Jakobson, R., 1981. Из мелких вещей Велимира Хлебникова: Ветер - Пение. *R. Jakobson, Selected Writings. III.* The Hague.

Janecek, G., 1985. Zaum' as the Recollection of Primeval Oral Mimesis. *Wiener Slawistischer Almamach, Band 16.* Wien.

Rolf Fieguth (Fribourg)

"DER HAFER UND DER WORTZAUBER" (ОВЕС И ВОЛХВОВАНИЕ СЛОВОМ) BEMERKUNGEN ZU V. CHLEBNIKOVS KRYPTISCHER METRIK

Seit den von Chlebnikov mitunterzeichneten futuristischen Manifesten und deren stürmischer formalistischer "Verwissenschaftlichung" in Roman Jakobsons (1921) berühmtem Aufsatz "Novejšaja russkaja poėzija" hat sich das öffentliche Bild von der Poesie dieses Dichters zweifellos bedeutend modifiziert und erweitert. Aber trotz der frühen Korrekturen Jurij Tynjanovs (1928) und Nikolaj Stepanovs (1928) kann die "futuristische" Betrachtung Chlebnikovs in der wissenschaftlichen Diskussion nicht als völlig überholt und gegenstandslos gelten; vielmehr fungiert sie nach wie vor als einer der prominenten Ausgangspunkte, zu dem sich jede Kommentierung dieser Poesie in ein Verhältnis setzen muß.

Am wenigsten problematisch erscheint heute eine nachfuturistische Einschätzung von Chlebnikovs Verhältnis zur literarischen Tradition. Er gilt schon lange nicht mehr als uneingeschränkter "futuristischer" Verneiner der poetischen Tradition, sondern ist uns vielmehr als ihr ebenso eigenwilliger, wie konstruktiver Erneuerer in den Blick gerückt – etwa aufgrund der diesbezüglichen Bemerkungen Tynjanovs (1928) und Stepanovs (1928), sowie später der Monographie Vladimir Markovs (1962) über die Poeme und neuerdings der von Willem Weststeijn (1983) über Chlebnikovs produktive Auseinandersetzungen mit den symbolistischen Konzeptionen von poetischer Sprache. Man kann heute sagen, daß Chlebnikov u.a. ein eminent "intertextueller" Dichter ist: Sein Antitraditionalismus beruht nicht zum wenigsten darauf, daß er die poetische und literarische Tradition aller Epochen der russischen (und europäischen) Literaturgeschichte geradezu unerhört extensiv ausschlachtet – die Volkspoesie, die altrussischen Epochen, das rhetorische 18. Jahrhundert, dann besonders die Romantik Žukovskijs, Puškins, Tjutčevs und Lermontovs, aber auch die Epoche des Realismus mit Nikolaj Nekrasov, Aleksej Konstantinovič Tolstoj und Afanasij Fet, und schließlich den Symbolismus, ganz zu schweigen von seinen poetischen Vorstößen nach Asien und Afrika. Das Ungewöhnliche an diesem Traditionsgebrauch ist wohl die Schaffung eines eigenwilligen mythischen universalpoetischen Zeitraums, in dem die chronologischen Bruchstücke der Poesiegeschichte übereinandergewälzt sind wie nach einer geologischen Katastrophe.

Was nun aber die Diskussion von Chlebnikovs poetischer Sprache betrifft, so ist sie von den futuristischen Manifesten und von der großen Autorität Roman Jakobsons noch immer stark befangen. Die betreffende "radikalfuturistische"

Position läßt sich in aller Kürze wie folgt resümieren: Das poetische Wort muß zu sich selbst befreit werden und soll keine außerhalb seiner selbst liegenden Ordnungen mehr bedienen: keine vorgegebenen Satzbaupläne, keine vorgegebenen metrischen Zeilenschemata, und schon gar nicht eine vorgegebene gegenständliche Welt. In diesem letzteren Punkt hat Jakobsons Bemerkung von der Tendenz des poetischen Neologismus zur Gegenstandslosigkeit und zur Abwesenheit von "dinglichem Bezug" im poetischen Wort Chlebnikovs nachhaltige Wirkung gezeitigt; hier liegt noch immer Zündstoff für wissenschaftlichen Streit bei der Diskussion um Chlebnikovs Poesie.

Eine scheinbar so marginale Frage wie die nach Chlebnikovs Umgang mit Metrum und Rhythmus ist aber eng mit diesen heiklen Punkten verbunden. Abgesehen von ihrem traditionssensiblen Charakter problematisiert sie das futuristische Postulat der Befreiung des poetischen Worts vom Dienst an vorgegebenen Schemata – also vom Dienst eben an der Syntax, **am Metrum** und an einer vorgegebenen gegenständlichen Welt. Vgl. die futuristische Programmthese:

> Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер - живого разговорного слова. Мы перестали искать размеры в учебниках - всякое движение: - рождает новый свободный ритм поэту. (Садок судей II, 1913; vgl. Weststeijn (1983) S. 8).

Nun gibt es bei Chlebnikov nicht wenige Gedichte, die dieses Postulat einlösen – vgl. das frühe Poem "Krymskoe. Zapisi serdca. Vol'nyj razmer" (1908) oder einen Text wie den folgenden, in dem ein metrischer Restbestand[1] nur noch zur weiteren rhythmischen Profilierung der übrigen unmetrischen Verszeileneinheiten dient:

> Из мешка
> На пол рассыпались вещи.
> И я думаю,

[1] Gemeint ist hier die zweite Zeile: Der Vorgang des Ausschüttens der Dinge aus dem Sack, also ein Symptom der Unordnung der Welt, ist ausnahmsweise **metrisch gefaßt:** es handelt sich um einen dreihebigen Daktylus mit weiblichem Versausgang. Man kann hierin eine polemische Anknüpfung an die symbolistische Funktionalisierung von Metrum und Rhythmus als Zeichen einer höheren poetischen Ordnung (im Gegensatz zur gleisnerischen prosaischen Ordnung) der Welt sehen. Hierfür habe ich gerade keinen besseren Beleg zur Hand als Bolesław Leśmian (1910), "Rytm jako światopogląd" (1910). Leśmian begann als **russischer** symbolistischer Dichter.
Solchen unmetrischen Gedichten Chlebnikovs stehen indessen sehr viele andere gegenüber – darunter die bekanntesten – in denen ein metrisches Prinzip sich besonders stark bemerkbar macht. Auf Beispiele dafür komme ich zurück.

> Что мир -
> Только усмешка,
> Что теплится
> На устах повешенного
> (1908)

In den bisher nicht allzu vielen und auch nicht allzu systematischen Kommentaren zu Chlebnikovs Umgang mit Metrum und Rhythmus ist denn auch besonderes Augenmerk auf die Beteiligung dieses Dichters am versgeschichtlichen Prozeß der Überwindung des Prinzips der metrischen Versfüße und darüber hinaus der generellen Ablösung von den metrischen Mustern zugunsten freirhythmischer Prinzipien gerichtet worden.[2] Nikolaj Stepanovs (1928) Bemerkung:

> Многое из его дерзаний и достижений вросло в стихи Маяковского, Асеева, Пастернака. (37)

ist in ihrem prosodischen Aspekt inzwischen gelegentlich durchaus aufgegriffen und auf die Frage zugespitzt worden, ob nicht Majakovskijs ungemein wirkungsvolle rhythmische Neuerungen (sein System des *akcentnyj stich*) auch auf Praktiken Chlebnikovs zurückgehen.[3] Eine systematische Untersuchung dieser Frage steht freilich noch aus.

Indessen gibt es bei Chlebnikov neben und im Zusammenhang mit freirhythmischen Prozeduren auffällig viele, oft absonderliche metrische Passagen, und

[2] Das gilt bereits für die früheste verstheoretische Arbeit, in der u.a. auch einige Kommentare zu Chlebnikovs prosodischen Verfahren enthalten sind: Božidar (1916) [Bogdan Petrović Gordeev], [Reprint demnächst im Wiener Slawistischen Almanach; für Hinweis und Text des Buches danke ich A.A.Hansen-Löve].
Erst recht ist Jurij Tynjanov (1924), was Chlebnikov betrifft, zunächst ausschließlich an dessen Verfahren im Rahmen eines das metrische System durch das dynamische metrische Prinzip ersetzenden *vers libre* und dessen spezieller Semantik interessiert.
Spezifischere Charakteristiken zu Metrik und Rhythmik Chlebnikovs, insbesondere zu dessen Mixturen klassischer Versmaße sowie freirhythmischer Passagen finden sich dann bei Tynjanov (1928), Stepanov (1928) und insbesondere auch bei Markov (1962). Es ist wohl sein Beispiel gewesen, das zur Einbeziehung metrischer und rhythmischer Fragen in die Interpretation von Barbara Lönnqvist (1979) geführt hat.
Erstaunlicherweise untersucht Willem Weststeijn (1983) in seiner Arbeit über die Entwicklung von Chlebnikovs poetischer Sprache metrische und rhythmische Fragen nicht.

[3] Eine derartige Vermutung legt immerhin M.L. Gasparov (1974), S. 454-461, unter Hinweis auf Chlebnikov-Dichtungen nahe wie "Žuravl'", "Zmej poezda", "Markiza Dèzes", "Peterburgskij 'Apollon'", "Krymskoe" und "Pamjatnik", während sie von V.P. Grigor'ev (1985), S. 182 aufgegriffen und pointiert, aber nicht weiter untermauert wird [für den Hinweis auf dieses ansonsten anregende Buch danke ich Ljudmila Klotz].
Es ist übrigens anzunehmen, daß die gegenwärtigen russischen Lyriker und Verswissenschaftler sich für Chlebnikov mehr als eigenständigen Freirhythmiker und weniger als Majakovskij-Vorläufer interessieren.

zwar sowohl an der prosodischen Oberfläche, als auch solche, die bald unter freirhythmischen, bald unter anderen, expliziten, metrischen Phänomenen verborgen sind und hier als "kryptometrische" bezeichnet werden sollen. Wie noch zu zeigen sein wird, spielt bei Chlebnikov gerade das Metrische im Zusammenhang mit dem Syntaktischen, dem Semantischen und dem poetisch Gegenständlichen mitunter eine gar nicht zu unterschätzende Rolle.

Die bisher wohl ausführlichste und ehrgeizigste Darstellung von Chlebnikovs metrischen Praktiken ist in Vladimir Markovs (1962) Kommentaren zu den einzelnen Poemen integriert (um nicht zu sagen: versteckt). In sehr unauffälliger Weise verbindet er seine Beobachtungen über den Einsatz von metrischen Formen mit zentralen Verfahren der Chlebnikovschen Poetik: den alle Ebenen im poetischen Text erfassenden Verfahren der "Verschiebung" (*sdvig*), der "Primitivisierung" und der "Archaisierung".[4] Allerdings fehlt es bei Markov an Hinweisen auf Chlebnikovs näherhin kryptometrische Verfahren.

Mir scheint nun, daß die Frage nach Chlebnikovs expliziter oder kryptischer Metrik neues Interesse im Zusammenhang mit dem generellen Problem der Semantik seiner poetischen Sprache beanspruchen kann. Ich stelle die Behauptung auf, daß zwischen der Aufdeckung von Chlebnikovs oft verborgenen poetisch dargestellten Welten und der Aufdeckung seiner (expliziten oder kryptischen) metrischen Verfahren ein ästhetischer Zusammenhang besteht. Ich meine, daß Chlebnikovs freies, "selbstgefaltetes"[5] poetisches Wort vom Leser die ästhetische Anstrengung eines produktiven Hinausgehens (nicht: Hinweggehens) über die expliziten und suggestiven Komplikationen im Bereich von Lautlichkeit, Morphologie, Wortbildung und reflexiver Semantik erfordert, um die sich aus ihm entfaltende eigentümliche, bald ungewöhnlich hervorgehobene, bald kryptisch versteckte Metrik und eigene dargestellte poetische Welt[6] zu entdecken.

[4] Auf die Frage der Stichhaltigkeit von Markovs Bemerkungen über Chlebnikovs Verwendung freirhythmischer und metrischer Formen in den verschiedenen Phasen seiner poetischen Arbeit kann hier nicht eingegangen werden.

[5] Mit "zelfgevouwen" übersetzt Weststeijn (1983) sehr anmutig das russische "samovitoe".

[6] Die Frage der "dargestellten Welt" (Ingarden 1960) schafft unnötige Irritationen, solange man diesen Terminus einseitig mimetisch versteht. Es handelt sich gar nicht darum, die vorfindliche reale Welt abzuschildern, sondern darum, daß die literarische Kunst mit Hilfe von Sprache etwas entwirft, was nicht mehr nur papierene Wort- oder Satzbedeutung ist, sondern kraft einer besonderen Phantasieleistung des Dichters und des Lesers einer imaginativen sinnlichen ästhetischen Anschauung zugänglich gemacht ist. In diesem Sinne entfalten Chlebnikovs Gedichte oft sehr wohl eine "dargestellte Welt". Dem könnte sich auch Weststeijn (1983) anschließen – vgl. seine Bemerkung über Chlebnikovs "aufgrund von und durch Sprache fortwährend geschaffene neue literarische Welten, die mit Wirklichkeit nur sekundär zu tun hatten" (85). Dieser Sachverhalt wird übrigens, wie mir scheint, von Weststeijns Schema "signifiant-signifié-referent" nicht optimal erfaßt. Zum einen macht er keinen Gebrauch von Červenkas (1978) These, wonach das literarische Zeichen sich auch seinen Referenten selbst schaffen kann, zum anderen enthält das Schema keine ausdifferenzierte Begrifflichkeit für die Wahrnehmung der Möglichkeit, daß sich offenbar in unterschiedlichen literarischen Systemen die Verhältnisse allein schon im Bereich der "signifiés" und ihrer umfangreicheren Komplexionen und Verdichtungen unterschiedlich darstellen. Mit den Ingardenschen Begriffen läßt sich die Spezifik des Bedeutungsaufbaus bei Chlebnikov dahingehend bestimmen, daß bei Chlebnikov a) die sprachliche Doppelschicht und die gegenständlichen Schichten (die "schematisierten Ansichten" und die "dargestellten Gegenständlichkeiten") auch bei der entschiedensten ästhetischen Konkretisation ein sinnlich erlebbares Kontinuum bilden, als auseinander hervorgehend wahrgenommen werden, während in anderen literarischen Systemen eine gewisse Indifferenz und Fremdheit zwischen ihnen entstehen kann, und b) sprachliche Phänomene mit besonderer Intensität als Dinge und Gegenstände ("Sprach- oder Wort-Dinge") mitten unter den dargestellten nichtsprachlichen Gegenständen auftreten können. Vgl. hierzu Fieguth (1988; im Druck)

Die Enthüllung des Metrums unter dem Metrum[7] bzw. des Metrums unter dem *vers libre* bei Chlebnikov verlangt nun freilich einen Blick auf Chlebnikovs versgeschichtlichen Kontext, ehe der postulierte ästhetische Zusammenhang zwischen Metrum und dargestellter Welt zur Diskussion gestellt werden kann.

1. Bemerkungen zu Chlebnikovs versgeschichtlicher Position

Da, wo Chlebnikov metrische Formen verwendet – und das tut er oft – neigt er zu einer besonders "primitiv-schematischen" rhythmischen Aktualisierung der metrischen Vorgaben – und zwar, um seine Einstellung auf das neu geformte Einzelwort auch metrisch-rhythmisch herauszustellen, aber auch, um bei seinen Mosaiken aus unterschiedlichen syllabotonischen Formaten und Bruchstücken zeilengebrochener Prosa die erforderlichen Kontrast- und Vieldeutigkeitswirkungen zu erzielen.

Für diesen "primitivistischen" metrisch-rhythmischen Stil, der sich dann plötzlich mit einem völlig anderen Stil konfrontiert sieht, ein bekanntes Beispiel:

Бобэоби пелись губы,
Вээоми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лилиээй пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.
Так на холсте каких-то соответствий
Вне протяжения жило Лицо.

[7] Für diese spontan in der Diskussion entstandene Formulierung danke ich Renate Lachmann.

Der metrisch-rhythmische Clou liegt hier offenkundig darin, daß nach den reimlosen und "naiv skandierten" Trochäen der ersten fünf Zeilen zwei Verse folgen, denen man auf den ersten Blick nicht recht ansehen kann, ob es sich um zeilengebrochene lyrische Prosa oder doch um metrische Formung handeln soll. Wie immer man diese letzten beiden Zeilen interpretiert[8], ist hier ein harter Kontrast zwischen stark hervorgehobener metrischer Eindeutigkeit der ersten fünf Zeilen und metrisch-rhythmischer Mehrdeutigkeit der letzten zwei Zeilen gegeben.

Mit einer "primitiv-schematischen" rhythmischen Aktualisierung metrischer Vorgaben wie in den ersten fünf Zeilen des Gedichts verstößt Chlebnikov nun gegen die langfristig dominante Tendenz in der Entwicklung der russischen Versprache. Im Rahmen dieser Tendenz war es nämlich gerade um die Erweiterung der Spielräume bei der rhythmischen Realisierung syllabotonischer metrischer Vorgaben gegangen. Am Endpunkt dieser Entwicklung stehen Gedichte, in denen die metrische syllabotonische Vorgabe ihren Status als regulative Norm verliert und die 'rhythmische Textrealität' **metrisch mehrdeutig** wird, d.h. unterschiedliche metrische Muster 'denotieren' kann. Hierfür ein unspektakuläres Beispiel:

А. Ахматова
Венеция

Золотая голубятня у воды,	6-хорей-м -<´<-<´<-<´
Ласковой и млеюще-зеленой;	5-хорей-ж ´<-<´<-<´<
Заметает ветерок соленый	5-хорей-ж -<´<-<´<´<
Черных лодок узкие следы.	5-хорей-м ´<´<´<-<´
Столько нежных, странных лиц в толпе,	5-хорей-м ´<´<´<´<´
В каждой лавке яркие игрушки:	5-хорей-ж ´<´<´<-<´<
С книгой лев на вышитой подушке,	5-хорей-ж ´<´<´<-<´<
С книгой лев на мраморном столбе.	5-хорей-м ´<´<´<-<´
Как на древнем, выцветшем холсте	5-хорей-м´<´<´<-<´<
Стынет небо тускло-голубое...	5-хорей-ж ´<´<´<-<´<
Но не тесно в этой тесноте,	5-хорей-м -<´<´<-<´
И не душно в сырости и зное.	5-хорей-ж -<´<´<-<´<
Август 1912	
(Из книги "Четки" 1912-14)	

8 Die beiden letzten Zeilen lassen sich als "Verschiebung" zu unmetrischer Prosa mit entsprechendem Übergang von metrisch-poetischem Vortrag zu einem völlig prosaischen "*a parte* " interpretieren, oder als dreihebige Dol'niki (hierfür setzte sich während der Diskussion Igor' Smirnov nachdrücklich ein), oder schließlich , ausgehend von der laut R.I. Avanesov (1983) auch zulässigen Betonung der Präteritalform "жило́", als fünfhebige Jamben mit männlichem bzw. weiblichem Versausgang.

Lehrbuchmäßig handelt es sich bei diesen Versen um fünfhebige Trochäen, wobei allerdings die erste Zeile mit ihren sechs trochäischen Hebungen aus dem Schema fällt. Angesichts der freien rhythmischen Aktualisierung des Schemas stellt sich aber die Frage, ob die lehrbuchmäßige Diagnose überhaupt die einzig zutreffende ist. Es wäre nämlich durchaus nicht abwegig, den Text metrisch auch auf das nicht mehr syllabotonische Schema dreihebiger[9] Dol'niki mit einer auffälligen Anlehnung an Anapäst und Päon zu beziehen. **Diese** metrische Interpretation des Gedichts ist nicht schlechter als die obige, denn bei ihr entfällt der metrische Abweichungscharakter der ersten Zeile (sechs statt fünf trochäische Hebungen); allerdings erscheint dafür nunmehr die fünfte Zeile mit ihrer völlig eindeutigen fünfhebig-trochäischen Struktur als Abweichung von dieser anderen Norm. Wichtiger als die Abwägung der einen oder anderen metrischen Interpretation ist freilich die Einsicht in die **metrische Mehrdeutigkeit dieses Verstexts.** Das Verhältnis zwischen Metrum und Rhythmus erfährt hier eine einschneidende Gewichtsverlagerung: es präsentiert sich nicht mehr als das Verhältnis von primärer metrischer Norm und sekundärer rhythmischer Normaktualisierung, sondern umgekehrt als primäre rhythmische Realität, die ihre sekundäre metrische Dimension erst selbständig – und poetisch mehrdeutig – aufruft. Ich wiederhole, daß es sich bei Achmatovas Gedicht um das Beispiel der unspektakulären Beteiligung an einer langfristigen, schon in der sog. Puškinschen Plejade einsetzenden Entwicklungstendenz der klassischen russischen Metrik und Rhythmik handelt, und zwar sozusagen um ein Exempel von metrisch-rhythmischem Impressionismus.

Chlebnikovs hart konturierten "primitivistischen" metrischen Eindeutigkeiten in den ersten fünf Zeilen von "Bobėobi pelis' guby" setzen sich von dieser automatisierten Entwicklungstendenz bewußt und provozierend ab – ähnlich verhält es sich bei den anderen Futuristen, namentlich auch bei Majakovskij. Für metrisch-rhythmische Bewegungen gegen den Strom finden wir Beispiele unter anderem bei dem Symbolisten Vjačeslav Ivanov – vgl. den Beginn von "Dve nedeli":

Силой звездных чар от века,
В дни трудов и в дни торжеств,
Посещают человека
Семь таинственных божеств.

9 Bei dieser Interpretation setze ich voraus, daß bei Dol'niki nicht anders als bei syllabo-tonischen Maßen wie Anapästen und Daktylen metrisch potentiell unbetonte Silbenschemata unter Umständen auch durch phonologisch akzenttragende Wortsilben rhythmisch aktualisiert werden können ("metrische Drückung"; "внеметрический акцент"), vor allem, wenn phonologischer Wortakzent und Satzbetonung nicht zusammenfallen. Diese Möglichkeit wird von M.L. Gasparov (1968), S.70 zugestanden – vgl. die dort zitierte Zeile:
Говорит Фома милым братьям
– während er sie in Gasparov (1974), S. 223, nicht erwähnt.

И ведут чредой священной
Тот же стройный, светлый ход,
Как впервые в храм вселенной
Совершился их приход.
[...]
1888

oder die erste Strophe von Ivanovs "Valun", in der zusätzlich einiges von Chlebnikovs Technik der Lautwiederholungen vorweggenommen zu sein scheint:

Рудой ведун отливных рун,
Я - берег дюн, что Бездна лижет;
В час полных лун седой валун,
Что, приливая, море лижет.
[...]
1905 (Ivanov 1976)[10]

Freilich liegen die Dinge bei Chlebnikov komplizierter als bei Ivanovs deutlichen metrischen Konturen einerseits und Achmatovas kohärentem metrisch-rhythmischem Impressionismus andererseits. Seine "primitiven metrischen Eindeutigkeiten" dienen der Erzeugung harter prosodischer Kontraste und Mehrdeutigkeiten. Ein noch vergleichsweise harmloses Beispiel für metrisch-rhythmische Kontrastwirkungen ist der Beginn der parodistischen Schauerballade "Marija Večora":

Выступы замок простер
В синюю неба пустыню.
Холодный востока костер
Утра встречает богиню.
И тогда-то
Звук раздался от подков.
Бел как хата
Месяц сотен облаков
Лаву видит седоков.
И один из них широко

10 Vgl. hierzu Chlebnikovs (1968-1972) Gedicht:
Тебе поем, Родун,
Себе поем, Бывун,
Тебе поем, Радун,
Тебе поем, Ведун,
Тебе поем, Седун,
Тебе поем, владун,
Тебе поем, колдун,
[II, 271]

Ношей белою взмахнул,
И в его ночное око
Сам таинственный разгул
Заглянул,
Из-за мела белых скул.
[...]

Hier sind stark profilierte anapästische, daktylische, amphibrachische und trochäische Schemata "mosaikartig" und oft hart nebeneinander gesetzt bzw. "montiert".

Ungleich raffinierter in seiner prosodischen Ambiguität und kontrastreichen metrischen Montagetechnik ist das sehr beziehungs- und bedeutungsreiche Gedicht "Son - to sosed" (1912), dem der Titel meines Beitrags entstammt:

Сон - то сосед снега весной,
То левое непрочное правительство в какой-то думе.
Коса то украшает темя, спускаясь на плечи, то косит траву,
Мера то полна овса, то волхвует словом.
1912

Dieses hintergründige Programmgedicht produziert neben seiner semantischen auch seine eigene prosodische Mehrdeutigkeit: Es präsentiert sich zunächst als unmetrisches Zeilengedicht, als "poetische Prosa" oder "eigener umgangssprachlicher Rhythmus", wie er in dem oben zitierten futuristischen Programmpunkt postuliert worden war. Aber hinter dieser ametrischen Fassade sind metrische Strukturen verborgen, zu deren Aufdeckung der Text, wie gleich noch zu zeigen sein wird, selbst auffordert:

1. Сон - то сосед снега весной,
2. То левое непрочное правительство в какой-то думе.
3. Коса то украшает темя, спускаясь на плечи, то косит траву,
4. Мера то полна овса, то волхвует словом.[11]

In seiner prosodischen Ambiguität geht dieser Text jedenfalls mehrfach über Achmatovas metrische Mehrdeutigkeit hinaus: Er oszilliert nicht zwischen zwei metrischen Vorgaben, sondern zwischen metrikfreiem Rhythmus ("lyrischer zeilengebrochener Prosa") und fünffältiger kryptischer metrischer Formung.

11 Die "kryptischen" Versmaße der Zeilen sind 1. 2-füßiger Chorjambus; 2. 3-füßiger Päon 3 plus 2-füßiger Jambus; 3. 4-füßiger Jambus plus 4-füßiger Anphibrachys; 4. 3-füßiger Trochäus.

А ты пяты	2-ямб м
На мячике созвездия	2-пеон 2
Полет бросаешь,	2-ямб ж
В изгиб из губ свернув свой локоть	4-ямб ж
Белого излома.	3-хорей ж
Весной улики Бога путь петь.	4-ямб ж
Сосни, летая,	2-ямб ж
Сосне латая	2-ямб ж
Очи голубые	3-хорей ж
Узлами северных бровей	4-ямб м
И голубей.	2-ямб м
В стае сто их.	2-хорей ж

Ich behaupte nicht, daß diese oder eine auf ähnliche Weise rekonstruierte kryptometrische Struktur die "eigentliche" prosodische Struktur des Gedichts sei. Sie wird aber durch Rhythmus und Satzmelodie des Texts, so wie er in seiner Originalversion explizit typographisch gestaltet ist, auf ambivalente Weise suggeriert und entworfen; es ließen sich gewiß auch andere Notierungen dieser verborgenen metrischen Struktur denken. In der aufgedeckten kryptometrischen Ordnung des Texts bleibt die durch die expliziten Kurzzeilen vorgegebene stark konturierte, "primitiv-schematische" rhythmische Realisierung der kryptischen Metren jedenfalls sehr weitgehend erhalten.[19] Die Aufdeckung dieser latenten langzeiligen metrischen Ordnung "unter" der expliziten kurzzeiligen Segmentierung des Texts vermehrt auch keineswegs seine Eindeutigkeit. Im Gegenteil trägt sie zu der überraschenden Einsicht bei, daß das in der originalen typographischen Anordnung anscheinend einzige erhaltene Prinzip der klassischen Verszeile – die klare Markierung ihres Endes – hier eben ironisch gesetzt ist, wenn sich die anscheinenden Versenden zu längeren Verszeilen zusammenfügen.

Die künstlerische Funktion der latenten "anderen" metrischen Ordnung beruht auf der Signalisierung einer "anderen" semantischen Ordnung des Texts, die hinter der Magie der lautlichen und einzelwortsemantischen Beziehungen zwischen seinen Lexemen verborgen ist. Sie zaubert eine poetische dargestellte Welt hervor, deren fließende und dennoch sinnfällige Gegenständlichkeit wie aus einem Gewirr von über- und ineinandergemalten Konfigurationen auftaucht und darin auch wieder verschwindet: In den Herbst ist der Frühling verschränkt, in den blauen Traum eine blaue Sonja. Im Mittelpunkt steht eine schäferlich-mythologische Szene, in der an einem von Kiefern umringten *locus amoenus* ein

19 Eine Ausnahme bildet u.a. die Zusammenfassung der beiden im Original einsilbigen Verszeilen "Путь/Петь" zu einem jambischen Versfuß am Ende der kryptometrischen Langzeile in vierhebigem Jambus mit weiblichem Versausgang. Auf diese Weise wird ein lautlich wie rhythmisch komisch-grotesker Reimeffekt zu der eine gleichartige kryptometrische Langzeile abschließenden "локоть" geschaffen.

Du – eine Tänzerin – überrascht wird , die erschrocken ihren marmorweißen Ellenbogen vor den Mund hält.[20] Die Szene ruft unüberhörbar das grotesk formulierte Entzücken des lyrischen Ich hervor: "Весной улики Бога / Путь петь". Die kleinräumige Situation wird sogleich in andere räumliche Dimensionen verschachtelt – z.B. in einen weiten Landschaftsraum am Meer ("в изгиб из губ" kann auch als "in die Biegung von Buchten" verstanden werden) bzw. in einen kosmisch-planetarischen Raum (die Tänzerin tanzte, bzw. vollführte wörtlich einen "Flug der Ferse", auf dem "Bällchen des Gestirns"). Die Erstarrung der Tänzerin wird in eine Flugimagination transformiert und der Naturraum der Szene wird anthropomorphisiert – die Kiefern erhalten Augen – bzw. animalisiert: Aus dem Blau der den Kiefern angehefteten Augen steigt ein Schwarm von Tauben auf.[21] Diese poetische dargestellte Welt ist so wenig "vorgegeben" und so wenig vorhersagbar wie die bunt gemischten metrischen Muster (Versfüße bzw. Zeilenformate) sowohl des Originaltexts als auch seiner kryptometrischen Ordnung. Sie ist im Gegenteil inkohärent und instabil wie ein halbfigürliches Gemälde der Epoche oder wie eine Traum- bzw. Rauschgiftvision – aber sie hat eine eigentümliche sinnliche Suggestionskraft, die zu den Laut- und Sinnabenteuern der Einzelwörter hinzukommt. Freilich – und das ist die These des Beitrags – blüht die sinnliche Gegenständlichkeit von Chlebnikovs dargestellter poetischer Welt, ebenso wie ein Gutteil seiner Metrik, im Verborgenen, und beide wollen durch die gleiche ästhetische Anstrengung entdeckt werden.

"Для него [...] не существует раздельно вопроса о "метре" и о "теме" " schrieb Tynjanov 1928. (Chlebnikov (1968-72) I, 1, 25f.)

20 In der originalen typographischen Gestalt des Texts wird die dargestellte Szene der Tänzerin, die ihren Tanz abbricht, auch metrisch profiliert – u.a. wird die auffallende "Einfüßigkeit" der ersten Zeilen zunächst nur bis zu der Passage durchgehalten, wo metonymisch von "der" Ferse der Tänzerin auf dem Bällchen des Gestirns die Rede ist: Die zwei Versfüße der neunten Zeile heben die metonymische Einzahl "der Ferse" auf, während die Zeilen 10-13 metrisch den schnellen Tanz und sein stockendes Ende markieren. In der kryptometrischen Anordnung des Texts wird dieser metrische Ikonizitätseffekt verwischt, wenn auch nicht gänzlich beseitigt.

21 Es ist möglich, daß das Naturthema auch hier wieder auf die "Natur der Sprache" zurückführen, und die Augen an den Kiefern 'Worte als lebendige Augen des Geheimnisses' sein sollen – vgl. Weststeijn (1983), 18 f.

2. Verborgene Metrik und verborgene dargestellte poetische Welt

2.1. Zur Semantik von "Son - to sosed"

Um die Funktion dieser prosodischen Vieldeutigkeit besser zu verstehen, müssen wir uns das Gedicht etwas näher auf seine poetische Semantik hin anschauen.

Der reimlose und scheinbar unmetrische Text versetzt drei "Sprach- oder Wortdinge", nämlich "*son, kosa* und *mera* ", in jeweils zwei stark kontrastierende, "zusammenhanglose" dargestellte Situationskontexte: *son* an die Grenze von Schnee und Frühling bzw. in ein Parlament; *kosa* in die fragmentarische Beschreibung eines Mädchens bzw. in die Grasmahd; *mera* in die Welt bäuerlicher Gerätschaften und Produkte (Kornscheffel, Kornmaß) bzw. in die Verslehre. Ich komme gleich auf diesen Punkt zurück, da er von poetologischer Relevanz auch für die Frage nach dem Metrum bei Chlebnikov ist. Entscheidend für die Einschätzung auch der prosodischen Natur dieses Texts ist aber erst einmal die Einsicht in seinen generellen Bedeutungs- und Beziehungsreichtum.

Hierzu genügen vielleicht ein paar Andeutungen: Die im Sinne einer "gegenständlichen Konsequenz" (Ingarden) weit auseinanderliegenden dargestellten Situationen sind durch ein vielfältiges Geflecht von Assoziationen miteinander verbunden : "*son*" assoziiert das "Schlafgras" "son-trava" [Opium][12]; das "Gras" kehrt metaphorisch im **Haar**zopf (*kosa*) und explizit im "geschnittenen Gras" wieder, und der Haarzopf (*kosa*) in der Sense (*kosa*); dem Gras ist wiederum die "Grasfrucht" Hafer im Scheffel (*mera*) zugeordnet. Zugleich wird hier eine kleine poetische Mythologie der Jahreszeiten entworfen: Schnee für den Winter, explizite Nennung des Frühlings, Grasmahd im Frühsommer, Zeit des geernteten Hafer**korns im Herbst. Schließlich ist hier in den Wortmotiven *son, kosa* und *mera*** wohl auch eine Assoziation an das epochentypische Motiv von Eros und Thanatos (russ. fem. *ljubov'* und *smert'*) gegeben: *son* ist von altersher sowohl der Liebesschlaf als auch der "Bruder des Todes"; *kosa* ist zugleich erotisches Motiv (Haarzopf des Mädchens) wie traditionelles Attribut des Todes (Sense); es ist nicht auszuschließen, daß heimlich sogar das Wort *mera* ("Maß") auf das "Stundenglas" als das andere Attribut des Todes verweist.

All diese Bedeutungskomplexionen dienen dem Entwurf einer ebenso phantastischen wie suggestiven poetisch dargestellten Welt, an der die Wörter *son* (Schlaf,Traum [Opiumpflanze?]), *kosa* (Haarzopf, Sense) und *mera* (Kornmaß, Versmaß, [Stundenmaß?]) als dargestellte Wortdinge direkten gegenständlichen Anteil haben.

Von den dargestellten gegenständlichen Situationen verweist die "linke labile Regierung in irgendeinem Parlament" 'kryptisch' auf die sprachliche Ebene zurück: "*pravitel'stvo*" assoziiert paronymisch-metaphorisch Chlebnikovs Theorie des "*pravlenie zvukov*" ("Regierungsgewalt" der Laute)[13], in diesem Fall bezogen auf die Phoneme des ersten Wortes *son*, welche die übrigen Wörter der Zeile lautlich gleichsam "illegal regieren" (*"levoe pravitel'stvo"*) :

Сон - то **сосед снега весной**

d.h. in die ersten beiden Zeilen ist ein Kommentar zum poetischen Verfahren hineingeheimnißt.

Entsprechend will die letzte Zeile als **Kommentar zur prosodischen Ambiguität des Textes** verstanden werden. Danach wäre der Text zum einen in ein Maß geschüttetes Futterkorn – etwas sehr Gegenständliches und Nahrhaftes also, und zugleich wohl auch 'in Verszeilen gefaßte Laut- oder Buchstabenkörner', also in jedem Sinne 'Prosa'[14], zum anderen enthielte er "metrischen Wortzauber".[15] Betrachtet man aufgrund des Hinweises auf den "metrischen Wortzauber" den Text noch einmal, so entdeckt man, wie schon gesagt, daß jede Verszeile sich auch metrisch interpretieren läßt. Zu diesem Zweck muß der Leser über die "zeilenprosaische" Oberfläche des Texts hinausgehen und die kryptometrische Formung rekonstruieren. Dieser eine geheime Appell zum Hinausgehen über eine Oberfläche verbindet sich mit mehreren ähnlichen anderen. Explizit ist der Appell zum Hinausgehen über die einfache Bedeutung der Wörter oder Wortdinge *son, kosa* und *mera*. Implizit ist der Leser gehalten, über die bruchstückhafte Oberfläche der dargestellten Welt hinauszugehen und die eigentümlichen Kohärenzen ihres vielsagenden Sinnzusammenhanges wiederherzustellen.

2.2. Das Metrum, die Syntax und die "Welt" in "Ja videl vydel"

Ein analoges Verfahren läßt sich in Chlebnikovs bekanntem spätem Gedicht "Ja videl vydel" (1920) aufdecken. Hier wird das "kryptische" Verfahren der

12 So zumindest der Kommentar in der Ausgabe Chlebnikov (1986), 663. Sollte diese Wortassoziation (son-, son-trava) zutreffen, läge es vielleicht nahe, den "Schnee" auch im Sinne des Kokains zu verstehen. – Die Lautgestalt von *son* enthält übrigens auch den Chlebnikovschen Neologismus *so ("Vereinigung")*, der aus "soedinenie" bezogen wurde; – vgl. Weststeijn (1983), 24.

13 Vgl. Chlebnikov in "Наша основа": "Если взять слова чаша и чоботы, то обоими словами *правит, приказывает звук Ч* [...]"; s. Weststeijn (1983), 23

14 Chlebnikov schreibt in "Наша основа": "Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, *заменяющих семена слова.*" vgl. Weststeijn (1983), 61 (meine Hervorhebung – R.F.)

15 Das metrische Thema in dem 'Maß, das mit dem Wort zaubert' holt sich innerhalb des Gedichttexts semantische Verstärkung in einer anderen Bedeutung von "*duma* ", welches außer dem russischen Parlament auch noch eine ukrainische Volksballade bezeichnen kann.

metrischen Montage allerdings nicht von zeilengebrochener Prosa verdeckt, sondern von einer "primitiven" eigenen metrikartigen und reimartigen Technik, welche die semantischen und lautlichen Komplikationen einzelner Wörter besonders hervortreibt und ihre überraschenden lautlichen Beziehungen profiliert:

Я видел	1-амфибрахий[16]
Выдел	1-хорей
Весен	1-хорей
В осень,	1-хорей
Зная	1-хорей
Знои	1-хорей
Синей	1-хорей
Сони.	2-ямб м
А ты пяты	3-ямб д
На мячике созвездия	2-ямб ж
Полет бросаешь,	1-ямб
В изгиб	1-ямб
Из губ	1-ямб
Свернув	1-амфибрахий
Свой локоть	3-хорей ж
Белого излома.	3-ямб ж
Весной улики Бога	-
Путь	-
Петь.	1-ямб
Сосни,	1-амфибрахий
Летая,	1-ямб
Сосне	1-амфибрахий
Латая	3-хорей ж
Очи голубые	1-амфибрахий
Узлами	3-хорей м
Северных бровей	2-ямб м
И голубей.	1-хорей
В стае	1-хорей
Сто их.	
(1920)	

Die explizite prosodische Oberflächenstruktur dieses Textes ist, nicht zuletzt kraft ihrer sozusagen schwundmetrischen Durchformung, von recht hoher Geschlossenheit: Das Prinzip der klassischen metrischen Verszeile ist hier in den meisten Fällen offenbar – nicht ohne parodistische Nebengeräusche – auf eines

16 Die Bezeichnung der metrischen Verhältnisse folgt der in der russischen Verswissenschaft üblichen Notierungsweise. Die Zahlen geben die Zahl der Versfüße an; der Versfußbezeichnung folgt dann gegebenenfalls die Benennung des Versausgangs: "м" für männlichen, "ж" für weiblichen und "д" für daktylischen Versausgang.

ihrer wesentlichen Grundprinzipien reduziert: auf den letzten Versfuß[17], der u.a. durch seine Reimwirkung (oder andere Lautübereinstimmungen) das herkömmliche Verszeilenende markiert.

Die Selbständigkeit und Vollständigkeit der kurzen Verszeilen wird durch die zwischen ihnen bestehenden Lautähnlichkeiten (Reime) sowie die dadurch provozierten einzelwortsemantischen Mehrdeutigkeitseffekte abgesichert, von denen hier nur einige genannt seien: *Vydel* ist auf diese Weise nicht nur ein eindeutiges substantivisches Akkusativobjekt zu *videl*, sondern imitiert sekundär eine das *videl* parodierend verstärkende "sinnlose" Präteritalform eines nichtexistierenden Verbums *vydet'*[18]. Das Reimpaar *vësen - v osen'* scheint die sinnvollen syntaktischen Beziehungen zwischen den Wörtern durch eine "sinnlose" Vertauschung der Palatalisierung von "v'" in *vësen* durch die Palatalisierung des "n" in *v osen'* zu bestreiten. *Soni* kann sich auf den Frauennamen "Sonja" oder auf *son'* ("Schlaf; schläfriger Zustand") beziehen. *Golubej* entfaltet volle drei Bedeutungen – als Genitiv Plural des Substantivs *golub'*, als Komparativ des prädikativen Adjektivs *goluboj* und schließlich als Imperativ des Verbums *golubet'*. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Kurzzeilentechnik die magischen Lautbeziehungen zwischen den Bedeutungseinheiten hervorhebt, die ihrerseits deren paradigmatische Bedeutungsvielfalt maximal zum Vorschein bringen.

Gegen die Geschlossenheitstendenz der Kurzzeilen werden allerdings ästhetische Gegenkräfte mobilisiert, die in erster Linie von der Syntax ausgehen: Der 29-zeilige Text gliedert sich in fünf Sätze, deren meist ausgeprägt hypotaktische Struktur in ästhetisch aktivem Gegensatz zu den Atomisierungstendenzen der Kurzzeilen steht. Es ist die verschrobene poetische Syntax, die hier einen klaren Appell an den Leser zum Hinausgehen über die Isolation der Einzelwörter und zur aktiven Entdeckung einer verborgenen anderen prosodischen und semantischen Ordnung enthüllt. Die verborgene andere prosodische Ordnung kann man sich etwa wie folgt vorstellen:

Я видел выдел весен в осень,	4-ямб ж
Зная знои синей сони [Сони].	4-хорей ж

17 In der Diskussion ist mit Recht auf die besonders in der formalistischen Verswissenschaft der Epoche obwaltende Tendenz zur Überwindung der Lehre vom Versfuß hingewiesen worden. Gerade in der originalen typographischen Gestalt dieses Texts wird aber unübersehbar mit dem Versfuß gespielt. – Ein Beispiel dafür wird in Anm. 20 entwickelt.

18 Bei Zaliznjak (1977) sind folgende Komposita des Simplex деть verzeichnet: за-деть, на-деть, под-деть, раз-деть, вз-деть, воз-деть, о-деть, (mit einigen hiervon abgeleiteten weiteren, doppeltpräfigierten Komposita), und про-деть. Ein Kompositum вы-деть entspräche nicht nur vollkommen den Wortbildungsregeln dieser Serie, sondern es könnte in älteren Sprachstufen oder Dialekten sogar unter Umständen als durchaus existierend nachgewiesen werden.

metrischen Montage allerdings nicht von zeilengebrochener Prosa verdeckt, sondern von einer "primitiven" eigenen metrikartigen und reimartigen Technik, welche die semantischen und lautlichen Komplikationen einzelner Wörter besonders hervortreibt und ihre überraschenden lautlichen Beziehungen profiliert:

Я видел	1-амфибрахий[16]
Выдел	1-хорей
Весен	1-хорей
В осень,	1-хорей
Зная	1-хорей
Знои	1-хорей
Синей	1-хорей
Сони.	1-хорей
А ты пяты	2-ямб м
На мячике созвездия	3-ямб д
Полет бросаешь,	2-ямб ж
В изгиб	1-ямб
Из губ	1-ямб
Свернув	1-ямб
Свой локоть	1-амфибрахий
Белого излома.	3-хорей ж
Весной улики Бога	3-ямб ж
Путь	-
Петь.	-
Сосни,	1-ямб
Летая,	1-амфибрахий
Сосне	1-ямб
Латая	1-амфибрахий
Очи голубые	3-хорей ж
Узлами	1-амфибрахий
Северных бровей	3-хорей м
И голубей.	2-ямб м
В стае	1-хорей
Сто их.	1-хорей
(1920)	

Die explizite prosodische Oberflächenstruktur dieses Textes ist, nicht zuletzt kraft ihrer sozusagen schwundmetrischen Durchformung, von recht hoher Geschlossenheit: Das Prinzip der klassischen metrischen Verszeile ist hier in den meisten Fällen offenbar – nicht ohne parodistische Nebengeräusche – auf eines

16 Die Bezeichnung der metrischen Verhältnisse folgt der in der russischen Verswissenschaft üblichen Notierungsweise. Die Zahlen geben die Zahl der Versfüße an; der Versfußbezeichnung folgt dann gegebenenfalls die Benennung des Versausgangs: "м" für männlichen, "ж" für weiblichen und "д" für daktylischen Versausgang.

ihrer wesentlichen Grundprinzipien reduziert: auf den letzten Versfuß[17], der u.a. durch seine Reimwirkung (oder andere Lautübereinstimmungen) das herkömmliche Verszeilenende markiert.

Die Selbständigkeit und Vollständigkeit der kurzen Verszeilen wird durch die zwischen ihnen bestehenden Lautähnlichkeiten (Reime) sowie die dadurch provozierten einzelwortsemantischen Mehrdeutigkeitseffekte abgesichert, von denen hier nur einige genannt seien: *Vydel* ist auf diese Weise nicht nur ein eindeutiges substantivisches Akkusativobjekt zu *videl*, sondern imitiert sekundär eine das *videl* parodierend verstärkende "sinnlose" Präteritalform eines nichtexistierenden Verbums *vydet'*[18]. Das Reimpaar *vësen - v osen'* scheint die sinnvollen syntaktischen Beziehungen zwischen den Wörtern durch eine "sinnlose" Vertauschung der Palatalisierung von "v'" in *vësen* durch die Palatalisierung des "n" in *v osen'* zu bestreiten. *Soni* kann sich auf den Frauennamen "Sonja" oder auf *son'* ("Schlaf; schläfriger Zustand") beziehen. *Golubej* entfaltet volle drei Bedeutungen – als Genitiv Plural des Substantivs *golub'*, als Komparativ des prädikativen Adjektivs *goluboj* und schließlich als Imperativ des Verbums *golubet'*. Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Kurzzeilentechnik die magischen Lautbeziehungen zwischen den Bedeutungseinheiten hervorhebt, die ihrerseits deren paradigmatische Bedeutungsvielfalt maximal zum Vorschein bringen.

Gegen die Geschlossenheitstendenz der Kurzzeilen werden allerdings ästhetische Gegenkräfte mobilisiert, die in erster Linie von der Syntax ausgehen: Der 29-zeilige Text gliedert sich in fünf Sätze, deren meist ausgeprägt hypotaktische Struktur in ästhetisch aktivem Gegensatz zu den Atomisierungstendenzen der Kurzzeilen steht. Es ist die verschrobene poetische Syntax, die hier einen klaren Appell an den Leser zum Hinausgehen über die Isolation der Einzelwörter und zur aktiven Entdeckung einer verborgenen anderen prosodischen und semantischen Ordnung enthält. Die verborgene andere prosodische Ordnung kann man sich etwa wie folgt vorstellen:

Я видел выдел весен в осень,	4-ямб ж
Зная знои синей сони [Сони].	4-хорей ж

17 In der Diskussion ist mit Recht auf die besonders in der formalistischen Verswissenschaft der Epoche obwaltende Tendenz zur Überwindung der Lehre vom Versfuß hingewiesen worden. Gerade in der originalen typographischen Gestalt dieses Texts wird aber unübersehbar mit dem Versfuß gespielt. – Ein Beispiel dafür wird in Anm. 20 entwickelt.

18 Bei Zaliznjak (1977) sind folgende Komposita des Simplex деть verzeichnet: за-деть, на-деть, под-деть, раз-деть, вз-деть, воз-деть, о-деть, (mit einigen hiervon abgeleiteten weiteren, doppeltpräfigierten Komposita), und про-деть. Ein Kompositum вы-деть entspräche nicht nur vollkommen den Wortbildungsregeln dieser Serie, sondern es könnte in älteren Sprachstufen oder Dialekten sogar unter Umständen als durchaus existierend nachgewiesen werden.

А ты пяты	2-ямб м
На мячике созвездия	2-пеон 2
Полет бросаешь,	2-ямб ж
В изгиб из губ свернув свой локоть	4-ямб ж
Белого излома.	3-хорей ж
Весной улики Бога путь петь.	4-ямб ж
Сосни, летая,	2-ямб ж
Сосне латая	2-ямб ж
Очи голубые	3-хорей ж
Узлами северных бровей	4-ямб м
И голубей.	2-ямб м
В стае сто их.	2-хорей ж

Ich behaupte nicht, daß diese oder eine auf ähnliche Weise rekonstruierte kryptometrische Struktur die "eigentliche" prosodische Struktur des Gedichts sei. Sie wird aber durch Rhythmus und Satzmelodie des Texts, so wie er in seiner Originalversion explizit typographisch gestaltet ist, auf ambivalente Weise suggeriert und entworfen; es ließen sich gewiß auch andere Notierungen dieser verborgenen metrischen Struktur denken. In der aufgedeckten kryptometrischen Ordnung des Texts bleibt die durch die expliziten Kurzzeilen vorgegebene stark konturierte, "primitiv-schematische" rhythmische Realisierung der kryptischen Metren jedenfalls sehr weitgehend erhalten.[19] Die Aufdeckung dieser latenten langzeiligen metrischen Ordnung "unter" der expliziten kurzzeiligen Segmentierung des Texts vermehrt auch keineswegs seine Eindeutigkeit. Im Gegenteil trägt sie zu der überraschenden Einsicht bei, daß das in der originalen typographischen Anordnung anscheinend einzige erhaltene Prinzip der klassischen Verszeile – die klare Markierung ihres Endes – hier eben ironisch gesetzt ist, wenn sich die anscheinenden Versenden zu längeren Verszeilen zusammenfügen.

Die künstlerische Funktion der latenten "anderen" metrischen Ordnung beruht auf der Signalisierung einer "anderen" semantischen Ordnung des Texts, die hinter der Magie der lautlichen und einzelwortsemantischen Beziehungen zwischen seinen Lexemen verborgen ist. Sie zaubert eine poetische dargestellte Welt hervor, deren fließende und dennoch sinnfällige Gegenständlichkeit wie aus einem Gewirr von über- und ineinandergemalten Konfigurationen auftaucht und darin auch wieder verschwindet: In den Herbst ist der Frühling verschränkt, in den blauen Traum eine blaue Sonja. Im Mittelpunkt steht eine schäferlich-mythologische Szene, in der an einem von Kiefern umringten *locus amoenus* ein

19 Eine Ausnahme bildet u.a. die Zusammenfassung der beiden im Original einsilbigen Verszeilen "Путь/Петь" zu einem jambischen Versfuß am Ende der kryptometrischen Langzeile in vierhebigem Jambus mit weiblichem Versausgang. Auf diese Weise wird ein lautlich wie rhythmisch komisch-grotesker Reimeffekt zu der eine gleichartige kryptometrische Langzeile abschließenden "локоть" geschaffen.

Du – eine Tänzerin – überrascht wird , die erschrocken ihren marmorweißen Ellenbogen vor den Mund hält.[20] Die Szene ruft unüberhörbar das grotesk formulierte Entzücken des lyrischen Ich hervor: "Весной улики Бога / Путь петь". Die kleinräumige Situation wird sogleich in andere räumliche Dimensionen verschachtelt – z.B. in einen weiten Landschaftsraum am Meer ("в изгиб из губ" kann auch als "in die Biegung von Buchten" verstanden werden) bzw. in einen kosmisch-planetarischen Raum (die Tänzerin tanzte, bzw. vollführte wörtlich einen "Flug der Ferse", auf dem "Bällchen des Gestirns"). Die Erstarrung der Tänzerin wird in eine Flugimagination transformiert und der Naturraum der Szene wird anthropomorphisiert – die Kiefern erhalten Augen – bzw. animalisiert: Aus dem Blau der den Kiefern angehefteten Augen steigt ein Schwarm von Tauben auf.[21] Diese poetische dargestellte Welt ist so wenig "vorgegeben" und so wenig vorhersagbar wie die bunt gemischten metrischen Muster (Versfüße bzw. Zeilenformate) sowohl des Originaltexts als auch seiner kryptometrischen Ordnung. Sie ist im Gegenteil inkohärent und instabil wie ein halbfigürliches Gemälde der Epoche oder wie eine Traum- bzw. Rauschgiftvision – aber sie hat eine eigentümliche sinnliche Suggestionskraft, die zu den Laut- und Sinnabenteuern der Einzelwörter hinzukommt. Freilich – und das ist die These des Beitrags – blüht die sinnliche Gegenständlichkeit von Chlebnikovs dargestellter poetischer Welt, ebenso wie ein Gutteil seiner Metrik, im Verborgenen, und beide wollen durch die gleiche ästhetische Anstrengung entdeckt werden.

"Для него [...] не существует раздельно вопроса о "метре" и о "теме" " schrieb Tynjanov 1928. (Chlebnikov (1968-72) I, 1, 25f.)

20 In der originalen typographischen Gestalt des Texts wird die dargestellte Szene der Tänzerin, die ihren Tanz abbricht, auch metrisch profiliert – u.a. wird die auffallende "Einfüßigkeit" der ersten Zeilen zunächst nur bis zu der Passage durchgehalten, wo metonymisch von "der" Ferse der Tänzerin auf dem Bällchen des Gestirns die Rede ist: Die zwei Versfüße der neunten Zeile heben die metonymische Einzahl "der Ferse" auf, während die Zeilen 10-13 metrisch den schnellen Tanz und sein stockendes Ende markieren. In der kryptometrischen Anordnung des Texts wird dieser metrische Ikonizitätseffekt verwischt, wenn auch nicht gänzlich beseitigt.

21 Es ist möglich, daß das Naturthema auch hier wieder auf die "Natur der Sprache" zurückführen, und die Augen an den Kiefern 'Worte als lebendige Augen des Geheimnisses' sein sollen – vgl. Weststeijn (1983), 18 f.

Literatur

Achmatova, A.
1965 *Sočinenija*, t. 1, o.O. (München)

Avanesov, R.I.
1983 *Orfoėpičeskij slovar' russkogo jazyka*. Moskva.

Božidar
1916 *Raspevočnoe edinstvo*. Moskva.

Červenka, M.
1978 *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*. München.

Chlebnikov, V.V.
1968-72 *Sobranie sočinenij*, t.1-4. München.

Chlebnikov, V.V.
1986 *Tvorenija*. Moskva.

Fieguth, R.
Ingarden a sprawa "istoty liryzmu", (Krakau; im Druck).

Gasparov, M.L.
1968 Russkij trechudarnyj dol'nik XX veka. *Teorija sticha*. Leningrad.

Gasparov, .M.L.
1974 *Sovremennyj russkij stich. Metrika i ritmika*. Moskva.

Grigor'ev, V.P.
1985 *Grammatika idiostilja. Velimir Chlebnikov*. Moskva.

Ingarden, R.
1960 *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen (2. Aufl.).

Ingarden, R.
1968 *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*. Tübingen.

Ivanov, V.
1976 *Stichotvorenija i poėmy*. Leningrad (Bibl-ka poėta. M. serija).

Jakobson, R.
1921 Novejšaja russkaja poėzija. Nabrosok pervyj. Viktor Chlebnikov. *Texte der russischen Formalisten, II*, hg. Wolf-Dieter Stempel. München 1972, 18-135.

Leśmian, B.
1910 Rytm jako światopogląd. *Szkice literackie*, hg. idem. Warszawa 1959.

Lönnqvist, B.
1979 *Xlebnikov and Carnival. An Analysis of the Poem "Poėt"*. Stockholm.

Markov, V.
1962 *The Longer Poems of V. Khlebnikov*. Berkeley and Los Angeles.

Stepanov, N.
1928 Tvorčestvo Velimira Chlebnikova. In: *Chlebnikov (1968-1972)*, 33-64.

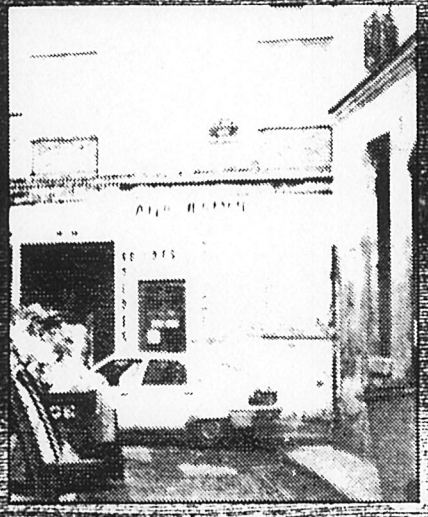
Tynjanov , Ju.
1924 *Das Problem der Verssprache*. München 1977 (hg. und übersetzt von Inge Paulmann).

Tynjanov , Ju.
1928 O Chlebnikove. In: *Chlebnikov (1968-1972)*, I, 1, 19-30.

Weststeijn, W.G.
1983 *Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism*. Amsterdam.

Zaliznjak, A:A.
1977 *Grammatičeskij slovar' russkogo jazyka*. Moskva.

BAND 21 1988



WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH