausgießen?“ Hier findet keine Inspiration durch die Gottheit, aber auch keine Entmachtung des Sonnengottes statt. Das lyrische Ich, der Dichter, erlebt seine Ohnmacht vor diesem Gott. Er erwartet seine Bestrafung, denn er hat sich der Hybris schuldig gemacht, indem er die Welt Salomos, Judiths, Marias und des neuen Messias wiedererweckt hat, indem es sich mit dem Sonnengesang selbst zum Sonnengott gemacht hat. Die letzte Zeile lautet: „dajte mi sunce – grozan je Osvaldov finale“ (gebt mir die Sonne! – drohend ist das Finale von Oswald). Polić Kamov spielt hier auf Ibsens Drama *Gespenster* an, in dem am Schluss der Sohn der Heldin stirbt während eines Sonnenaufgangs, den er schon nicht mehr erlebt. Oswald kann sich von den Gespenstern der Vergangenheit nicht befreien. Dasselbe gilt für das Lyrische Ich, das nur den Zusammenbruch des Alten, nicht aber die Geburt des Neuen besingen kann. Es befindet sich am Wendepunkt zwischen der modernistischen Selbstvergöttlichung des Menschen durch Aufstieg zur Sonne und seiner Rückkehr zum Menschlichen, am Punkt des schutzlosen Ausgeliefertseins, des Verbrennens im Mythos. Vielleicht hat darum Bruno Popović seine Kamov-Monographie *Ikar iz hada* genannt. Allerdings thematisiert Popović das Sonnen-Motiv in Polić Kamovs Lyrik nicht.

4. *Finale*, das letzte Gedicht von *Psovka*, spricht direkt vom Ende des menschlichen Himmelsstürmens. Die Begeisterung ist erstorben, die Revolution ist pervertiert, überall gibt es tote Leiber, Särge und Gräber, Giordano Bruno ist zu Asche geworden und Prometheus' Herz ist voll geronnenem Blut. Wollen

wir, fragt Kamov rhetorisch, dieses geronnene Blut noch küssen? Der Verweis auf Giordano Bruno ist so zu verstehen: die Wahrheit, dass die Sonne im Zentrum steht und nicht die Erde, diese Wahrheit, für die Bruno gestorben ist, ist nicht mehr gültig.²⁴ Die Tat des Prometheus, den Menschen das Feuer – ein Äquivalent der Sonne – von den Göttern zu stehlen ist sinnlos geworden, denn die Menschen sind nicht mehr wie die Götter und wollen es auch gar nicht mehr sein. Das lyrische Ich träumt davon, den eisigen Sarg zu zertrümmern: „dort ist die Sonne und die Auferstehung!“ Dies ist in der Tat *Fin de siècle*, doch nicht als literarisches Klischee, sondern als authentische Erfahrung einer bankrotten Welterfahrung, die sich auch auf die Dichtung erstreckt – sie ist Lüge und Trübsal. Das Ich fühlt sich in der toten Materie eingeschlossen, die Transzendenz der Sonne ist nicht mehr erreichbar, doch zur avantgardistischen Apotheose des Dinglichen, Irdischen, nur noch Menschlichen kann sich Polić Kamov hier noch nicht durchringen. Er hängt gleichsam im der Kluft zwischen zwei Epochen, zwischen zwei Weltentwürfen. Er erlebt das Ende ohne den Anfang, die Pervertierung des Bezugs zu Gott ohne die Neuformulierung von Sinn. Er kann dichterisch nur den Bankrott der auf die Transzendenz ausgerichteten, platonischen Semantik konstatieren. Er wirkt klischeehaft, fühlt sich aber als Opfer der Klischees, unfähig, sie zu zertrümmern.

5. Auch in dem Gedicht *Sunce* (Die Sonne), das innerhalb des Gedichtbandes *Istipana hartija* das Sonnen-Motiv am deutlichsten profiliert, gleicht die Welt zunächst einem Leichenacker.²⁵ Auf die körperliche Zerstörung des Menschen in den ersten beiden Zeilen (Reimwörter *meso gnije* und *polomljene kosti*) folgt in Zeile drei und vier seine seelische Zerstörung – in dem Reim *patnja idiotski smije* vernichtet sich der menschliche Geist durch Ironie, und im Reim *jezik osušise psosti* vernichtet sich die menschliche Rede durch Schmähung. Durch die Reime werden jeweils Analogien zwischen einer Form körperlichen Zerfalls und einer Form des Zerfalls der Rede hergestellt. So assoziiert sich das faulende Fleisch mit der ironischen Selbstvernichtung der Rede, mit ihrer schmähenden Selbstvernichtung assoziieren sich die zerbrochenen Knochen.

Unter diese seelisch und körperlich zerbrochenen Menschen streut die Sonne als Erlöser, als eine neue Gottheit, ihre Gaben aus. Ihre Wärme erscheint als Wasser (*valovje topline se prosulo*). Das Licht bekommt durch Metaphorik (Küsse auf das Gesicht, langes goldenes Haar) die erotischen Qualitäten einer Frau. Darin ist die neue, die vegetative Identität sichtbar, die auch in Ra... den

²⁴ Im Gedicht *Noć* reimt Polić-Kamov Giordano Brunos Namen auf *luna* (Mond) und bringt ihn damit in eine ironische Opposition zur Sonne. Der Mond steht hier nicht nur im Gegensatz zum Heliozentrismus; er symbolisiert zugleich geistige Verwirrung im Kontrast zum Erkenntnis-Licht der Sonne.

²⁵ Vollständiger Gedichttext siehe Anhang.

Menschen prägt. Die dritte Strophe funktioniert verssemantisch ähnlich wie die erste: die ersten beiden Zeilen bringen zwei *körperliche* Qualitäten von Weiblichkeit (lang herabfallendes Haar/überquellende Brust) und bilden damit die körperliche „Gegenthese“ zum körperlichen Verfall in den ersten beiden Zeilen der ersten Strophe. Die zweiten zwei Zeilen bringen die Reaktionen der Menschen (sie kriechen hervor/ sie werden von der Erde hervorgebracht) und konterkarieren das idiotische Lachen und das die Zunge austrocknende Schmähen der Menschen in Zeile drei und vier der ersten Strophe. In den Reimpaaren werden dann, wie in Strophe eins, die zwei Sphären miteinander verschränkt: durch das Reimpaar *s rasipnieh grudi / izmiljiše ljudi* wird suggeriert, dass die Erde wie von Muttermilch getränkt wird und dann die Menschen wie Pflanzen sprießen; das Reimpaar *je razasuo kosu / ot ludosti prosu* profiliert das pflanzenähnliche Wachsen. Die Erde wird zum Uterus, der Menschen wachsen lässt. Es scheint, als sei die Sonne hier neuer wie alter Gott, als sei sie nach zeitweiliger Abwesenheit zur Erlösung der Menschheit zurückgekehrt. Wie bei Chlebnikov hat sich jedoch eine schleichende Umkehr der Hierarchie vollzogen, denn die Sonne weist nun lauter Qualitäten auf, die traditionell der Erde zuzuordnen sind: Wasser, Weiblichkeit, Fruchtbarkeit. Wie Ra sehnt sich die Sonne nach irdischer Verleiblichung. Christus, Bethlehem und Jehova in der letzten Zeile jeder Strophe verweisen darum auf die Verleiblichung Gottes in der Geburt Christi.

So macht in der Lyrik Polić Kamovs das Sonnenmotiv seiner Symbolik und Kontextierung nach eine Entwicklung durch vom Eklektizismus der voravantgardistischen Epoche über deren vom lyrischen Ich als Selbstzerstörung erlebten Bankrott, über die in Bildern des Todes erlebte Endzeiterfahrung hin zu einer weiblich und irdisch charakterisierten neuen Sonnengottheit, einer Mensch gewordenen Sonne. Stilistisch konservativer als *Psovka*,²⁶ weist damit der Gedichtband *Ištupana hartija*, wie am Beispiel von *Sunce* gezeigt, gleichwohl in eine kulturgeschichtliche Zukunft, die zumindest in dem einen beschriebenen Merkmal dem Futurismus Chlebnikovs analog ist. Die Tragfähigkeit einer solchen Parallele müsste sich natürlich an weiteren Motiven und anderen Verfahren erst erweisen. Eine avantgardistische „Wörterbefreiung“ gibt es bei Polić Kamov jedoch nur auf der lexikalischen Ebene, wie schon der Titel *Psovka* anzeigt, den man auch mit „Schimpfwort“ übersetzen kann. Es ist dies aber nur eine Befreiung von etwas, nicht eine Befreiung zu etwas. Die extreme Verdichtung des Wort- und Lautgeflechts, zu der Chlebnikov die Wörterbefreiung nutzt, kann Polić Kamov nicht bieten, obwohl *Sunce* schon wesentlich komplexere Strukturen aufweist als die Gedichte aus *Psovka*.

²⁶ Nach Gašparović, Kamov's Lyric Poetry...S. 120 ist „Ištupana chartija“ kompositorisch und verstechnisch klassischer und traditioneller als „Psovka“, in Lexik und Phraseologie aber nicht weniger radikal.

Expressionist aber ist er so lange, wie er, kulturgeschichtlich betrachtet, Opfer ist, d.h. solange er *schreit* angesichts der Vernichtung des Alten, als dessen Teil er sich selbst empfindet. Aus dieser Opferrolle können die stilistischen und kompositionellen Merkmale des Expressionismus abgeleitet werden wie eben Expressivität der Rede oder Seelenschau des Lyrischen Ichs. All dies finden wir in *Psovka*. Zumindst in dem Gedicht *Sunce* aber führt der Weg von diesem kulturgeschichtlichen Durchgangsstadium hin zur kompromisslosen Avantgarde.

VI. Texte von Bal'mont (Budem kak solnce), Chlebnikov (Ra...) und Polié Kamov (Sunce)

Будем как солнце! Забудем о том,
 Кто нас ведет по пути золотому,
 Будем лишь помнить, что вечно к иному,
 К новому, сильному, к доброму, к злему,
 Ярko стремимся мы в сне золотом.
 Будем молиться всегда неземному
 В нашем хотенье земном!

Будем, как солнце всегда – молодое,
 Нежно ласкать огневые цветы,
 Воздух прозрачный и все золотое.
 Счастлив ты? Будь же счастливее вдвое,
 Будь воплощеньем внезапной мечты!
 Только не медлить в недвижимом покое,
 Дальше, еще, до заветной черты,
 Дальше, нас манит число роковое
 В вечность, где новые вспыхнут цветы.
 Будем как солнце, оно – молодое.
 В этом завет красоты!

Ra – видящий очи свои в ржавой и красной болотной воде,
 Созерцающий свой сон и себя
 В мышонке тихо ворующем болотный знак,
 В молодом лягушонке, надувшем белые пузыри в знак мужества,
 В траве зеленой, порезавшей красным почерком стан у девушки,
 согнутой с серпом,
 Собиравшей осоку для топлива и дома,
 В струях рыб, волнующих травы, пускающих кверху пузырьки,
 Окруженный Волгой глаз.

Pa – продолженный в тысяче зверей и растений,
Pa – дерево с живыми бегающими и думающими листьями,
 испускающими шорохи, стоны.

Волга глаз,
 Тысячи очей – смотрят на него, тысячи зер и зин.
 И Разин,
 Мывший ноги,
 Поднял голову и долго смотрел на *Pa*,
 Так что тугая шея покраснела узкой чертой.

Sunce

Kroz redove gdje već meso gnjije
 i gdje leže pololjene kosti,
 gdje se patnja idiotski smije
 i gdje jezik osušiše psosti,
 On ide velik ko u priči Hrist!

I zaveslao krilom laganijem
 pa valovlje se prosulo topline
 i cjelov tislo na licima svijem,
 gdje plam je gasno sreće i vedrine –
 ko Betlehemom kerubina kor!

I danas je s rasipnijeh grudi
 ko zlatnu ja je razasuo kosu
 i ono časkom... izmiljiše ljudi
 ko da ih zemlja od ludosti prosu –
 i dah je njegov – ko Jehovin dah!