

hin konkretisieren lässt, dass Anlässe zu lesender Präsenzkritik genug vorhanden sind, macht Plath zeitbezogen in einer bemerkenswerten Fußnote zu seiner ›ein altes Blatt‹-Lektüre deutlich:

Einzig Lektüren, die sich als Interventionen darstellen, kann es gelingen, Einspruch gegenüber einer nicht heute erst aktuell in Europa und Amerika reformulierten Neo-Geopolitik zu erheben, deren Repräsentanten sich darin geübt zeigen, alte und tradierte Behauptungen (wie dem von dem europäischen Erbe oder der erwählten Nation) so reflexiv und neu zu verfassen, um die eine Erzählung von der historisch-kulturellen Einheit der Differenzen auch in Zukunft fundamentalistisch fortzuschreiben. In solchen Lektüren muss es heißen, jene sich in der Erzählung mit ihren vielen Varianten ausdrückenden fundamentalen Ansprüche auf die als die eine eigene behauptete Identität aufzuzeigen, sie zu analysieren und zu befragen – fundamentale Ansprüche in dem Sinne, dass diese den seit Kant in den diskursiven Auseinandersetzungen um das Eigene immer weiter verlorenen Boden unter den Füßen einziehen helfen sollen, um darauf Türme und Mauern zu errichten, die – keineswegs nur metaphorisch – zur Abgrenzung und zur Überwachung eines eigenen Territoriums und zum Ausschluss der Anderen dienen (444, Anm. 44)

Es zeichnet sich ab, dass Plath mit den Konstellationen in seinem Buch nicht nur die politischen Grundzüge und damit die politische Relevanz dekonstruktiven Lesens unterstreicht und vorführt, sondern auch, dass dekonstruktives Lesen als Lesen immer auch den Zusammenhang, oder die Konstellation von Politik und Ethik einschließt. Das ist zumindest einer der Eindrücke einer ersten und zweiten Lektüre von ›Hier und anderswo‹, das sich in jeder Lektüre, die es seinerseits zu lesen gibt, immer auch selbst zu lesen gibt und dem nicht nur deshalb noch viele Lektüren durch andere an anderen Orten zu anderen Zeiten zu wünschen sind.

DOI: https://dx.doi.org/10.1553/spk50_1s125

Peter Schuck (Erfurt)

SUSANNE STRÄTLING, *Die Hand am Werk. Poetik der Poiesis in der Russischen Avantgarde*, Paderborn (Wilhelm Fink), 2017, 531 S.

1. *Handverlesene Avantgarde*

In Susanne Strätlings groß angelegter Arbeit ›Die Hand am Werk‹ geht es, wie der Untertitel präzisiert, um eine „Poetik der Poiesis in der russischen Avantgarde“¹⁾, also um weit mehr als um die Rekonstruktion eines semantischen Motivs in Dichtung und Kunst – das wohl auch –, sondern vor allem um die ‚Mani-festationen‘ des Manuellen in der russischen Avantgarde und ihrer Konzepte einer Poetik bzw. Ästhetik der ‚Poiesis‘, also des Machens, Produzierens.²⁾

1) Die zweifachen „Anführungszeichen“ beziehen sich durchwegs auf Ausdrücke, die Strätlings Buch entstammen; die ‚einfachen‘ markieren metasprachliche Begriffe des Rezensenten.

2) Man denke auch an die Handreichungen der Formalisten, zumal VIKTOR ŠKLOVSKIJS, unter dem Zeichen: ‚Wie macht man?‘, ‚Wie schreibt man?‘: ДЕРС., *Техника писател'ского*

Ausgangspunkt sind „Bilder der Hand“, die nach Strätling in der Moderne zunehmend an die Stelle einer optisch-visuell orientierten Ästhetik getreten seien: eine These, die leitmotivisch das gesamte Buch durchzieht – freilich nicht immer unverzerrt bzw. verhältnismäßig. Denn die Hand mit dem Tastsinn verfügt zwar über eine möglicherweise höhere Evidenz als der Gesichtssinn, aber es wäre schwer nachzuweisen, dass sie die Evidenz der optisch-visuellen Wahrnehmung – organisch wie medial – deutlich überflügelt hätte. Wie sollte man das auch nachweisen? Jedenfalls bleibt für die (russische) Avantgarde die Hand und das Taktile eine gegenüber den visuellen Medien doch periphere und bisher unterschätzte Position. Umso wertvoller sind somit Strätlings Bemühungen, dieses Defizit auszugleichen. Dass dabei das Objekt der Begierde etwas zu stark favorisiert wird, kann nicht verwundern und muss ja auch nicht schaden. Wenn auch „eine Revision des optischen Dispositivs der Ästhetik“ (9) der Moderne bzw. der Gegenwart zu optimistisch angesetzt scheint, so lohnt es doch, diesem *tactile turn* im Rahmen der historischen Avantgarde Russlands bzw. der frühen Sowjetunion nachzuspüren.

Was sich dabei entdecken lässt, ist in Strätlings Buch – wenn schon nicht flächendeckend, so doch auf eine sehr erhellende Weise – nachgezeichnet. Dabei sei gleich vorweg erwähnt, dass es ihr hier nicht um eine gleichgewichtige Rekonstruktion aller relevanten Handkonzepte gegangen ist. Vielmehr werden die fikionalistischen, konstruktivistischen Bewegungen der linksutopischen Avantgarde (zumal der ‚Linken Kunstfront‘, des LEF Majakovskijs)³⁾ in den Mittelpunkt gerückt und zusammen mit ihnen die epistemologischen, wissenshistorischen Kontexte dieser Bewegung. Diese mehr technizistische Perspektive dominiert in Strätlings Darstellung eindeutig alle anderen, eher ‚stillen‘ Bewegungen (man denke an Mandel’stams Akmeismus), denen es um eine organisistische, handwerkliche, technikkritische Handhabung des Manuellen zu tun war.⁴⁾ Das gilt

remesla, Moskau, Leningrad 1927/1929; DERS., *Kak pisat’ scenarii*, Moskau, Leningrad 1930; VLADIMIR MAJAKOVSKIJ, „Wie macht man Verse“ (1926), in: VLADIMIR MAJAKOVSKI, *Werke in zehn Bänden*, übers. von HUGO HUPPERT, Berlin 1966–1973, Bd. V.

³⁾ Vgl. HUBERTUS GASSNER, ECKHART GILLEN (Hrsgg.), *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*, Köln 1979.

⁴⁾ Man denke auch an die Theoretiker der ‚Formal-philosophischen Schule‘ der 20er Jahre, organisiert in der Moskauer GACHN (Gosudarstvennaja akademija chudožestvennyh nauk = Staatsakademie der Kunstwissenschaften) und am Petrograder bzw. Leningrader G.I.I.I. (Gosudarstvennyj institut istorii iskusstv = Staatsinstitut für Kunstgeschichte): AAGE HANSEN-LÖVE, *Die formal-philosophische Schule in Russland 1920–1930*, in: NIKOLAJ PLOTNIKOV, MEIKE SIEGFRIED, JENS BONNEMANN (Hrsgg.), *Zwischen den Lebenswelten. Interkulturelle Profile der Phänomenologie*, Berlin 2012, S. 205–257; AAGE A. HANSEN-LÖVE, BRIGITTE OBERMAYR, GEORG WITTE (Hrsgg.), *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre*, München 2013; NIKOLAJ PLOTNIKOV (Hrsg.), *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion*, Hamburg 2014; BRIGITTE OBERMAYR, GEORG WITTE, AAGE HANSEN-LÖVE (Hrsgg.), *Synthese der Kunstwissenschaften. Texte der sowjetischen phänomenologischen und empirischen Wissenschaften von den Künsten*, Paderborn 2020 [im Druck].

vor allem für die auf Faktura orientierten Kunstströmungen, jene eines Neoprimitivismus und einer Rehabilitierung einer Handwerkskultur vor dem Hintergrund einer Manipulierung des Manuellen im Rahmen einer Maschinenwelt des damals so aktuellen Taylorismus und seiner Technik-Utopien.⁵⁾

Neben dieser auffälligen Bevorzugung der Hand-Techniken und ihrer manipulierten Utopien wird bei Strätling auch die Bemühung deutlich, die direkten, technischen Hand-Funktionen ebenso wie die indirekten, metaphorischen Hand-Habungen eines piktoralen, verbalen Motivs parallel zu führen, bisweilen auch nicht von einander abzugrenzen. Dies macht sich vor allem dort bemerkbar, wo das Hand-Motiv als Medium einer ins Technische verlagerten Kunsttheorie des ‚Produktionismus‘ (*proizvodstvenničestvo*)⁶⁾ und seiner Arbeitswelten (zumal in den Konzepten Sergej Tret’jakovs und der erwähnten LEF-Bewegung) funktionalisiert wird. Hier ist die Hand in erster Linie ein Instrument oder Träger von ‚Werk-Zeugen‘, die praktisch-technischen Zwecken dienen und damit die Sphäre des im engeren Sinne Artifiziiellen in Richtung Praxis und Technik transzendieren. Auffällig ist freilich, dass in dieser Darstellung der so zentrale Begriff der ‚Arbeit‘ (*rabota*)⁷⁾ und deren Gleichsetzung mit der Produktion von Artefakten bzw. Gebrauchsgegenständen nicht näher beleuchtet wird. Gerade das Festhalten am Konzept der ‚Meisterschaft‘ (*masterstvo*) und einer entsprechend kreativen Kompetenz (*tvorčestvo*) durch die Formalisten,⁸⁾ aber auch durch wesentliche Teile der Avantgarde, prägte Anfang der 20er Jahre die Auseinandersetzung mit dem Proletkul’t und seinen grob-utilitaristischen wie didaktischen Tendenzen.

Ein konzeptuelles Bindeglied zwischen Körperhaftigkeit und Außenwelt, zwischen Bio- und Semiosphäre bildet die Konzeption der Gestik bzw. des Gestischen (17), das bei Strätling immer wieder ins Spiel gebracht wird und dabei eben jene Differenz markiert, die sich zwischen Körper- und Technik, Organik und Mecha-

⁵⁾ Vgl. den Tagungsband: BRIGITTE OBERMAYR (Hrsg.), *Faktur/Fraktur*, Tagungsband Berlin 2004 (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63), 2006; AAGE HANSEN-LÖVE, *Wie Faktura zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde*, in: Ebenda, S. 47–96.

⁶⁾ HOLGER SIEGEL, *Sowjetische Literaturtheorie (1917–1940). Von der historisch-materialistischen zur marxistisch-leninistischen Literaturtheorie*, Stuttgart 1981; MARIA GOUGH, *The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution* Berkeley, Los Angeles, London 2005.

⁷⁾ Vgl. dazu AAGE HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus, Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978, S. 485, S. 491; zur Kritik am Ökonomismus bei Kazimir Malevič vgl. DERS., „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, in: KAZIMIR MALEVIČ, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, hrsg., eingeleitet und kommentiert von AAGE HANSEN-LÖVE, München 2004, S. 255–603 und DERS., *Kazimir Malevics Ökonomien: Zwischen Perfektion und Faulheit*, in: BARBARA GRONAU, ALICE LAGAAY (Hrsg.), *Ökonomien der Zurückhaltung. Kulturelles Handeln zwischen Askese und Restriktion*, Bielefeld 2010, S. 167–187. Vgl. auch NADEŽDA GRIGOR’EVA, *Anima laborans*, Sankt-Petersburg 2005.

⁸⁾ Zu dieser Diskussion zwischen Formalisten (zumal Osip Brik) und Proletkul’t vgl. HANSEN-LÖVE, *Formalismus* (zit. Anm. 8), S. 485f., S. 491.

nik, Verbalität und Nonverbalität, Rhetorik und Operativität aufzut. ⁹⁾ In dieser Übergangszone soll die Handhabung des Sprachlichen sichtbar werden, wobei die Gestik nicht eine den ansonsten autonomen Sprachakt „begleitende“ Zeichengebung verkörpert und verzeichnet, sondern selbst eine Art Sprache wird: genauer eine ‚Rede‘, wenn man davon absieht, dass es in technischen Teilbereichen auch so etwas wie eine kodifizierte Zeichen-Sprache (Flaggen etc.) gibt. Diese „deiktische Komponente des Wortes“ (22) kann ganz wortwörtlich als Gesten-Sprache funktionieren, oder aber in einem viel weiteren Sinne als eine „Geste des Handelns“ oder des „Gebens“ und der „Berührung“, dem in einer späteren Phase der Arbeit eingehend Raum gewidmet wird. (39ff.)

In einem ersten Schritt werden in Strätlings ‚Hand-Buch‘ zunächst die sprach- bzw. sprechbegleitenden Funktionen der Hand im Rahmen einer rhetorisch gepolten *eloquentia corporis*¹⁰⁾ vorgeführt (31ff.) und konsequent an das „System der Gebärde“ geknüpft. Dieser dezidiert rhetorische Einstieg verrät ganz unmissverständlich die Herkunft der Gesamtkonzeption aus der Konstanzer Rhetorik-Schule (zumal jener Renate Lachmanns), die hier durchaus nutzbar gemacht wird. Auch hier ist das „rhetorische Paradigma“ direkt an die „Chirologie“ angebunden, wobei es zu den an dieser Stelle schwer vermeidbaren metaphorischen wie metonymischen Ambivalenzen kommt, die zwischen einer sprachlichen, semiotischen, diskursiven Praxis und ihrer körperbasierten Dimension oszillieren. Das dient zum einen der Aufschlüsselung von überraschenden Assoziationsräumen, überspringt aber auch die verschwimmenden Grenzen zwischen den erwähnten Feldern einer direkt-körperlichen, ‚manifesten‘ Rolle des Manuellen – und ihrer rhetorischen, konzeptuellen Abstrahierung als Medium, als Signifikant einer komplexen Kommunikationsordnung.

Unmittelbar nach den Ausführungen zur „Chiromantik“ kommt es zu Reflexionen über eine „Revision der Geste“ in der dialogischen Lyrik der Achmatova und in der postsemiotischen Anti-Poetik eines Vasilisk Gnedov (45ff.). Größer lässt sich ein Gegensatz nicht denken zwischen der pragmatischen Verbalisierung des Lyrischen (bei der Achmatova, dann auch bei Mandel’stam) und einer Null-

⁹⁾ Zu Gestik und ‚Dichter-Bild‘ (*obraz poeta*) in der *skaz*-Theorie der Formalisten vgl. HANSEN-LÖVE, Formalismus (zit. Anm. 8), S. 418; EKATERINA BOBRINSKAJA, *Žest v poëtike rannegorusskogo avangarda*, in: *Charmsizdat predstavljat Avangardnoe povedenie*, Petersburg 1998, S. 49–62; Zur Kultursemiotik der Gestik und Körpersprache vgl. DMITRI ZAKHARINE, *Von Angesicht zu Angesicht. Der Wandel direkter Kommunikation in der ost- und westeuropäischen Neuzeit*, Konstanz 2005; DAVID MCNEILL, *Hand and Mind. What gestures reveal about thought*, Chicago, Ill. 1995; GRIGORIJ. E. KREJDLIN, *Neverbal'naja semiotika: Jazyk tela i estestvennyj jazyk*, Moskau 2004; RAY BIRDWHISTELL, *Kinetics in Context: Essays on Body Motion Communication*, Philadelphia 1970; ADAM KENDON, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge 2004; JULIA KRISTEVA, *Le geste, pratique ou communication?* in: *Languages* 10 (1968), S. 48–64; KEES MERKS, *Introductory Observations on the Concept of «Semantic Gesture»*, in: *Russian Literature XX/IV* (1986), S. 381–422.

¹⁰⁾ Vgl. NATASCHA DRUBEK-MEYER, *Gogol's ‚eloquentia corporis‘: Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration*, München 1998.

Gestik, wie sie in Gnedovs „Poem vom Ende“ (1913) inszeniert wird (47).¹¹⁾ Eine Einbettung dieser Radikalpositionen in eine Theorie der Deklamation, wie sie etwa Sergej Bernštejn einige Jahre später auch experimentell-labormäßig erforscht hatte,¹²⁾ kann in einem späteren Abschnitt des Buches auf anregende Weise nachvollzogen werden (kurz dazu 402). Die zentrale Rolle der Gestik im Akmeismus¹³⁾ (wie zuvor schon und parallel dazu im Symbolismus Andrej Belyjs) wird zwar angedeutet, aber in ihrer Gegenposition zur analytischen Avantgarde der Epoche nicht eigens abgehandelt.

2. Vorspiele in Symbolismus und Futurismus

Während die akmeistischen Kontexte des Hand-Motivs bei Strätling eher im Hintergrund bleiben, sind die Bezüge auf den Symbolismus, dessen Geltungsdauer tief in die Avantgarde hineinragt (also weit in die 20er Jahre), im Wesentlichen auf Andrej Belyj (etwa seine Glossolalie-Theorie)¹⁴⁾ beschränkt und über unterschiedliche Kapitel verstreut. Vjačeslav Ivanov und seine Rehabilitierung des ‚Handwerks‘ (*remeslo*)¹⁵⁾ etwa bleiben dagegen im Hintergrund, Andrej Belyj und andere Symbolisten tauchen nur marginal auf.

Viel eher schon bringt Strätling hier ein ausgeprägtes Interesse ihrer Studie an den szientistischen Kontexten ihres Themas ins Spiel, wenn es in diesem Zusammenhang um die „Kinetologie“ (Jakob Linzbach) geht (57ff.), die als Notationssystem einer „philosophischen Sprache“ dienen soll. Hier sind wir zweifellos in einem Anwendungsgebiet, das Hand-Techniken mit Notations-Maschinen in Verbindung bringt und mit der Gestik einer Achmatova oder eines Mandel’stams freilich wenig zu tun hat, vielmehr aber mit der Suche nach einer „Ursprache“ (63), wie sie im Symbolismus und vor allem in Velimir Chlebnikovs Grammatik einer

¹¹⁾ Vgl. dazu FELIX PHILIPP INGOLD, *Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913*. Kultur. Gesellschaft. Politik, München 2000, S. 166–170, 278f., S. 342–250, S. 441–446, 467ff.

¹²⁾ SERGEJ I. BERNŠTEJN, „Ästhetische Voraussetzungen einer Theorie der Deklamation“, in: WOLF-DIETER STEMPEL (Hrsg.), *Texte der russischen Formalisten*, Band II, München 1972, S. 339–385; vgl. auch HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus*, S. 333–337; WITALIJ SCHMIDT, *Deklamation in Theorie und Praxis: Sergej Ignat’evič Bernštejn (= Slavistische Beiträge 501)*, München 2015.

¹³⁾ AAGE HANSEN-LÖVE, *Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen*, in: OSWALD EGGER (Hrsg.), *Anschaulichkeit (bildlich)*, *Der Prokurist*, 16/17, Wien, Lana 1999, S. 71–152.

¹⁴⁾ ANDREJ BELYJ, *Glossalolija*, Berlin 1922.

¹⁵⁾ Zum ‚Handwerk‘ aus symbolistischer Sicht vgl. VJAČESLAV IVANOV, *Chudožnik-remeslennik (Der Künstler-Handwerker)*, *Sobranie sočinenij v 4 tomach*, Bruxelles 1971–1987, Bd. III, S. 61–78; JURIJ MURAŠOV, *Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*, München 1999; AAGE HANSEN-LÖVE, *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, Band III: *Mythopoetischer Symbolismus, 2. Lebensmotive*, Wien 2014, S. 75–145. Zum „Dichter als Handwerker“ im Akmeismus und bei Mandel’stam vgl. auch ANNETTE WERBERGER, *Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Mandelstams*, München 2005, S. 230ff.

„Sternensprache“ enworfen wurde.¹⁶⁾ Wenn dann anschließend gleich die viel beschriebenen Sprachtheorien von Nikolaj Marrs „Japhetismus“ und seiner „Glossogenese“ (69ff.) ins Treffen geführt werden, sind wir mit dem Konstrukt einer „vor-lautsprachlichen, gestischen“ Ursprache konfrontiert (73), einer Art „Linear-Hand-Sprache“, deren spekulatives Potenzial eher ins Bild passt als ihre empirisch-wissenschaftliche Relevanz, die ja längst widerlegt wurde.

Dies belegt auch der ganz unvermittelte Wechsel von dieser biologistischen Konzeption auf Heideggers Deutung der Hand als Ursprungsort der Sprache (76). Eine solche Äquivalenz von Nikolaj Marr, Lev Vygotskij, Lucien Lévi-Bruhl oder Martin Heidegger hebt hier freilich auch sehr Differentes auf *eine* Ebene des Vergleichs, der eher von der Analogie von Ausdrücken lebt denn einer Homologie der Konzepte. Der gemeinsame Nenner ist hier wohl die „Verwurzelung der (verbalen) Sprache im Manuellen bzw. der Hand“ (78), womit ein epistemologisches Diskursfeld der 20er Jahre abgesteckt wird, darüber hinausgehende Bestrebungen aber, das Thema in eine aktuelle wissenschaftliche Perspektive zu setzen oder gar die Zeitgebundenheit der dargestellten Konzepte zu korrigieren, nicht sichtbar werden. Das große Thema des „deiktischen“ Funktionierens der Sprache (81) dient hier primär zur Illustration eines diskursiven Motivs und seiner Vernetzungen; was wissenschaftsgeschichtlich fragwürdig oder gar überholt sein mag, erhält solchermaßen seine Relevanz als epistemologisches Phänomen zurück.

Vor diesem Hintergrund erscheinen die mehrfach hervorgehobenen Darstellungen von Aleksej Tolstojs Theorien zur Geste (oder zur Folter) auffällig breit angelegt (84ff.), um nicht zu sagen, etwas weit hergeholt und nicht eben leicht integrierbar in den theoretischen Diskurs jener Tage. Gerade die mehrfach hervorgehobenen Ideen Tolstojs zur Relevanz der Folter für die Auseinandersetzung mit Geste und Sprachlosigkeit (89) erhalten so eher den Charakter einer *idée fixe*, deren Einbettung in die Brachialitäten der Stalinära unkommentiert bleibt. Wenn sich „Geste mit der Gewalt verschwistert“ (89), dann bewegen wir uns in einer Sphäre, die per se außersemiotisch ist: Hierfür fühlten sich, wie mir scheint, die russischen Dichter-Denker des Absurden (Obëriu) eher zuständig,¹⁷⁾ die freilich erst in einer späten Phase der Darstellung in Erscheinung treten. (451ff.) Auch die „primitivistische Poetik“¹⁸⁾ (89), die sich hier aufdrängen würde, bleibt ausgeblendet. Und überhaupt scheint hier das Konzept der Geste schon sehr weit von der Hand entfernt. Anstrengend ist dieser Kontext allemal.

Die sehr ausführliche Darstellung der Relation von ‚Wort‘ und ‚Tat‘, *slovo* und *delo*, in den Folterprozessen und im Rahmen des (alt)russischen Rechtswesens verweist zwar auf die spezifisch russische Verknüpfung von Verbalität und Aktio-

¹⁶⁾ AAGE HANSEN-LÖVE, Über das Vorgestern ins Übermorgen. Neoprimitivismus in Wort- und Bildkunst der russischen Moderne, Paderborn 2016, S. 215–265.

¹⁷⁾ AAGE HANSEN-LÖVE, Der absurde Körper und seine Totgeburt: Verbale Brachialitäten im Primitivismus bei Daniil Charms, in: DERS., Über das Vorgestern (zit. Anm. 17), S. 395–416.

¹⁸⁾ Dieser Aspekt der Avantgarden der 20er Jahre ist weitestgehend ausgespart.

nalität, über die so viel und immer wieder reflektiert wurde (so in Puškins Diktum, die Taten des Dichters seien seine Worte): Die Schlussfolgerung, dass Tolstojs „Folterideologie“ zur „Gewinnung einer neuen Literatursprache“ dienen sollte (96), ist trotzdem nicht eben leicht nachvollziehbar und lässt zudem auch hier die Relation zur Hand schwer erkennen.

Ganz anders steht es dagegen um Andrej Belys Glossolalie-Theorie einer Sprachentstehung aus dem „Tanzen der Zunge“, die die Gestik des Gesamtkörpers morphologisch und mimetisch nachvollzieht (104ff.).¹⁹⁾ Genau genommen etabliert Belyj eine Analogie der gestalthaften Bewegung des Gesamtkörpers zu jener der Zunge in der Mundhöhle: Ob damit für Belyj, wie die Autorin meint, die Zunge zur „Hand“ wird (104f.), bleibt fraglich, zumal die (Laut-)Geste ja nicht nur die Hand betrifft, sondern eben den Körper insgesamt. Jedenfalls ist bei Belyj von ‚Hand‘ in diesem Zusammenhang nicht die Rede. In seiner Theorie zur „rhythmischen Geste“ und zur Lautsemantik ist auch immer nur von einer „semantischen Gestik“ die Rede, die durchaus nicht auf die Hand beschränkt bleibt – noch radikaler dann in seinem Spätwerk ›Masterstvo Gogolja‹ (›Gogol's Meisterschaft‹, Moskau und Leningrad 1934).²⁰⁾

Wichtig ist jedenfalls die Querverbindung von Belys „Lautgeste“²¹⁾ mit jener in der frühformalistischen Poetik im Rahmen des OPOJAZ (= „Gesellschaft zur Erforschung der poetischen Sprache“), wobei hier eher eine Konvergenz zwischen Symbolismus und Formalismus vorliegt, die sich als ein ‚Rücken-an-Rücken-Stehen‘ manifestiert: Das gleiche Phänomen der Lautgestik bzw. der onomatopoetischen Semantik wird einmal (bei Belyj) aus einer expressiven Bewegungsdynamik heraus entwickelt (ähnlich auch wie beim frühen Kandinskij)²²⁾, bei den Formalisten dagegen mit Blick auf die futuristische *zaum*-Poetik – verstanden als eine graphemische ‚Topographie‘, wie sie etwa die ‚Sternensprache‘ Velimir Chlebnikovs darstellt. Hier geht es nicht um eine expressive Ausdrucksbewegung, die vom Inneren eines Erlebens zur Äußerung führt, sondern um ein ‚Alphabet der Welt‘, um einen semantischen Code der Morpheme, die jenen der Dinge auf anagram-

¹⁹⁾ Eingehend dazu MONIKA MAYR, *Ut pictura descriptio? Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung bei Flaubert, Proust, Belyj, Simon*, Tübingen 2001, S. 293–401; zur Gegenüberstellung von Glossolalie und *zaum* vgl. HANSEN-LÖVE, *Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne*, in: *The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium August 5.-8.1985*, hrsg. N. A. NILSSON, Stockholm 1986, S. 17–48; DERS., *Über das Vorgestern* (zit. Anm. 17), S. 107–113. Vgl. auch: NICOLETTA MISLER/JOHN E. BOWLT, *Der Primitivismus und die russische Avantgarde*, in: JEWGENIJA PETROWA, JOCHEN POETTER (Hrsgg.), *Russische Avantgarde und Volkskunst*, Stuttgart 1993, S. 23f.;

²⁰⁾ Zur ‚semantischen Geste‘ (zumal bei Mukařovský) vgl. WOLF SCHMID, *Slavische Erzähltheorie: Russische und tschechische Ansätze*, Berlin u. a. 2009, S. 217f.

²¹⁾ Zur ‚Laut-Geste‘ vgl. HANSEN-LÖVE, *Formalismus* (zit. Anm. 8), S. 104–109. Vgl. auch EVGENIJ POLIVANOV, *Po povodu zvukovych žestov v japonskom jazyke*, in: *Poëtika*, Petrograd 1919, S. 27–36.

²²⁾ WASSILY KANDINSKY, *Über das Geistige in der Kunst* (1911/12), Bern 1952, S. 69f. („Die Form ist also der Äußerung eines inneren Inhaltes“). Vergleichbare ‚Innerlichkeiten‘ kannte der Suprematismus eines Malevič freilich nicht.

matische Weise homolog sind. Wenn hier die Hand eine Rolle spielt, dann in den Hand-Schriften, die in den selbstgeschriebenen lithographierten Almanachen der Futuristen als *samopis'ma*²³⁾ weite Verbreitung fanden. In diesem Fall kann man durchaus von einer graphischen Spur manueller Gestik und Dynamik sprechen, die der prosodischen Dynamik der Paronymien und Kalauer gleichgewichtig gegenübersteht. Der Bezug von Chlebnikovs Sternensprache zur Glossolaliefaszination jener Jahre bleibt jedenfalls ein Problem, wogegen Kazimir Malevičs frühe Poetik durchaus auf das ekstatische Sprechen (bzw. auf die Tanzlieder der Chlysten) Bezug nimmt („O poezii“).²⁴⁾ Ähnlich argumentiert Kručenyč in seinem Manifest ›Novye puti slova‹ (1913), das trotz seiner oberflächlichen Symbolismus-Kritik mit dessen Expressions-Konzept eng verwandt bleibt. Eben dieses hatte Jakobson mit Blick auf Chlebnikov radikal in Abrede gestellt („No-vejšaja russkaja poezija“).²⁵⁾

Die von Strätling bei Belyj konstatierte „Überblendung von Tanz und Rede“ (117) trifft durchaus zu, die Verlängerung dieser Formel in den Bereich der Rhetorik scheint mir dagegen problematisch. Haben wir hier wirklich bei Belyj „eine eigenwillige Verschiebung der tänzerischen Rhetorik der Hände“ (ebd.) vor uns? Diese wäre ja am ehesten in seiner ornamentalen Prosa und der Konzeption des freien *skaz* in der (formalistisch inspirierten) Prosaavantgarde der 20er Jahre nachweisbar.²⁶⁾ Sehr zutreffend dargestellt finden wir dies im Weiteren in dem Kapitel „Erzählen als groteske Gebärde“ (123ff.) in der *skaz*-Theorie Boris Ejchenbaums. Die alte Debatte zwischen Ohren- und Augenphilologie (125) wird bei den Formalisten signifikant erweitert auf das mediale Problem der Schnittstelle von ‚Mündlichkeit‘ und ‚Schriftlichkeit‘, *ustnost‘* und *pis'mennost‘* in Theorie und Praxis des *skaz*.²⁷⁾

²³⁾ Vgl. das futuristische Manifest „Der Buchstabe als solcher“ von VELIMIR CHLEBNIKOV, ALEKSEI KRUCENYCH (1913), in: INGOLD, Der große Bruch (zit. Anm. 12), S. 326; vgl. auch RENATE LACHMANN, Ein Neo-Abecedarius. Anmerkungen zu ‚Das russische abc – scribentisch‘ von Valerij Šerstjanoj, in: Zeichen zwischen Klartext und Arabeske, hrsg. von SUSI KOTZINGER, GABRIELE RIPPL, Amsterdam 1994, S. 25–34.

²⁴⁾ KAZIMIR MALEVIČ, Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik, München 2004, S. 53ff.; zur Rolle der Chlysten im Rahmen der russischen Avantgarden vgl. HANSEN-LÖVE, Über das Vorgestern (zit. Anm. 17), S. 63–105, hier: S. 88f.

²⁵⁾ Einleitung und Kommentare zu: ROMAN JAKOBSON, Die neueste russische Poesie“, in: DERS., Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Kommentierte deutsche Ausgabe, Bd. I, Poetologische Schriften und Analysen zur Lyrik vom Mittelalter bis zur Aufklärung, Gem. mit S. DONATH hrsg. von H. BRUS, Berlin, New York 2007, S. 1–123.

²⁶⁾ Zur Theorie der mündlichen Rede in Schriftmedien vgl. HANSEN-LÖVE, Formalismus (zit. Anm. 8), S. 274ff., und MATHIAS AUMÜLLER, Die Stimme des Formalismus, in: ANDREAS BLÖDORN, DANIELA LANGER, MICHAEL SCHEFFEL (Hrsgg.), Stimmen im Text. Narratologische Positionsbestimmungen, Berlin u. a. 2006, S. 107ff. Zur Philosophie der Geste vgl. GIORGIO AGAMBEN, Die Macht des Denkens. Gesammelte Essays, Frankfurt/M. 2005 („Kommerell oder die Geste“, S. 274–286).

²⁷⁾ JURIJ MURAŠOV, Das unheimliche Auge der Schrift. Mediologische Analysen zu Literatur, Film und Kunst in Russland, Paderborn 2016.

Während aber in der symbolistisch inspirierten ornamentalen Prosa der schriftliche Text als eine Art Partitur für eine rhythmisch-musikalische Performanz dient, ist es im Formalismus und der ornamentalen Prosaavantgarde bei Leonid Leonov, Pil'njak oder Babel' genau umgekehrt: Hier wird die mündliche Rede im Schrifttext medial so transformiert, dass sie sowohl mimetisch auf die Position ihres Trägers verweist (im „charakterisierenden“ *charakternyj skaz*) als auch in den radikaleren Formen des „freien *skaz* (*svobodnyj skaz*) als ein „Wort-Mosaik“ (Viktor Vinogradov zu Gogol')²⁸⁾ indiziert ist und ein „zerstreutes Subjekt“ oder gar keines anzeigt. Hier überschneidet sich dann die entnarrativierte und aperspektivische Prosa mit der ‚Wortkunst‘²⁹⁾ im Sinne Jakobsons, die ja auch mit der klassischen Vorstellung von Lyrik nichts mehr gemein hat. Benjamins „Lektüre der Geste“ manifestiert dagegen einen „Modus des Verweisens [...], der sprachlich weder eingeholt noch vermittelt werden kann“ (133) – ein semiotischer Status, der mit dem Phänomen des *skaz* schwerlich in Verbindung zu bringen ist. Es sei denn, man löst sich von einer Gleichsetzung von Gestik und Hand, wenn es um „Die Geste des Sprechens“ geht (135ff.). In diesem gleichnamigen Kapitel entfernt sich Strätling aber schon beträchtlich von den historischen Koordinaten ihres Themas (in Richtung Vilém Flusser etwa).

Im nachfolgenden Abschnitt von Strätlings Buch geht es dann ausführlich um das „Schreiben“ bzw. die „Schrift“ (137ff.), die ganz folgerichtig als eine „Fortsetzung der Geste“ erscheint, sich dabei aber weniger in der symbolistischen oder futuristisch-formalistischen Theoriebildung bewegt, sondern auf die Schrift-Fixierung eines Vasilij Rozanov Bezug nimmt (142): Eigentlich erkennen wir hier eine Konkurrenz zwischen Typographie und Hand, genauer: eine bewusste Regression ins ‚Vorgutenbergzeitalter‘. Hier kommen dann auch die *samopis'ma* der Futuristen zur Sprache (147f.) – wobei freilich zu bedenken ist, dass eben diese Tendenzen trotz ihrer theoretischen Relevanz für die „Poiesis“ der (russischen) Avantgarden einen Nebenschauplatz bildeten. Die bei Strätling angeführten Beispiele sind denn auch ein wenig sprunghaft und bewegen sich von Evgenij Zamjatin zu Aleksej Remizov, von Tolstoj zu Gor'kij, ohne dass damit das „Schriftspiel“ eine zusammenhängende Konzeption anzeigen würde. Der Brückenschlag zu den „Sprachspielen“ Wittgensteins ist zwar anregend, doch nicht unbedingt überzeugend (161f.), denn die Sprachspiele des Philosophen gehören durchwegs in die pragmatische Sphäre und nicht in die poetische des ‚Wort-Spiels‘.

Auch der Abschnitt zu ‚Spiel und Infantilismus im Künstlerbuch‘ (165ff.) der Futuristen – zumal bei Malevič und Kručenyč – verweist auf den Gesamtkomplex der neoprimitivistischen Avantgarde und wirkt so – in der Nachbarschaft zu den Sprachspielen – etwas verloren. Ähnliches gilt auch für die Erläuterungen zu

²⁸⁾ VIKTOR VINOGRADOV, *Étjudy o stile Gogolja*, Leningrad 1926, S. 86f.

²⁹⁾ Zum Begriff ‚Wortkunst‘ im Formalismus und besonders bei Jakobson vgl. WOLF SCHMID, ‚Wortkunst‘ und ‚Erzählkunst‘ im Lichte der Narratologie, in: RAINER GRÜBEL, WOLF SCHMID (Hrsgg.), *Wortkunst. Erzählkunst. Bildkunst*, München 2008, S. 23–37.

„Schriftspielen“ Chlebnikovs und Mituričs³⁰) (170–183), die bei Strätling unvermittelt mit solchen zu Sergej Tret’jakov („Buchstaben als Dinge“, 184–200) ihre Fortsetzung finden. Hier freilich sind die Buchstaben nicht nur sehr weit von den Händen entfernt, sondern auch der Spiel-Begriff der Kunstavantgarde in eine eher didaktische Pragmatik eingezwängt, deren Zwecke durchaus nicht als ‚spielerisch‘ zu bezeichnen sind. Die Rede ist hier von einer „zweckrationalen Operativität“ (186), die für das Sprach- und Kunstdenken bei Malevič wie Chlebnikov oder Kručenyč alles andere als typisch erscheint. Sie alle sahen in den utilitaristischen Bestrebungen der Konstruktivisten einen ebenso gefährlichen Feind wie im herrschenden Realismus und Mimetismus.

3. *Angewandter Konstruktivismus*

An dieser Stelle zeigt sich denn auch eine Problematik in Strätlings Avantgardekonzept, das sich zunehmend an eben diesem Konstruktivismus und den links-utopischen Konzepten der LEF-Bewegung orientiert und von daher das Bild der Avantgarden der 20er Jahre gewissermaßen monopolisiert. Es geht hier um eine Technisierung der Kunstverfahren, um eine ‚Pragmatisierung‘ des Artifizialen, eine Umfunktionierung der poetischen, ästhetischen Poiesis zu einer gesellschaftlichen, ideologischen, faktischen Praxis, in deren Geltungsbereich eine autonome Ästhetik oder eine eigenwertige Poetik (des *samovitoe slovo* oder des Suprematismus) keinen Platz findet.³¹) Schon die frühen Diskussionen der Formalisten mit den Vertretern des Proletkul’t Anfang der 20er Jahre oder Malevičs biblischer Hass auf den ‚Angewandten Konstruktivismus‘ und den ‚Futtertrog-Realismus‘ (Malevič) – um nur zwei markante Reibepunkte zu nennen –, all dies lässt an einer Favorisierung des Konstruktivismus und der Produktionskunst (der späten 20er Jahre) über alternative Avantgardeströmungen desselben Jahrzehnts gewisse Zweifel aufkommen.

Wenn das erwähnte Konzept von Kunst und Kultur als ‚Spiel‘ im Rahmen der Moderne und einer jeden Avantgarde zentral war (186f.), dann konnte dies unter dem Aspekt einer Utilitarisierung der Artefakte und ihrer technischen Organisation keine Daseinsberechtigung haben – auch hier dominieren die Positionen Sergej Tret’jakovs und der links-utopischen LEF-Bewegung. Seine berühmten Thesen zur „Biographie des Dinges“ (vgl. ›Die Tasche‹, 1933) belegen dies überdeutlich: Immer

³⁰) Vgl. dazu: JEWGENIJ F. KOWTUN, *Sangesi. Chlebnikov und seine Maler*, Zürich 1993, S. 50–59, S. 104–119.

³¹) Vgl. dazu den Abschnitt: „Am Nullpunkt der Kunst: Konstruktivismus“ (mit Originaltexten von Tret’jakov, Gan, Rodčenko, Tarabukin) im Sammelband: BORIS GROYS, AAGE HANSEN-LÖVE, *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt/ M. 2005, S. 267–474. Texte zur Kritik am Konstruktivismus von Malevič und Platonov ebenda, S. 477–621; AAGE HANSEN-LÖVE, „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, ebenda, S. 255–603, hier: S. 272–279. Zum ‚selbstwertigen Wort‘ vgl. ŽAN-FILIPP ŽAKKAR, ANNIK MORAR, 1913. *Slovo kak takovoe. K jubilejnomu godu russkogo futurizma*, Sankt-Peterburg 2015.

geht es hier um Produktion und Produktivität, um Lernen und Belehrung (so im langen Abschnitt zu den „Buchstaben als Dinge“, 200–220). Von der Gebrauchsanweisung (196) zu Befehl und Vorschrift ist es da nur ein kleiner Schritt. Geht es hier wirklich um ‚Poesis‘ im Sinne eines Kunst-*Machens*? Die Reduktion dieser Poesis-Ästhetik auf den Technizismus der Konstruktivisten (199ff.), wie dies vor allem ab der Mitte des Buches immer deutlicher wird, betont eine Avantgarde der Aktion und ‚Produktion‘ (*proizvodstvo*) und rückt jene des ‚Machens‘ (*delan'e vešč'i*) und der ‚Kreation‘ bzw. des ‚Schaffens‘ oder ‚Schöpferischen‘ (*tvorčestvo*) in den Hintergrund.³²⁾

Im IV. Abschnitt wendet sich Strätling schließlich dem „Zeigen“ zu, genauer: den performativen Praktiken des Theatralischen und der Darstellung (*izobraženie*), die gleichfalls – wenn auch eher indirekt – mit der Hand-Gestik koordiniert erscheinen. Dabei wird die Semiologie des Zeigens jener der Hände stillschweigend zugedacht, während die der Stimme einem zu überwindenden Medium der verbalen Sprache unterstellt bleibt (221). Gerade die Reflexionen zum Zeigen machen deutlich, dass es sich hier um eine genuin indexikalische Zeichentypologie handelt,³³⁾ die bildhaft gedacht wird und nonverbal ist. Diese wiederholte Kritik am Verbalen repetiert eine auffällige Zurückhaltung gegenüber dem linguistischen Zeichen, wie es für das postmoderne Denken seit Jacques Derrida typisch ist: Ob die Favorisierung nonverbaler Medien in den Avantgarden (oder davor) eben diesen Intentionen folgt, wäre zu hinterfragen. Typisch ‚modern‘ und avantgardistisch war ja im Gegenteil eher die Bestrebung, alle nonverbalen Medien (Bild, Architektur, Tanz, Film, Theater, Musik etc.) nach dem Modell eines am Verbalen geschulten weiten Sprachkonzepts zu generalisieren.³⁴⁾ Daher sprach man etwa von ‚Film-Poetik‘ (*Poëtika kino*)³⁵⁾ mit dem Ziel, das per se nonverbale Medium des Stummfilms als eine semiotische ‚Film-Sprache‘ zu denken und zu praktizieren. Daher die paradoxe Enttäuschung der Film-Semiotiker bis hin zu Ėjzenštejn

³²⁾ Zu Ding und Gegenstand in der russischen Avantgarde vgl. den Tagungsband: ANKE HENNIG, GEORG WITTE (Hrsgg.), *Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 71, Wien, München 2008; AAGE HANSEN-LÖVE, *Wir sind alle aus »Pljuškins Haufen« hervorgekrochen...: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Verdinglichung – Unding: vom Realismus zum Konzeptualismus*, ebenda, S. 251–346; RENATE LACHMANN, *Textgenesen: spontan und geplant (Einfall, Zufall, Inspiration)*, in: LARS SCHNEIDER, AAGE HANSEN-LÖVE, MICHAEL OTT (Hrsgg.), *Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst*, München 2013, S. 41–58.

³³⁾ Zum Index-Zeichen vgl. UMBERTO ECO, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987, S. 39ff.

³⁴⁾ Zum Sprachcharakter der nonverbalen Medien vgl. RAINER GRÜBEL, *Kunst der Sprache, Kunst als Sprache, Sprache(n) der Kunst. Überlegungen im Ausgang von Diskussionen über das Verhältnis von Sprache und Kunst in den 1920er Jahren bei Gustav Špet an der GACHN*, in: NIKOLAJ PLOTNIKOV (Hrsg.), *Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion*, Hamburg 2014, S. 125–156.

³⁵⁾ *Poëtika kino*, Leningrad 1927, deutsch: WOLFGANG BEILENHOF (Hrsg.), *Poetika kino: Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*, Frankfurt/M. 2005.

Ende der 20er Jahre beim Aufkommen des Tonfilms, dessen Tonspur die ‚Film-sprache‘ und ihre Zeichen zu überlagern drohte und damit einen künstlerischen Rückschritt befürchten ließ.

Auch im Abschnitt über „Die Szenen des Zeigens“ (226ff.) wird vor allem die Position Tret’jakovs herausgearbeitet, viel weniger die des frühen Ėjzenštejn oder gar Mejerchol’d. Nur so wird deutlich, warum Strätling die gesamte Avantgarde unter das „Zeichen des Zeigens“ und des ‚Ostentativen‘ stellen kann (ebenda), von wo aus ein Schritt zum Didaktischen und performativen Handeln weit über die Grenzen der Kunsträume hinaus bevorzugt wird. Auch hier wird das Konzept der Entsprachlichung³⁶⁾ („Fort mit dem Wort im Theater!“; Šeršenevič) dominant gesetzt und jenes der Versprachlichung der Gestik und der Körpersprache im Mejerchol’d-Theater oder bei Evrejnov³⁷⁾ (der hier kaum in Erscheinung tritt) eher in den Hintergrund gerückt: sicherlich auch aus dem Bestreben, eine traditionelle Sichtweise der Medienlandschaft jener Epoche zu konterkarieren.

Jedenfalls werden im Weiteren die „dramaturgischen Gestenkonzepte der Avantgarde“ (237–282) sehr eingehend gewürdigt. Auch hier befinden wir uns noch immer im Bannkreis der Geste und des „Darstellens/Durchlebens“ (237ff.) und dabei immer im Rahmen einer Ausdrucksästhetik mit klaren pragmatischen Zielen und Zwecken. Daher auch das Interesse an szientistischen Formalisierungen der Körpersprache bzw. einer Kinetik (sehr ausführlich in Sergej Volkonskijs „Psychologie der Geste“, 245–255); deren Choreographie verweist auf eine innere Gefühlssphäre (240f.), die mit jener des Publikums (zu) kurzgeschlossen wird. Dass die ausführlich referierte Konzeption Stanislavskijs und seines psychologischen Einfühlungstheaters vom erwähnten Mejerchol’d (ja schon von Čechov selbst) einer kritischen Revision unterzogen wurde, ändert nichts an Stanislavskijs späterem Triumph über das Avantgardetheater und seiner Kanonisierung im Sozialrealismus. Die dazwischengeschalteten Konzepte der Biomechanik werden wiederum eher mit den Konzepten Ėjzenštejns/Tret’jakovs assoziiert und weniger mit jenen ihres Erfinders Mejerchol’d (251).

Eine „Phänomenologie der Geste“³⁸⁾ zumal bei Gustav Špet und Lev Vygotskij findet dagegen durchaus Eingang in die Diskussion des Theatralischen im Rahmen der GACHN und einer akademischen Theoriebildung, worauf ausführlich hingewiesen wird (256–265) – vor allem auf die Verlagerung der Dominanz im

³⁶⁾ Zur Desemiotisierung als Voraussetzung für Medialisierung vgl. AAGE HANSEN-LÖVE, Zum medialen Ort des Verbalen – mit Rückblicken auf russische Medienlandschaften, in: JOACHIM PAECH/JENS SCHRÖTER (Hrsgg.), *Intermedialität analog/digital. Theorien – Methoden – Analysen*, München 2008, S. 155–180.

³⁷⁾ Zu Nikolaj Evrejnov vgl. LARS KLEBERG, *Theatre as Action: Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics*, London 1993; NIKOLAJ EVREINOV, *Theater für sich*, hrsg. von SYLVIA SASSE, Zürich 2017; SWETLANA LUKANITSCHewa, *Das Theatralitätskonzept von Nikolai Evreinov. Die Entdeckung der Kultur als Performance*, Tübingen, Basel 2013.

³⁸⁾ Vgl. dazu GEORG WITTE, *Die Emotionen der Kunst*, in: AAGE HANSEN-LÖVE, GEORG WITTE, BRIGITTE OBERMAYR (Hrsgg.), *Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre*, München 2013, S. 359ff.

rezenten Theater vom Verbalen auf den Körper und seine Dynamik. Ähnliches finden wir schon in Vjačeslav Ivanovs dionysischer Theatralik (Murašov)³⁹) und ihrer Gleichsetzung von ‚Wirkung‘ (*dejstvie*) und ‚Wirklichkeit‘ (*dejstvitel'nost'*), die bei Strätling auf Gustaf Špet beschränkt bleibt. Anschließend wird die immer wieder hervorgehobene „Priorisierung der Bewegung vor dem sprachlichen Tonbild“ bei Špet (Schmid, hier: 264) auf eine diesem eher fremde Ebene der physiologischen oder gar maschinellen Mechanik verlagert („Physiologie der Geste“ bei Ippolit Sokolov, 265) und damit wieder auf die konstruktivistischen Avantgardetendenzen eingeschwenkt.

Die Theatertheorie und -praxis bei Tairov und in Mejerchol'ds Biomechanik (267f.) finden wie erwähnt eher weniger Beachtung, vielleicht auch deshalb, weil sie sich in der Tradition der Theateravantgarde schon seit langem etablieren konnten. Dagegen werden Ippolit Sokolovs weniger bekannte Theorien zur Gestik und ihre massive Orientierung an Mechanik und Technik – vor allem in ihrer Kritik an Mejerchol'd – stark hervorgehoben (269). Dass es Mejerchol'd eben nicht nur um Mechanisierung ging und bei ihm das Wort durchaus mit Gestik und Körpersprache interferierte, bleibt solchermaßen ausgeblendet. Die Linie, die hier weniger zu Ėjzenštejn, vor allem aber zu Tret'jakov führt (281), wird jedenfalls deutlich. Auch in diesem Zusammenhang wird Mejerchol'ds Theaterarbeit (und jene El Lissickijs) eher nur als Begleiterscheinung zu Tret'jakov zugelassen (343ff.).

Von hier führt schließlich ein direkter Weg zum Abschnitt „Das Wort als Werkzeug“ (283–320) und damit zu einer performativ ausgerichteten, operativen Poiesis (321–391), in der die in der russischen Literatur zentrale Frage nach einer Gleichsetzung von Wort und Tat in die Avantgarden der 20er Jahre verlängert wird. Auffällig ist auch in diesem Fall, dass die Vorliebe der akmeistischen Poiesis, zumal bei Mandel'stam, für das ‚Werk-Zeug‘ (*utvar*) und das ‚Hand-Werk‘ (*remeslo*) bei Strätling in den Hintergrund rückt durch ihre Konzentration auf andere Manifestationen des ‚Werkens‘: auf das Sprachingenieurtum eines Aleksej Gastev (289–296) und seiner radikalen Gleichsetzung von Poiesis und einer Technologie, die mit Handwerk gar nichts, mit Fließbandarbeit (im Geiste des damals modischen Taylorismus) durchaus zu tun hat.⁴⁰) Das ist freilich ein Aspekt der links-utopischen Avantgarde, welcher durchaus ins überlieferte Bild eines angewandten Konstruktivismus passt. Die Idee einer Verlagerung der verbalen Poiesis in eine „Literaturfabrik“ hätte sich hier auch an den halbparodistischen Ausführungen

³⁹) JURIJ MURAŠOV, *Im Zeichen des Dionysos. Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*, München 1999.

⁴⁰) EMANUEL SARKISYANZ, *Russland und der Messianismus des Orients*, Tübingen 1955, S. 38–45. Zu Aleksej Gastev und zur Maschinisierung des Körpers vgl. MICHAEL HAGEMEISTER, „Unser Körper muss unser Werk sein“. Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts, in: BORIS GROYS, MICHAEL HAGEMEISTER (Hrsgg.), *Die Neue Menschheit*, Frankfurt/M. 2005, S. 19–66; THOMAS TETZNER, *Der kollektive Gott. Zur Ideengeschichte des ‚Neuen Menschen‘ in Russland*, Göttingen 2013, S. 257–308.

Andrej Platonovs orientieren können.⁴¹⁾ Gerade ihm ging es um eine kritische Auseinandersetzung mit den Konzepten und der Praxis eines naiven Produktionismus und der Utopie einer mechanischen Textproduktion – im Gegensatz zur ‚Meisterschaft‘ (*masterstvo*) auch ein Handwerksbegriff des kreativen Schaffens (Osip Brik).

Strätling geht es bei ihrer Fokussierung auf den Konstruktivismus nicht um „Hand-Werk“, sondern um die Instrumentalisierung der Hand *als* Werkzeug im Rahmen einer durch und durch mechanisierten und taylorisierten Arbeitswelt. Dabei werden die frühen Proletkul't-Positionen in dieser Sache und die späteren der ‚Produktionisten‘ (der *proizvodstvenniki*) – wieder einmal Trät'jakovs – eher als Einheit betrachtet, die verschiedenen sehr spannungsreichen Realisierungen einer Idee der ‚Sprach-Fabrik‘ (zumal bei Majakovskij) bloß erwähnt (302). Dagegen werden Gastevs ebenso radikale wie seit langem geläufigen Versuche einer Technisierung des Wortes (307), ja des Arbeitskörpers insgesamt weitaus ausführlicher gewürdigt. In diesem Fall kann das Bestreben, allzu bekannte Aspekte der Avantgarde durch weniger beachtete Nebenlinien derselben zu kompensieren, nicht mehr so leicht nachvollzogen werden. Anstelle von Gastevs „Poetik des Werkzeugs“ (319) wäre Mandel'stams „Werkzeug der Poetik“ einer ähnlich ausführlichen Darstellung wert gewesen.

4. Trät'jakovs Ding

Auch in diesem Zusammenhang tritt Trät'jakov, diesmal als Dokumentarfotograf, in Erscheinung und praktiziert ein hybrides Mischgenre von Propaganda und Faktographie (381f.), Ideologie und Dokumentation, das Anfang der 30er Jahre freilich längst aus dem Gleichgewicht geraten war, nachdem von Anfang an in der Theorie und Praxis der faktographischen Medien (zumal in Trät'jakovs Genre der „operativen Skizze“, 376) die dieser Kombination immanenten Widersprüche unauflösbar zutage traten. Dass die Problematik von „Operativität und Faktizität“ (378–390) unter dem Übertitel „Wort und Ding“ (378) abgehandelt wird, ist nur dann konsequent, wenn man den Begriff des ‚Dinges‘ hier eher als (Gebrauchs-) ‚Gegenstand‘ versteht.⁴²⁾ Im Gegensatz dazu figuriert das Ding in den Avantgardetheorien der 20er Jahre vornehmlich als vorkulturelles Objekt, das eben *noch nicht* zum ‚Gegenstand‘ einer Nutzung oder pragmatischen Sinngebung gemacht wurde. Jedenfalls verwendet Trät'jakov selbst den ‚Ding‘-Begriff (*vešč'*) durch-

⁴¹⁾ Vgl. Übersetzung und Kommentar von ANDREJ PLATONOV, „Literaturfabrik“, in: GROYS, HANSEN-LÖVE, Am Nullpunkt (zit. Anm. 32), S. 477–493.

⁴²⁾ Eine eingehende Auseinandersetzung mit der Ding-Gegenstand-Konzeption der russischen Avantgarde bietet der Tagungsband: ANKE HENNUG, GEORG WITTE (Hrsgg.), *Der demontierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit* (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 71), Wien, München 2008; hier besonders RAINER GRÜBEL, *Abstraktion und Hypostase. Das Artefakt als Ding im Konstruktivismus* Aleksej Čičerins, ebenda, S. 197–247; AAGE HANSEN-LÖVE, *Wir sind alle aus »Pljuškins Haufen« hervorgekrochen ...: Ding – Gegenstand – Ungegenständigkeit – Verdinglichung – Unding: vom Realismus zum Konzeptualismus*, ebenda, S. 251–346.

gänglich im Sinne von ‚Gegenstand‘ (*predmet*) als Objekt einer „Manipulation“: „Wenn dasjenige spricht, was ich mit den Händen berühre, was ich handhabe und gebrauche, dann realisiert sich der Gedanke einer Verschränkung von Wort und Tat als Syntagma von Erzählen und Handhaben“ (387). In dieser metasprachlichen Konstruktion scheint die Autorin das Utopische an der Ding-Erzählung bei Tret’jakov theoretisch zu verabsolutieren und sich damit zugleich in einer Weise zu identifizieren, die eine kritische oder historische Distanz nicht wirklich gestattet.

Es gibt wenig konzeptuelle Bereiche, die so markant die Spaltung der russischen Avantgarden in utilitär-konstruktivistische und primär künstlerische Intentionen deutlich machen. Dabei nimmt Tret’jakovs vielzitiertes Konzept der „Ding-Biographie“ (*biografija vešči*) einen prominenten Platz im „Resismus“⁴³) (also dem Ding-Denken) jener Periode (388f.) ein, wobei in diesem Zusammenhang der Begriff des ‚Erzählens‘ stark metaphorisch und wenig spezifisch figuriert. Geht es doch darum, ein genuin personales Phänomen wie die Biographie, die noch dazu im Rahmen aller Avantgarden schwer unter Beschuss gekommen war,⁴⁴) aus der individuellen in die sachliche Sphäre zu verschieben.

5. Gabe – Geben

Wenn es in den konstruktivistischen und produktivistischen Bewegungen in erster Linie um das Händische als ‚Manipulation‘ im direkten und übertragenen Wortsinn gegangen ist, steht im Mittelpunkt des nächsten, schon zum Finale überleitenden Abschnitts das große Thema des ‚Gebens‘ und der ‚Gabe‘, das in keiner Kulturanthropologie – am allerwenigsten einer der Hand – fehlen darf. Und es ist kein Wunder, dass hier als ein – freilich sehr spät eingeführter – Gegenpol zu Tret’jakov die Poetik der Gabe Osip Mandel’stams in den Vordergrund rückt. Die von Marcel Mauss zu Derrida weitergereichte Frage nach der (Un-)Möglichkeit der ‚Gabe‘ ist so oft diskutiert worden, dass wir uns an dieser Stelle eine Wiederholung sparen können. Vieles davon wurde in den letzten Jahren auch im Rahmen der Russistik abgehandelt.⁴⁵)

Ob freilich Mandel’stam primär als ein „Exponent einer Poetik der negativen Gabe“ gelten soll, wie dies Strätling im Zusammenhang mit der Flaschenpost-Metapher (auch bei Celan) annimmt (396–400), kann nur ein Teil dieser Ga-

⁴³) Vgl. NIKOLAJ TARABUKIN, Von der Staffelei zur Maschine [1923], in: GROYS, HANSEN-LÖVE (Hrsgg.), Am Nullpunkt (zit. Anm. 32), S. 416–459 (Kommentare dazu von Hansen-Löve, ebenda, S. 459–474).

⁴⁴) VERENA DOHRN, Die Literaturfabrik. Die frühe autobiographische Prosa V. B. Šklovskijs – ein Versuch zur Bewältigung der Krise der Avantgarde, München 1987.

⁴⁵) So in dem Sammelband RAINER GRÜBEL/GUN-BRITT KOHLER (Hrsgg.), Gabe und Opfer in der russischen Literatur und Kultur der Moderne, Oldenburg 2006, vgl. hier vor allem RAINER GRÜBEL, Gabe und Opfer. Axiologische Perspektiven in der russischen Kultur der Moderne, ebenda, S. 1–82; RENATE LACHMAN, Die Gabe der Tradition – Tradition als Gabe, ebenda, S. 101–126; GEORG WITTE, Das Geschenk als Ding, das Ding als Geschenk. Daniil Charms’ Überholung des funktionalen Gegenstands, ebenda, S. 283–304.

benpoetik und womöglich nicht einmal der zentrale sein. Mit Recht geht es im Abschnitt zur Gabe des Gedichts nochmals um Mandel'stam und sein sich hier geradezu aufdrängendes Gedicht „Vozmi na radost' iz moich ladonej“ („Nimm zur Freude Dir aus meinen Händen“) (414f.).⁴⁶⁾ Hier sind die Wort-Gaben direkt mit den Händen, genauer: den entgegengestreckten „Handflächen“ (*ladoni*) verknüpft, ebenso wie mit Honig und den Bienen als solare Zeichenträger, die sowohl dem Eros (der Befruchtung) als auch dem Thanatos (Welt der Persephone) dienen.⁴⁷⁾ Freilich, die Handflächen des/der Gebenden werden gar nicht näher beleuchtet, wo doch gerade hier ein gewichtiger Gegenpol der Kreation und der schöpferischen Poiesis der Produktionskunst Tret'jakovs zu begründen wäre. Die organische Welt, geschweige denn die von Eros und Thanatos war diesem ganz offensichtlich verschlossen. Und worauf Strätling gar nicht eingeht: die Poiesis in einem Hand-Werklichen Sinne gibt es bei diesem ebenso wenig: sehr wohl aber bei Mandel'stam, wo das Generieren der Gedichte unter dem Zeichen der Textur (d. h. Weben, Flechten) ebenso wie unter dem des ‚Bauens‘ (aus den Wort-Steinen) erfolgt. Eine vielleicht ‚vergebene‘ Chance.

Im Weiteren seien einige Elemente von Mandel'stams Poetik des Hand-Werk-Zeugs ergänzt,⁴⁸⁾ die gewissermaßen als Gegengewicht zum konstruktivistischen Funktionalismus (bei Lef und Tret'jakov) dienen können – gemäß der Formel: Organik vs. Mechanik, Bioästhetik vs. Semioästhetik.

6. Hand-Werk und Werk-Zeug (*utvar*) bei Mandel'stam

Mandel'stam träumte von einer „organischen Poetik“⁴⁹⁾, die keinen normativen Vorschriftencharakter haben sollte, sondern einen „biologischen“, der den Kanon vernichtet im Namen einer Anverwandlung der Sprachwelt an das Organische. In diesem Sinne sollte die Poetik eine ebenso exakte Wissenschaft werden wie die Biologie, da doch alles Imaginäre, alle Vorstellungen nicht so sehr objektive Gegebenheiten des Bewusstseins sind, als vielmehr „Organe des Menschen – genauso wie die Leber oder das Herz“ (ebenda).

In diesem Sinne wollten Mandel'stam und seine Dichterfreunde, die Akmeisten, eine ‚Gotik‘ in die Wortkunst einführen – ebenso wie sich die Musik an Bach orientieren sollte. Dass dieser als eine Art Gotik-Organist ins Mittelalter

⁴⁶⁾ Vgl. den Sammelband: *Voz'mi na radost'. To Honour Jeanne van der Eng-Liedmeier*, hrsg. von B. J. AMSENGA u. a., Amsterdam 1980.

⁴⁷⁾ Ausführlich dazu: MICHAEL HAGEMEISTER, „Unser Körper muss unser Werk sein ...“, in: GROYS, HAGEMEISTER (Hrsgg.), *Die Neue Menschheit*, S. 68ff.; MICHAEL HAGEMEISTER, Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung, München 1989.

⁴⁸⁾ Vgl. AAGE HANSEN-LÖVE, Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen, in: OSWALD EGGER (Hrsg.), *Anschaulichkeit (bildlich), Der Prokurist, 16/17*, Wien, Lana 1999, S. 71–152.

⁴⁹⁾ OSIP MANDELSTAM, Über die Natur des Wortes, in: *Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I*, Zürich 1991, S. 127–128.

versetzt wird, belegt den eben nicht chronologischen Sinn des Mandel'stamschen Epochendenkens. Einmal versteigt sich Mandel'stam gar zu einem Lobpreis des Handwerkers Salieri gegenüber dem „Genie“ Mozart.

Mandel'stam bedient sich des Ausdrucks ‚Gotik‘ – wie bei all seinen Begriffen – nicht im Sinne eines kunsthistorischen Terminus und seiner Realentsprechung; er baut aus den Begriffen Gotik, Bach, Dante, Darwin, Buddhismus, Futurismus etc. eine eigenwillige Terminologie, die einer besonderen Logik folgt und sich nicht den kulturgeschichtlichen Fakten unterwirft. Mandel'stams ‚Gotik‘ meint eine Welt- und Seelenarchitektur, in der nicht die Utopie einer Massengesellschaft und ihrer totalen Öffentlichkeit herrscht, sondern das genaue Gegenteil: Häuslichkeit, Privatheit, Intimität und eine praktische Hand-Werklichkeit, die jeden Gegenstand zu einem „Werkzeug“ der Gesellschaftsarchitektur macht:

Die Monumentalität der herannahenden gesellschaftlichen Architektur ergibt sich aus ihrer Bestimmung, die Weltwirtschaft nach dem Prinzip weltweiter Häuslichkeit zum Nutzen des Menschen zur organisieren, indem sie den Kreis seiner häuslichen Freiheit bis zu den Grenzen der Welt weitet und die Flamme seines individuellen Herdes aufbläst zu den Ausmaßen einer universalen Flamme. (O. MANDEL'STAM, Humanismus und Gegenwart, 1923, in: DERS., Essays I, S. 177)

An anderer Stelle setzt Mandel'stam diese Kultur-Gotik mit einem „Hellenismus“ gleich, den er in der russischen Sprachkultur fortgesetzt und aufgehoben wähnt. Der mechanische Gegenstand als tote Materie oder als nackte Funktion einer gewalttätigen Gesellschaftstechnik und ihrer funktionalistischen Architektur erscheint unter dem Aspekt des Kultur-Hellenismus als Handwerkzeug, als „Gerätschaft“, die zugleich Instrument und Artefakt, Mittel und (Selbst-) Zweck darstellt; das Gerät schafft sich – im Akt der Bearbeitung – zugleich immer auch selbst:

Hellenismus ist das bewußte Sich-Umgeben des Menschen mit Gerät [Werkzeug, *utvar*] anstatt mit bedeutungslosen Gegenständen, die Verwandlung solcher Gegenstände in Gerät, die Vermenschlichung der umliegenden Welt, deren Durchdringung mit feinsten teleologischer Wärme. Hellenismus ist jener Ofen, an dem ein Mensch sitzt und dessen Wärme er als eine Verwandte seiner eigenen inneren Wärme schätzt. (O. MANDEL'STAM, Über die Natur des Wortes, 1922, in: DERS., Essays I, S. 124)

7. Auferstehungs- vs. Auferweckungs-Poetiken

Im Kapitel zur „Vitalen Begabung des Wortes“ (400–405) widmet sich die Autorin kurz der in der Frühphase der Avantgarde und des Formalismus hoch aktuellen Konzeption des *voskre Šenie slova*, also der „Auferweckung des Wortes“ (im Geiste Nikolaj Fedorovs)⁵⁰) und nicht der „Auferstehung des Wortes“, wie Strätling

⁵⁰) Zur ‚Auferweckung des Wortes‘ im Formalismus vgl. VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *Voskrešenie slova*, in: *Texte der russischen Formalisten*, Bd. II, München 1972, S. 2–17; vgl. auch: TATJANA PETZER, *Wirksame Worte. Übertragungsphantasien in der russischen Moderne*, in: BARBARA GRONAU (Hrsg.), *Szenarien der Energie. Zur Ästhetik und Wissenschaft des Immateriellen*, Bielefeld 2013, S. 45–66, hier: S. 51.

schreibt: Das würde ja *voskreSenie* bedeuten. Diese Auferstehungs-Idee wäre ja die orthodoxe Logos-Konzeption der Symbolisten, wo das Dichterwort analog zum Wort Gottes wiedergeboren wird. Die „Auferweckung“ entspringt dagegen ganz klar einer häretischen, heterodoxen, gnostischen ‚Selbsterlösung‘ des (schöpferischen) Menschen, der – im Geiste der retrograden Erlösung der Väter durch die Söhne bei Fedorov – dazu berufen ist, die erstarrten, versteinerten Wort-Leichen zum Leben zu erwecken. Genau in diesem Sinne hat auch Šklovskij seinen gleichnamigen Artikel benannt und verstanden. Auch in der Textausgabe von Jurij Striedter heißt es präzise „Die Auferweckung des Wortes“ und nicht wie bei Strätling „Auferstehung“ (Anm. 29/S. 401).

Die zum Verwechseln ähnlichen Termini bezeichnen in der Tat grundverschiedene Ansätze der Erweckung bzw. Errettung, durchaus aber keine „Vitalisierung“ oder eine bloß „vitale Begabung des Wortes“. Die Verbindung eines solchen Vitalismus mit der religiösen Kategorie der Erlösung wird hier nicht nachvollzogen. Strätlings Hinweis auf Fedorov (403) und seine „Philosophie der gemeinsamen Sache“ macht jedenfalls deutlich, dass sie auf der richtigen Spur ist. Die Verbindung von Fedorovs Wiedererweckungs-Utopien mit jenen der Biokosmisten (hier beschränkt auf die Theorien Bogdanovs) ist jedenfalls in Michael Hagemesters Sammelband ›Die neue Menschheit‹ nachzulesen.⁵¹⁾ Kurz darauf ist bei Strätling dann mit einem Mal von der „Auferweckung des Wortes“ (406) die Rede, während gleich anschließend wieder eine *resurrectio verbi*, also das Auferstehungs-Modell, ins Spiel gebracht wird.

8. *Ein ‚tactile turn‘*

Zuletzt werden als Resumée des Buches das Tasten selbst und das Taktile als eine im weiteren Sinne ästhetische Kategorie postuliert. Gleichzeitig aber bleibt dabei die Rolle der Hand stark auf das Technische, Operative, die Produktion von Objekten eingeschränkt, ja sie wird geradezu zum Symbol des *homo sovieticus* erhoben, der solchermaßen als ein *homo faber* figuriert (431). Er ist aber kein ‚Handwerker‘ (*remeslennik*), der seine ‚Meisterschaft‘ (*masterstvo*) im alten Sinne praktiziert, wie es Symbolisten, Akmeisten aber auch Formalisten und Futuristen postulierten und praktizierten. Es ist eine Hand, die erst durch die Verlängerung ins Technische ein Instrument der Produktion wird und damit eine Art Schnittstelle zwischen dem Organisch-Körperlichen und dem Organisatorisch-Technischen bilden sollte.

Gleichzeitig postuliert Strätling in den abschließenden Kapiteln eine Ästhetik des Taktilen, die jene einleitend kritisierte Dominanz des Optisch-Visuellen zu überwinden trachtet. Ob damit freilich eine neue Dominante im System der Medien und Sinnesorgane einhergeht, hinter der die optischen Konzepte zurücktreten, ist nicht so ohne weiteres nachvollziehbar. Nochmals wird die Kritik am Auge als einem Organ des „Betrugs“ hervorgehoben (432), die Relation zum Akustisch-

⁵¹⁾ BORIS GROYS, MICHAEL HAGEMESTER, Die Neue Menschheit, Frankfurt/M. 2005.

Auditiven freilich kaum geklärt. Die „Umkehrung der Sinneshierarchie“ (Ulrike Zeuch, hier: 433) lässt sich schwerlich für die ganze Neuzeit nachweisen; auch der „Ikonoklasmus der Avantgarde“ (ebd.) ist dafür kein hinreichender Beleg.

Die Rehabilitierung des „Tastsinns als einziger Brücke zur Realität“, wie sie etwa bei Georg Simmel postuliert wird (434), oder andere Hinweise aus der Philosophie, Anthropologie und Ästhetik (Mead, Simmel, Raphael) ganz unterschiedlicher Perioden belegen jedenfalls ein nachweisliches Interesse, eine Tendenz, eine durchaus signifikante ‚Verschiebung‘ (*sdvig*) im System der Sinneswahrnehmungen und ihrer ästhetisch-künstlerischen oder jedenfalls kulturellen Repräsentanz. Aber all das sind – historisch wie systemisch – sehr weit auseinander liegende Konzepte, die hier als Beleg herangezogen werden: von Benjamin zu Marinetti (439) und seinem „Taktilismus“ oder zum Materialdenken eines Moholy-Nagy (441) mit dem Interesse an der „Faktur“ (*faktura*) (dazu die Erwähnung ebd.). Gerade dieses für die russische Avantgarde in Wort- und Bildkunst zentrale Moment der ‚Materialsprache‘, das in der russischen Kunsttheorie und Praxis eine so reiche Ausgestaltung gefunden hatte, wird hier kaum genutzt, obwohl doch gerade in dieser Aktualisierung von Oberflächenphänomenen des Medialen in Malerei oder Dichtung das Taktile mit dem Optischen eine spannungsreiche Beziehung eingeht.⁵²⁾

Strätling ist primär an der „Bildkritik“ durch die neue „Hapto-Poetik“ interessiert (446) und fördert dabei viele Aspekte der Avantgarde-Ästhetik zu Tage, die in der Tat einer neuen Beleuchtung wert sind. Warum dabei aber so weite Felder wie die Faktura-Konzeption und ihre praktischen wie theoretischen Auswirkungen so marginalisiert werden, lässt sich nicht ganz verstehen. Die Bildkritik der futuristischen wie formalistischen Avantgarde hatte ja weniger eine taktile als eine prinzipielle Stoßrichtung – man denke an den frühen Šklovskij oder Eichenbaums Kritik am ‚Illustrativen‘⁵³⁾ – oder auch nur an die Bestrebungen des Suprematismus Malevičs, mit seinem „Weißen Quadrat“ die visuellen gegen die haptischen Oberflächen-Strukturen auszuspielen.

9. Schlussplädoyer für eine „Philologie der Hand“

In Strätlings Studie wirkt der finale Blick auf die Obèriu seltsam unverbunden mit der ansonsten weitgehenden Orientierung der Darstellung an den konstruktivistischen, operationalen Tendenzen der Avantgarde jener Epoche. Mit dieser hatten

⁵²⁾ Der Begriff der Faktur stand – neben dem der Montage und der Verschiebung (*sdvig*) – im Zentrum der Avantgarde-Ästhetik der 20er Jahre: vgl. den Tagungsband: ANKE HENNIG, BRIGITTE OBERMAYR, GEORG WITTE (Hrsgg.), *f*Raktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde (= Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63), Wien, München 2006; vgl. dort den Beitrag von SUSANNE STRÄTLING, Nullformen der Faktur. Zum Beitrag von AAGE A. HANSEN-LÖVE, S. 97–100; DERS., *Wie ‚faktura‘ zeigt. Eine Erinnerung an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde*, ebenda, S. 47–96.

⁵³⁾ JURIJ TYNJANOV, „Illjustracii“ (1922/1923), deutsch: „Illustrationen“, in: Juri Tynjanow, *Poetik. Ausgewählte Essays*, Leipzig/Weimar 1982, S. 184–195.

die Obèriuty praktisch keinen Kontakt und ihre Reflexionen zur Hand gehören in einen entschieden anderen Kontext.

So stehen wir am Ende dieser so ausführlichen und in vielen Bereichen so hilfreichen ‚Handreichung‘ vor dem ‚Schlussplädoyer für eine Philologie der Hand‘ (Strätling, 479–485), in dem auf wenigen Seiten nicht nur ein Resümee gezogen wird, sondern vor allem eine Aufforderung zur Rehabilitierung der Hand und ihrer ‚Philologie‘. Warum aber dieser Begriff der ‚Philologie‘, der sich doch ganz eindeutig am Verbalen orientiert? In all den vorhergehenden Abschnitten war schließlich von dieser nie die Rede, sondern von allen möglichen anderen Medien und ihren nonverbal gepolten, letztlich antiphilologischen Tendenzen. Alle avantgardistischen Literatur- und Kunsttheorien jener Epoche waren philologie-kritisch (einzig Mandel’stam singt als einer der wenigen am Rande der Avantgarden das Hohelied von Philologie und Häuslichkeit). In Strätlings Schlussplädoyer wird der Begriff oder irgendeine nähere Erklärung dazu, was eine ‚Philologie der Hand‘ sein sollte, mit keinem Wort mehr erwähnt.

Die Klage über das Verdrängen von ‚Geste und Hand‘ in der Moderne, das Aufzeigen des damit einhergehenden ‚blinden Flecks‘ (480), all das wird immer wieder angestimmt und doch offen gelassen, *wie* denn eine solche ‚Handphilologie‘ auszusehen hätte. Der bloße Verzicht auf den Mund, auf das Ohr und das Auge zugunsten der Hand und des Taktilen kann eine überzeugende Verschiebung im Mediensystem in die gewünschte Richtung alleine nicht begründen oder gar bewerkstelligen. Das retrospektive Ausblenden der anderen Medien und Kunstformen ebenso wie der gleichzeitigen Avantgardekonzepte und Richtungen schafft dabei nur den Eindruck einer Alleinstellung (der Hand) und praktiziert solchermaßen eine Art Gedankenexperiment, wie die Medienlandschaft der 20er Jahre wohl aussehen würde, wenn man in ihrem Rahmen ein *einziges* Organ dominieren ließe.

Außerdem zeigt ja der immer wieder eingeführte Begriff der ‚Geste‘, dass die Hand-Zeichen nicht taktil wahrgenommen werden, sondern eben durch das Auge oder andere Vermittlungen. Und die Geste wird gerade auch mithilfe einer Codierung lesbar, die hinter ihr wirksam ist, und nicht als eine bloß spontane, unmittelbar evidente Körperlichkeit. Eine ‚Philologie der Hand‘ würde jedenfalls auf die anderen Medien und Wahrnehmungskanäle *nicht* verzichten können, vielmehr gemeinsam mit ihnen inter- oder transmedial produziert und rezipiert, performiert sowie textuell gespeichert werden. Gerade die final noch einmal hervorgehobene Relevanz der Geste sollte ja die Zeichen der Körpersprache mit dem Sprachkörper kurzschließen.

Es ist das große Verdienst von Strätlings Hand-Buch, die Versuche eines radikalen Purismus in der russischen Avantgarde vorzuführen, wo es darum ging, das jeweils Spezifische und Alleinstellungsmerkmal des Manuellen bzw. Haptischen in den Mittelpunkt zu rücken. Vergleichbare Tendenzen eines solchen ‚Medien-Fundamentalismus‘ gab es ja in der Abnabelung des Films (als eigenes Medium) vom Theater oder der Literatur, im Falle der Entgegenständlichung in der Bildkunst

und der Depragmatisierung der *zaum*'-Poetik der Futuristen und Archaisten jener großen Gründerzeit der Ästhetik.

Ebenso reicht auch der titelgebende Begriff der ‚Poiesis‘ von ihrer umfassenden Bedeutung bei Aristoteles (Heidegger)⁵⁴⁾ bis hin zu jener bei Georg Simmel, wo sie zusammen mit der ‚Praxis‘ das kulturelle Feld ebenso ausmacht wie bestellt. Die russische Avantgarde, zumal die der Formalisten, Futuristen und Neoprimitivisten, war in höchstem Maße an der Poiesis als an einem ‚Machen der Kunst‘ und zugleich als einem ‚Machen der Dinge‘ interessiert und setzte diese Mach-Art in Gegensatz zur spekulativen Idee von ‚Inspiration‘ und *inventio*. Für sie ist die Kunst dazu da, das ‚Machen des Dinges‘ (Šklovskijs *delan'e vešč'i*) erfahrbar zu machen: nicht aber als ein Produzieren von Gegenständen des Gebrauchs oder von schieren Nutzobjekten, sondern als eine sensitiv gesteigerte (*oščuščenie*) und zugleich hoch reflektierte (*uslovnost'*) Erfahrung *sui generis*.

Susanne Strätling hat ein wichtiges Buch über eine wichtige Sache geschrieben. Die hier mehrfach vorgeschlagenen Ergänzungen sollten nicht als Hinweis auf einen Mangel dienen, sondern vor allem daran erinnern, dass eben jene spezifisch konstruktivistische Avantgarde gerade ihre radikale Einseitigkeit selbst zum Programm erhoben und damit ihren Thesen und Konzepten eine zusätzliche Dynamik verliehen hatte. Wie vieles in der russischen Avantgarde ist auch dies Fragment geblieben. Susanne Strätlings engagiertes ‚Hand-Buch‘ kann auch als Plädoyer für ein *pars pro toto* angesehen werden, das den kundigen Leser dazu ermuntert, die eigene Ergänzungsleistung zu erproben. In diesem Sinne ist die ‚Poiesis‘ jener schon hundert Jahre alten Epoche unabgeschlossen und wohl auch unabschließbar. Also lebt sie munter fort, wofür Strätlings Buch ein kräftiges Lebenszeichen liefert.

DOI: https://dx.doi.org/10.1553/spk50_1s141

Aage Hansen-Löve (Wien)

⁵⁴⁾ BOGDAN MINCA, Poiesis. Zur Martin Heideggers Interpretationen der aristotelischen Philosophie, Würzburg 2006.

