

Anke Niederbudde

MYTHOPOETIK UND WISSENSCHAFT DES TODES IM WERK VELIMIR CHLEBNIKOV'S

А я по-твоему в гробу?
[...]
Из небытия людей в волне
Ты вынул ум а не возвысил
За смертью дремлющее „но“
(Chlebnikov, „Poët“, I, 157f.)

Und ich bin Deiner Meinung nach im Grab?
[...]
Aus dem Nichtsein der Leute in der Welle
Hast Du den Verstand gezogen und hast nicht
erhöht
Das hinter dem Tod schlummernde „Aber“
(Chlebnikov, „Der Dichter“)

1. Die Rusalka, der Dichter-Wissenschaftler und der Tod

In Chlebnikovs Poem „Poët“ (1919) wendet sich die Rusalka mit vielen Vorwürfen an den Dichter: Er habe den Tod der alten Welt und den Triumph des Verstandes vorausgesagt und ihr selbst das Grab prophezeit. Der Irrtum, den sie dem Dichter vor Augen hält, besteht in der Unzulänglichkeit seines Verstandes angesichts des Todes: das „hinter dem Tod schlummernde „Aber““ ist vom Menschen, der versucht, rational eine neue Welt zu schaffen, nicht zu erfassen.¹

Die Rusalka ist nach slavischem Volksglaube bekanntlich ein Wesen aus dem Wasser-Totenreich, das der Erde Fruchtbarkeit, aber auch Tod bringt.² Es ist also kein Zufall, dass Chlebnikov die Kritik an einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise der Welt der Rusalka in den Mund legt, und dies mit einem Hinweis auf die Problematik des Todes verbindet. Die Rusalka weiß bestens über den Tod Bescheid, sie kommt ja aus dem Jenseits. Mit ihrer Andeutung, dass es hinter dem Tod ein „Aber“ gibt, setzt sie eine Konjunktion, die die Frage nach dem Tod offenhält.

¹ Eine ausführliche Analyse des Poems bietet Lönnqvist 1979.

² Die Rusalka gehört zu den weiblichen Todes-Figuren der Fruchtbarkeitsriten im slavischen Bereich Meletinskij 1990, 463. Im Volksglauben sind die Rusalky ertrunkene Jungfrauen, von denen es auch heißt, dass sie die Menschen ins Wasser und damit in den Tod locken.

Im Bild des Dichters, der eine neue Zeit propagiert und mit rationalen Argumenten die Welt erklärt, entwirft Chlebnikov sich selbst. Doch auch die Position der Rusalka, die die russische Volkskunst der neuen Zeit entgegenhält, ist ihm nicht fremd. Überhaupt sind es gerade diese beiden, scheinbar widersprüchlichen Elemente, die Chlebnikovs Werk auszeichnen: auf der einen Seite das utopisch-futuristische Neuerertum und die (pseudo)wissenschaftliche Beschäftigung mit den Gesetzen der Zahlen, auf der anderen Seite ein archaisch-primitivistisches Kunstmodell, das gerade aus mythologischen und folkloristischen Quellen schöpft. Auch die Thanatopoetik bewegt sich zwischen diesen beiden Polen: archaische und folkloristische Todesbräuche und Motive prägen Chlebnikovs Todesvorstellung genauso wie Überlegungen zur Aufhebung bzw. Relativierung des Todes in einer utopischen neuen Epoche.

Ein Grundzug von Chlebnikovs Thanatopoetik ist der kollektiv-globale Blickwinkel auf den Tod. Auch wenn es in Chlebnikovs Briefen einige Anmerkungen zum Tod gibt, die von individuellen Todeserlebnissen geprägt sind – so etwa sein Brief an Michail Matjušin angesichts des Todes von Elena Guro (18.6.1913) (Chlebnikov 1972, 462-464) – so betrachtet der „Vorsitzende des Erdballs“ den Tod doch in der Regel als ein überindividuelles universales Ereignis.³ Bei Chlebnikov vermischen sich zudem unterschiedliche Vorstellungen vom Tod. Der in verschiedenen Religionen anzutreffende Glaube an eine Wiedergeburt des Menschen nach dem Tod findet sich bei ihm (freilich meist in wissenschaftlich transformierter Form) ebenso wie buddhistische Vorstellungen von einem harmonischen Wechselverhältnis von Leben und Tod. Auch die Idee Nikolaj Fedorovs von der Auferweckung der Toten hat in seinem Werk Spuren hinterlassen.⁴

Die eingangs zitierte Stelle aus dem Poem „Poët“ macht deutlich, dass auch Chlebnikov beim Thema Tod an seine Grenzen stieß. Das hinter dem Tod schlummernde „Ho“ („Aber“) ist ein Symbol der Grenze, das (Leben und Tod) gleichermaßen verbindet und trennt, vor allem jedoch klarlegt, dass man über den Tod nichts Abschließendes aussagen kann. Die folgenden Ausführungen über den Tod in Chlebnikovs Werk können also nicht mehr als Annäherungen an das Thema sein.

³ In dem Manifest „Vozzvanie predsedatelej zemnogo šara“ („Aufruf der Vorsitzenden des Erdballs“) nimmt Chlebnikov für die „Vorsitzenden des Erdballs“ eine Regierung des Weltalls in Anspruch, die auch Krieg und Tod umfasst (Chlebnikov 1986, 609).

⁴ Vgl. dazu zuletzt Paškin 2003, 197f. Er betont die Unvereinbarkeit der Bestrebungen Fedorovs, den Tod zu besiegen und der Vorstellung eines Gleichgewichts von Tod und Leben sowie dem Reinkarnationsglauben. Die Bedeutung Fedorovs für Chlebnikov ist umstritten (vgl. Hagemeyer 1989, 276-284).

2. Der Tod in der Sprache (Laute und Buchstaben)

Первая заглавная буква новых дней свободы так часто пишется чернилами смерти.

(Chlebnikov „Oktjabr' na Neve“ 1986, 547)⁵

Der Tod ist dem Schreiben immanent. Der Künstler schreibt mit der Tinte des Todes, denn bei Chlebnikov sind Tinte und Blut äquivalente Schreibutensilien. Der Tod darf aber auch selbst auf die weiße Seite des Künstler-Ichs schreiben.⁶ Schließlich ist der Tod auch im Buchstaben bzw. Laut,⁷ denn aus diesen kleinsten Spracheinheiten entwickelt sich Chlebnikovs wortkünstlerische Sprachwelt.

Chlebnikov glaubt an die Existenz einer Universalsprache,⁸ in der die Anfangsbuchstaben die wesentliche Semantik eines Wortes tragen. Um diese Sternensprache (*zvezdnyj jazyk*) zu entschlüsseln, sammelt er Wörtern, die mit dem gleichen Anfangsbuchstaben/Laut beginnen und extrahiert aus ihnen einen gemeinsamen abstrakten Bedeutungskern. Der „Tod“ ist auf beiden Seiten der Sprachforschung präsent: in den Lexemsammlungen, die das empirische Fundament der Forschung legen, finden sich viele Wörter, die der Sphäre des Todes zuzuordnen sind – so etwa *mertvyj* (tot) in der Wortsammlung M oder *trup* (Leiche) in der Wortsammlung T. Hier besteht eine unmittelbare Beziehung zur archaisch-mythopoetischen Ebene von Chlebnikovs Thanatologie. Als Kehrseite dieser Begriffe findet sich ein gleichsam abstraktes Todesextrakt (Teilung, Unbeweglichkeit etc.) auch im universalen Bedeutungskern der Buchstaben/Laute wieder.

Chlebnikovs Vorgehen bei der Entwicklung der Sternensprache besitzt thanatologische Züge: denn der erste Schritt des Sprach-Wissenschaftlers besteht ja in einer Zerstückelung bzw. Tötung des Wortes als Ganzheit. Dieses Vorgehen ist auch Voraussetzung für Chlebnikovs neologistisches Wortschöpfertum. Die Zerlegung der Wörter der „alten“ Sprache ist Grundlage für die Entstehung einer

⁵ „Den Anfangsbuchstaben der neuen Tage der Freiheit schreibt man so oft mit der Tinte des Todes“ (Chlebnikov, „Oktober an der Neva“).

⁶ Vgl. folgende Textstelle aus dem Gedicht „Nastoljaščee“ („Gegenwärtiges“): „Смерть! Я – белая страница! / Чего ты хочешь – напиши!“ (Chlebnikov 1986, 307) „Tod! Ich bin eine weiße Seite / Was Du willst – schreibe!“ Zu Tod und Text vgl. Paškin 2002.

⁷ Chlebnikov verwendet die Begriffe „Buchstabe“ (*bukva*) und „Laut“ (*zvuk*) zur Bezeichnung der kleinsten Einheit der Sprache – unabhängig davon, ob es sich um die schriftliche oder lautliche Einheit handelt. Insbesondere bei seiner Beschäftigung mit Vokalen ist die Bedeutung der akustischen Seite der Sprache evident: er geht hier von den Schwingungszahlen aus, also von der Anzahl der Schwingungen pro Sekunde bei der Aussprache eines Vokals. Vgl. dazu unten die Ausführungen zu Chlebnikovs Interpretation der Lautverbindung OUM. Für die Todessemantik hat die Unterscheidung von Buchstabe und Laut allerdings kaum Relevanz.

⁸ Von der sehr umfangreichen Literatur zur Sternensprache bzw. zu den sprachtheoretischen und -poetischen Vorstellungen Chlebnikovs vgl. insbes. Grigor'ev 2000, Percova 2000, 2003.

Sprache der Zukunft. Der erste Blick des Thanatologen fällt daher auf die so entblößten Laute und Buchstabe, die ihrerseits in der von Chlebnikov entwickelten Sternensprache eine elementare Semantik erhalten, die als „Semantik des Todes“ beschrieben werden kann.

Besonders evident ist die thanatologische Komponente bei vier Buchstaben/Lauten – M, K, T und Ć –, die im Folgenden kurz vorgestellt werden sollen. Der Tod tritt in jedem von ihnen jeweils in einer anderen Essenz zu Tage. Sie können daher als vier verschiedene Annäherungen an den Tod verstanden werden: M als Buchstabe/Laut der Teilung, K als Buchstabe/Laut der Erstarrung (Unbeweglichkeit), T als Buchstabe/Laut der Verborgenheit und Ć als Buchstabe/Laut der Hohlform.

2.1. Der Teilungs- und Todes-Konsonant M

Это Эм намыленной веревкой
 На шею у великана миров,
 Объятья любя Мавы,
 Как жернова „да“ и „нет“,
 Мелет народы в муку.
 (Посыпает мукой сквозь муки,
 Как сито)⁹

(Chlebnikov V, 114)

Mit dem Konsonanten M beginnt das russische Lexem *mertyvj* (tot), aber auch *meč* (Schwert), *molot* (Hammer), *molot'* (mahlen), *mucha* (Fliege), *muravej* (Ameise), *muka* (Qual und Mehl), *mogila* (Grab), *mera* (Maß) und *mig* (Augenblick) etc. Als folkloristisches Todes-Wesen tritt in Chlebnikovs Werk zudem die *Mava* in Erscheinung, eine todbringende Waldsirene des russischen Volksglaubens.¹⁰

Besonders präsent sind in Chlebnikovs Werk die Lexeme *meč* (Schwert), *mucha* (Fliege) und *mera* (Maß). Sie gehören unterschiedlichen Themenkomplexen an, werden jedoch durch den gemeinsamen Anfangsbuchstaben zusammengehalten und stehen zum Tod jeweils in einem metaphorischen oder metonymischen Verhältnis. Die Fliege, das Symbolinsekt des Dionysos (vgl. Hansen-Löve 1999, 95f.),¹¹ steht zum Tod in einem metonymischen Naheverhältnis (sie umkreist die Leiche und ernährt sich von ihr), außerdem verweist sie metaphorisch auf die Panik des Todes (ebd.). Das Schwert ist das kriegerische Instru-

⁹ „Dies ist das Em als eingeseiftes Seil / am Hals des Riesens der Welten, / die Umarmungen der Mava liebend, / wie Mühlensteine des ‚ja‘ und ‚nein‘, / mahlt es die Völker zu Mehl / (streut Mehl durch Qual wie ein Sieb)“

¹⁰ Vgl. Lönnqvist 1979, 121, Parnis 2000, 650-654. Vgl. das Gedicht „Mavka“ (Chlebnikov II, 196f.) und das dramatische Poem „Noč' v Galicii“ (Chlebnikov II, 202).

¹¹ Vgl. auch den Beitrag von Hansen-Löve in diesem Band, sowie Hansen-Löve 1985a, 56f. Lönnqvist 2004.

ment des Tötens schlechthin. Die *mera* (Maß) hat auf den ersten Blick wenig mit dem Tod zu tun, sie ist jedoch als abstrakter Bezugspunkt der Todesthematik äußerst wichtig: Das Wortfeld des Messens (*mera*, *izmerenie* etc.) dient Chlebnikov als Metapher für Erkenntnis. Diese bringt der Unkenntnis (der alten Welt) den Tod und überwindet ihn durch Töten.

Neben dem Tod selbst (*sMert'*) gibt es also eine ganze Reihe russischer M-Worte, die zu ihm in einer metonymischen Beziehung stehen, sei es als Instrumentarium der Tötung (*meč*/Schwert, *molot*/Hammer), als Insekt, das den Toten umschwirrt (*mucha*) oder als Todeswesen des Volksglaubens (*Mava*). Dies alles prädestiniert das M zum Todesbuchstaben.¹² Für Chlebnikov ist jedoch besonders wichtig, dass sich aus der Menge der M-Worte eine größere Gruppe herauslösen lässt, die eine Semantik der Teilung in sich trägt (am deutlichsten wohl bei den Lexemen Schwert, Hammer, mahlen, aber auch bei den Insekten Fliege und Ameise etc.). Das Zerteilen und Zerlegen ist eine Handlung des Tötens, die für Chlebnikov positiv konnotiert ist: sie ist Voraussetzung für neues Schöpfertum, sei es für die Wiedergeburt der Sprache oder für die Rückverwandlung organischen Lebens.

Der handgreiflich-körperlichen Teilung – etwa das Kopfab schlagen der Sklavin im Poem „Gibel Atlantidy“ („Der Untergang von Atlantis“)¹³ – entspricht bei Chlebnikov die Division als Rechenoperation. Die mathematische Deutung des M zeigt sich in den sprachtheoretischen Texten. So werden etwa in „O prostych imenach jazyka“ („Über die einfachen Namen der Sprache“, 1916) vier Buchstaben/Lauten den vier grundlegenden mathematischen Operationen zugewiesen: „Если свести содержание М-имени к одному образу, то этим понятием будет действие деление. [...] Сквозь В-имя сквозит действие вычитания. [...] Изчезновение движения – содержание К имени; ему довольно близко действие сложения. [...] Действие умножения близко к С.“¹⁴ (Chlebnikov V, 203, 205f.).

Die Division ist eine Handlung des Geistes, die für sich genommen Vielheit produziert. Als (operativer) Akt zieht das Zerteilen der Einheit die Zweiheit nach sich. Teilung im Zeichen des M ist also Schaffung einer Vielheit, die wiederholte Teilung schafft immer neue Teile. In späteren Texten beschreibt Chlebnikov den Buchstaben/Laut M dann als unendliche Teilung (vgl. Chlebnikov V, 217, Chlebnikov V, 236, Chlebnikov III, 333). Damit rückt das M in die Nähe

¹² Vgl. Arlauskajte 2005, 42-54. Sie untersucht den Lautkomplex M-R-T als Anagramm von *sMeRT'*.

¹³ Chlebnikov 1986, 216f.

¹⁴ „Wenn man den Inhalt des M-Namens auf ein Bild zurückführt, dann wird es die Grundrechnungsart Division sein. [...] Durch den V-Namen schimmert die Grundrechnungsart der Subtraktion. [...] Das Verschwinden von Bewegung ist Inhalt des K-Namens; ihm ist die Grundrechnungsart der Addition nahe. [...] Die Grundrechnungsart der Multiplikation ist nahe dem C.“

der Null als Approximationspunkt eines unendlichen Teilungsprozesses (Grenzwert). Die Teilung hat nun das Nichts zum Ziel. Das im M enthaltene Todesthema wird damit präzisiert: durch die Zerlegung der Einheiten in immer kleinere Teile verschwinden die Einheiten schließlich vollkommen.

Eine spezifisch sprachtheoretische Anwendung finden diese Überlegungen in Chlebnikovs Interpretation der Lautgruppe OUM: Ausgangspunkt ist die sanskritische Meditationsformel „Om mani padme hum“. Die Buddhisten rezipieren diese Silben ununterbrochen im Gebet. In der wiederholten Aussprache der Formel kommt – so Chlebnikov – entsprechend der buddhistischen Lehre das Nirwana unmittelbar zum Ausdruck. Die spezifische Semantik der Lautverbindung lässt sich für Chlebnikov auch mathematisch begründen. Neben der Bedeutung des Buchstabens M sind zur Entschlüsselung der Formel die Vokale O und U wichtig: Anders als bei den Konsonanten geht Chlebnikov bei der Untersuchung der Vokale von der Schwingungszahl der Laute aus. Aus ihnen konstruiert er eine Rechengleichung, durch die die Vokale in ein Zahlenverhältnis zueinander gesetzt werden. Im Falle von O und U lautet die Relation $1 : 0.15$. Zusammen mit der Interpretation des M-Lautes als unendliche Teilung ergibt sich so das gewünschte Ergebnis: OUM „bedeutet“ einen Übergang von der 1 (Variable in der Schwingungsrechnung für O) zu 0 (Variable in der Schwingungszahlrechnung für U) im Prozess der infinitesimalen Division (Chlebnikov [1922] 2000, 119).

Dass die Sprache wesentlicher Wohnort des Todes und seiner Überwindung ist, zeigt sich auch in paronymischen Wortspielen. In der Sprache entfaltet sich der Sieg über Krieg und Tod in M-Worten, so etwa in der inneren Deklination von Schwert (*meč*) zu Ball (*mjač*): In „Vojna v myšlovke“ („Der Krieg in der Mausefalle“), spricht Chlebnikov von der Ungeduld des Schwertes, ein Ball zu werden. Schon Jakobson hat am Beispiel dieses Textes *meč* und *mjač* als beliebte Paarwörter im Schaffen Chlebnikovs untersucht (Jakobson [1979] 2007, 493-515). Die Veränderung des Vokals im Innern des Wortes führt nach Chlebnikovs früher Theorie des *Vnutrennoe sklonenie* (innere Deklination) zu einer Veränderung der Ausrichtung. „Dem blutüberströmten, gequälten Körper, dem Krieg und Tod verbreitenden Schwert, stellte Chlebnikov das kosmisch unbegrenzte Bild des Balles gegenüber, der die Beherrschung des Maßes der Weltzeit verheißt. [...] ‚der Sieg mit Zahl und Wort über Krieg und Tod‘ – das ist die Thematik Chlebnikovs, die sich mit dem Mythos der Umgestaltung des Schwerter in den Ball verpflichtet.“ (Jakobson [1979] 2007, 506).

¹⁵ Die von Chlebnikov entworfene Gleichung $z = 3^3 (2^{2+n} - n)$ ergibt für $n = 1$ $\frac{1}{4}$ der Schwingungszahl des Vokals O (756 Schwingungen), für $n = 1$ $\frac{1}{4}$ der Schwingungszahl des Vokals U (432 Schwingungen). Chlebnikov geht bei den Angaben der Schwingungszahlen von den Ergebnissen der experimentellen Phonetik L. Ščerbas aus (Vgl. Vroon 1983, Niederbudde 2006).

Noch in einem anderen Sprachspiel vollzieht sich bei Chlebnikov die Konfrontation von Zahl und Tod: Der Genetiv von Tod (*smerti*) reimt sich im Russischen auf den Imperativ von Messen (*sm'er'te*):

Я уже вам сказал,
 Что я искал,
 Упорный, своей смерти.
 [...]
 Я слышу властный голос: „смерьте“.
 Просторы? Ужас? Радость? Рок?
 Не знаю. Нестройный звук нарек развилок двух дорог.
 (Chlebnikov „Markiza Dèzes“ 1986, 408)

Ich sagte euch bereits,
 Dass ich suchte,
 ein Beharrender, den Tod (*smerti*)
 [...]
 Ich höre eine gebieterische Stimme: „Messt“ (*sm'er'te*)!
 Weiten? Entsetzen? Freude? Verhängnis?
 Ich weiß es nicht. Die Dissonanz hat die Gabelung zweier
 Wege benannt.

Der Begleiter der Marquise Desaix schwankt zwischen der Suche nach dem Tod und der Aufforderung zum Messen, also – in Chlebnikovs Welt – der Beschäftigung mit den Zahlen. Bei aller Konfrontation der beiden Wortfelder, ist ihnen doch (mit dem Anfangsbuchstaben M) die Semantik der Teilung (*delenie*) gemeinsam. Das Messen, die Wissenschaft ersetzt mit dem Tod auch die Religion: ein weiteres wichtiges Chlebnikovsches Reim-Oppositions-Paar bilden *mera* (Maß) und *vera* (Glaube).¹⁶

2.2. Die mythisch-elementare und abstrakte Todeswelt des Buchstaben K

МАРКИЗА ДЭЗЕС: Я бегу. Но я не могу. Жестокий! Что ты сделал!
 Мои ноги окаменели!
 (Chlebnikov, „Markiza Dèzes“, 1986, 413)¹⁷

Die Marquise Desaix und ihr Begleiter verwandeln sich am Ende des Dramas in steinerne Statuen. Zuerst erstarren ihre Füße und hindern sie an der Flucht, schließlich auch die Lippen. Was bleibt, ist Schweigen.

Der Stein (*kamen'*) ist bei Chlebnikov ein wichtiges Todesmotiv der chthonisch-tellurische Sphäre: Dem steinernen Weib („Kamennaja baba“), einer im

¹⁶ „Мера, победившая веру...“ / „Das Maß, das den Glauben besiegt hat...“ (Chlebnikov V, 460).

¹⁷ MARQUISE DESAIX: Ich fliehe. Aber ich kann nicht! Grausamer! Was hast Du getan! Meine Füße wurden versteinert! (Chlebnikov, „Marquise Desaix“)

prähistorischen Totenkult Südrusslands und Sibiriens verbreiteten Grabstätte, widmet Chlebnikov ein eigenes Gedicht (Chlebnikov III, 32f.). Auch die Rusal'ka, das todbringende Folklorewesen, sitzt bei Chlebnikov häufig auf einem Stein, der mit dem Tod bzw. den Toten gleichgesetzt wird (vgl. Chlebnikov IV, 306f.).

Der Stein ist tot, weil er unbeweglich ist. Bewegungslosigkeit ist entsprechend der semantische Kern des Lautes/Buchstabens K in Chlebnikovs Sternensprache. Belegt wird dies mit Lexemen wie (*po*)*koj* (Ruhe), *kojka* (Bett/Matte), *konec* (Ende), *kukla* (Puppe) und *kladbišće* (Friedhof).¹⁸ Unabhängig von diesem Wortfeld der Unbeweglichkeit entwickelt Chlebnikov in mehreren Texten aus dem Buchstaben/Laut K ein archaisches Todesthema, das an die ägyptische und indische Mythologie anknüpft. Zum einen ist das Ka, der Lebenskraft spendende Teil der ägyptischen Seele, eine in mehreren Erzählungen („Ka“, „Ka²“ und „Skuf'ja Skifa“/„Die Kappe des Skythen“) Chlebnikovs zentrale Figur: es stellt eine Verbindung her zwischen dem Ich der Erzähltexte und dem verstorbenen Echnaton, dessen Vermächtnis etwa in „Skuf'ja Skifa“ der ich-Erzähler antritt¹⁹. Neben Ka ergänzt die mythologische Sphäre des K die indische Göttin des Todes Kali, die Menschenopfer fordert, ein Motiv, das in der Erzählung „Esir“ und dem Zaum'-Text „Bogi“ („Götter“) in Erscheinung tritt.²⁰

Von den abstrakten K-Motiven ist der Kreis (*krug*) für die Sternensprache, aber auch für Chlebnikovs Zeit-Theorie besonders wichtig. Dieser ist ebenfalls ein ambivalentes Symbol, das Tod und Leben vereint (vgl. den Kreis als Zeichen des *hen kai pan* in antiken Kulturen). Als geschlossene Figur ist der Kreis ein tödliches Wiederholungsmotiv, das nichts Neues zulässt. Mehrfach konnotiert Chlebnikov den Kreis mit negativen Eigenschaften – so etwa in „O prostych imenach jazyka“, wo der Kreis mit anderen Motiven als Figur des Freiheitsentzugs bezeichnet wird (Chlebnikov V, 205). Im Zeichen des K ist der Kreis eine Todesfigur. Damit konkurriert in Chlebnikovs Werk jedoch der Kreis im Zeichen der Buchstabenanzahl π . Die Kreiszahl gehört zur Rechenwelt Chlebnikovs und damit zur Sphäre der Überwindung des Todes. Mit dem Tod ist sie jedoch nicht nur über ihre metonymische Beziehung zum Kreis (*krug*) verbunden, sondern auch über die Zahl 3 (*tri*) und den Buchstaben T: Der zahlenmäßige Wert von π liegt nämlich nahe bei der 3 ($\pi \approx 3,14159\dots$).

¹⁸ Chlebnikov V, 205, 218, 234.

¹⁹ In den Ka-Texten ist die Vorstellung der Reinkarnation zentral vgl. Paškin 2003, 203. Zu dieser Textgruppe vgl. Ivanov 1974, Vroon 1986.

²⁰ Zu „Esir“ vgl. Drews 1986, zu „Bogi“ Gasparov, 2000.

2.3. Die Leichenwelt des Lautes/Buchstabens T

A труп, растоптан скакуном, Глазами землю окровавит.
(Chlebnikov, „Gibel' Atlantidy“, 1986, 217)²¹

Anders als bei den Buchstaben/Laute M und K schafft es Chlebnikov beim T nicht, einen einheitlichen universalen Kern zu eruieren. Zu unterschiedlich sind die ihm wichtigen T-Lexeme wie *trup* (Leiche), *tuča* (Wolke), *ten'* (Schatten), *točka* (Punkt), *tuchnut'* (erlöschen). In „Perečen'. Azbuka uma“ („Verzeichnis. Alphabet des Verstandes“) bestimmt er das T als „das dem Sehen Verborgene“ („закрытое для зрения“), eine Definition, die in anderen Texten wieder verworfen wird.²² Was die verschiedenen T-Wörter verbindet, ist jedoch ihre Nähe zum Tod. Wie bei den anderen Buchstaben/Lauten stehen in der T-Gruppe mythisch-archaische Todes-Worte neben abstrakten Todes-Lexemen. Zur ersten Gruppe gehört an erster Stelle die Leiche (russ. *trup*), die zu den markantesten chthonisch-tellurischen Todesmotiven im Werk Chlebnikovs gehört. Auf der anderen Seite bildet das T auch den Anfang des Lexems *točka* (Punkt), der (paradoxalen) Figur der Einheit und des Nichts.²³ Bei Chlebnikov markiert der Punkt das Ende des Teilens (der Funktion des Lautes M), und er kann als solcher sowohl das Sein (1) als auch das Nichtsein (0) repräsentieren. Als Endpunkt der Teilung entspricht der Punkt auf der Ebene der Sprache dem Laut/Buchstaben als kleinster sprachlicher Einheit und den Leichenteilen des zerstückelten Körpers in der Todeswelt.

Leichen und Leichenteile bevölkern Chlebnikovs Textwelt im Überfluss. In dem Poem „Gibel Atlantidy“ prophezeit die Sklavin dem Priester seine Zerlegung in Leichenteile („Твой труп разодранный в пески“²⁴), nachdem sich dieser seinerseits als Gott über Leben und Tod gerühmt hat. In „Deti vydry“ („Kinder der Otter“) umkreist der satte Adler die Leichenhaufen auf dem Schlachtfeld (Chlebnikov 1986, 438). Und nach dem Kampf der Buchstaben liegen in „Zangezı“ letztlich drei Buchstaben als Leichen am Boden (Chlebnikov 1986, 485). Als Reimwort von *trup* (Leiche) dient häufig *trub* (Gen. Pl. von *truba* Rohr, Trompete), das ebenfalls zur Todeswelt (als archaisch-tellurisches, aber auch apokalyptisches Motiv) in Beziehung steht (vgl. Hansen-Löve 1986, 80-82).

Die Semantik der Leichenwelt färbt von *trup* auf die anderen T-Lexeme ab. Von besonderer Bedeutung ist hierbei das Zahlwort „drei“ (*tri*). Die 3 wird in

²¹ „Und die Leiche, zertreten vom Rennpferd / bespritzt mit den Augen die Erde mit Blut.“ (Chlebnikov, „Der Untergang von Atlantis“).

²² Vgl. z.B. „Neizdannaja stat'ja“ („Der unveröffentlichte Aufsatz“): Hier bedeutet das T die Unterordnung einer Bewegung unter eine große Kraft (Chlebnikov V, 189).

²³ Vgl. dazu die theoretischen Texte zum Punkt als ambivalenter und paradoxaler Figur von Florenskij („Točka“), Kandinskij („Über den Punkt“), Charms („O krug“), dazu Niederbude 2006, 163f., 193f., 203-212.

²⁴ „Deine Leiche ist zerrissen im Sand“ (Chlebnikov I, 97).

mehreren Textstellen mit dem Tod assoziiert, so wird sie bald als Wägelchen des Todes und des Niedergangs (*telega smerti, upadka*²⁵), bald als Weg des Kampfes (*put' bor'by*) oder Sackgasse (*tupik*) bezeichnet. Die 3 ist eine „böse Zahl“ („злое число“ Chlebnikov [1922] 2000, 80).

Gemeinsam mit der Zahl 2 bildet die 3 den archaisch-urtümlichen Kern von Chlebnikovs oppositionellem Denken. Denn als kleinste gerade und – wenn man die Eins außer Acht lässt²⁶ – kleinste ungerade Zahl („Я понял, что время построено на степенях двух и трех, наименьших четных и нечетных чисел.“²⁷ Chlebnikov V, 473) verkörpern die beiden Zahlen das Grundprinzip des „чет“ (gerade) und „нечет“ (ungerade), das Chlebnikov als Fundament der altslavischen Kultur sieht („...когда я вспомнил древне-славянскую веру в ,чет и нечет“²⁸ Chlebnikov V, 473).

In seinen (pseudo)wissenschaftlichen Texten zur Zahlentheorie hat Chlebnikov die Todes-Bedeutung der 3 vielfach erklärt: die 3 ist die Zahl des Raumes (Dreidimensionalität) und somit der alten Welt und der alten Wissenschaft. Entsprechend sind auch die Raum-Krieger in Chlebnikovs Erzähltexten immer dem Tod geweiht (Chlebnikov V, 132). Die negative Assoziation der 3 überträgt sich auch auf das Dreieck (*triugol'nik*), das Chlebnikov – wie den Kreis – als eine geschlossene Figur mit einem Gefängnis vergleicht (Chlebnikov V, 267).²⁹ Der dreizehnte Gast ist dagegen der überschüssige, unerwartete Besuch, der in „Ošibka smerti“ („Fehler des Todes“) den Tod überlistet.

²⁵ „Три – телега смерти, упадка; у старших миров нога уравнения – три.“ (Chlebnikov V, 166).

²⁶ In frühen Kulturen bedeutet Zahl ‚Mehrzahl‘ und die Ein-Zahl ist keine Zahl; daneben findet sich die Auffassung, dass die Eins keine Zahl ist, weil sie das Wesen der Zahl verkörpert. Schließlich ist jede Zahl eine Einheit. Dass für Chlebnikov die 1 nicht als die kleinste ungerade Zahl herangezogen werden kann, ergibt sich schon daraus, dass er Potenzreihen bildet (2, 4, 8, 16..., 3, 9, 27, 81...), was mit der 1 nicht möglich ist.

²⁷ „Ich verstand, dass die Zeit auf der Potenz von Zwei und Drei aufgebaut ist, den kleinsten geraden und ungeraden Zahlen.“

²⁸ „...als ich mich an den altslavischen Glauben an ‚Gerade und Ungerade‘ erinnerte.“ (Ivanov 1986, 398).

²⁹ „Нет большей свободы, чем в прямом двуугольнике. / Нет большей темницы, чем треугольник – замкнутый простор.“ (Chlebnikov V, 267) „Es gibt keine größere Freiheit als im geraden Zweieck. / Es gibt kein größeres Gefängnis als das Dreieck – der geschlossene Raum“.

2.4. Das Č: von Schädeln (čerep) und Zahlen (čislo)

ТРИНАДЦАТЫЙ: Ты сама нальешь напитки.
 БАРЫШНЯ СМЕРТЬ: Но где мой череп? Где глаза?
 (Chlebnikov, „Ošibka smerti“, 1986, 428)³⁰

Durch das Eintreffen des unerwarteten dreizehnten Gastes wird in „Ošibka smerti“ Fräulein Tod veranlasst, ihren eigenen Schädel als Trinkgefäß zur Verfügung zu stellen. In der Folge trinkt sie blind aus dem Trinkgefäß das Wasser des Todes und stirbt – eine absurdistische Inszenierung des Todes des Todes.

Der Schädel (*čerep*) gleicht in seiner Gestalt und Funktion der Tasse (*čaša*), beide Lexeme beginnen mit dem Buchstaben/Laut Č, dessen abstrakte Semantik für Chlebnikov *oboločka* (Hülle) bedeutet (Chlebnikov V, 235). Die Semantik des Lautes entspricht in diesem Fall auch der graphischen Form des kyrillischen Buchstabens. Ч ist ein rundlicher hohler Körper, von Oberfläche umgeben. Die Č-Worte Schädel, Tasse, Kübel (*čan*), Strumpf (*čulok*) sind innen leer. Das produktivste Č-Lexem ist in Chlebnikovs wortkünstlerischer Todespoetik zweifellos der Schädel: Dieser ist einerseits Todeschädel, gleichzeitig bildet er als Weltkörper den „Ort, in dem die Welt entspringt“ (Hansen-Löve 1986, 130). Nach Hansen-Löve ist der Schädel als Kopf in seiner naturhaft-organischen, körperlich-konkreten und archaisch-vorbewussten Form Ursprungs- und Endpunkt aller Entfaltungen der Dingwelt in Chlebnikovs Werk (Hansen-Löve 1986, 132).

Ein zweites Motiv, das Tod und Künstlertum im Zeichen des Č verbindet, ist die Tinte (*černilo*). Blut und Tinte sind bei Chlebnikov metaphorisch aufeinander bezogen. Die Anfangsbuchstaben der neuen Zeit werden mit der Tinte des Todes geschrieben. Der Künstler und Wissenschaftler erreicht in seinem Werk einen Sieg über Tod und Krieg – das Bild dafür ist die im Tintenfass ertrinkende Fliege:

Однажды я задумчиво сидел с пером в руке. Перо праздно висело в воздухе. Вдруг прилетела война, и, равная веселой мухе, села в чернильницу. Умирая, она поползла по книге, и это следы ее ног, когда она ползла, слипшимся комком, вся покрытая чернилами. Такова судьба войны. Война утонет в чернильнице писателя. (Chlebnikov [1922] 2000, 60)

Einmal saß ich nachdenklich mit dem Füller in der Hand. Der Füller hing frei in der Luft. Plötzlich flog der Krieg heran, und setzte sich, gleich einer fröhlichen Fliege, ins Tintenfass. Sterbend kroch er/sie über das Buch, und es gab Spuren seiner/ihrer Füße, als sie/er kroch, zusammengeklebt wie

³⁰ „DER DREIZEHNTE: Du wirst selbst die Getränke eingießen. // FRÄULEIN TOD: Aber wo ist mein Schädel? Wo sind die Augen?“ (Chlebnikov, „Fehler des Todes“)

ein Klümpchen, ganz bedeckt mit Tinte. So ist das Schicksal des Krieges. Der Krieg ertrinkt im Tintenfass des Schriftstellers.

Der Sieg über den Krieg wird von Chlebnikov hier – wie auch an anderen Stellen – mit Hilfe der Zahlen beschworen. Es sind die mit Tinte geschriebenen Rechentexte, die die geschichtlichen Ereignisse überwinden und den Tod ertränken. Der Krieg ertrinkt also nicht nur im Tintenfass, sondern eigentlich in der Zahl (*čislo*), die ebenfalls ein hohlräumiges Behältnis ist: In dem Text „Slovo o čisle“ („Wort über die Zahl“), dem Vorwort zu den *Doski sud'by*, wird die Zahl mit einem Gefäß (*čaša*) verglichen, in das man die Flüssigkeit einer beliebigen Größe hineinschütten kann, die Gleichung dagegen ist eine Apparatur, die die Zahl- bzw. Zeicheneinheiten zu einer Kette verbindet. Das Zusammenspiel von Festem (Konstante) und Flüssigem (Variable) ist grundlegend für das Verständnis der Rechengeleichung (Chlebnikov V, 474).

3. Vom Gott des Todes zum Gott des Messens

Таким образом меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в волнах небытия.

(Chlebnikov „Matematičeskoe ponimanie istorii“ V, 241)³¹

In Chlebnikovs Kunst- und Weltmodell braucht der kollektive Weltkörper den Tod, um am Leben zu bleiben. Die in der Sternensprache herausgearbeiteten universalen Todessemantiken des Teilens, der (Un)Beweglichkeit und der (leeren) Hülle zeigen auf abstrakter Ebene, dass der Tod dem Leben – das Nichtsein dem Sein – immanent ist und umgekehrt. Sowohl das archaisch-primitivistische Denken, als auch der rationale Ansatz legt die Wechselbezüglichkeit von Leben und Tod offen. Es ist daher irreführend anzunehmen, es wäre Chlebnikov um eine Beseitigung des Todes – vergleichbar etwa N.F. Fedorovs Auferweckung der Toten – gegangen. Anders als viele russische Wissenschaftler der Jahrhundertwende wählte Chlebnikov keine naturwissenschaftliche (biologische oder technische),³² sondern eine mathematische Herangehensweise an das Problem

³¹ „Auf diese Weise ändert sich auch unsere Beziehung zum Tod: wir stehen an der Schwelle der Welt, wenn wir Tag und Stunde wissen, zu der wir wiedergeboren werden, um auf den Tod zu blicken als auf ein vorübergehendes Baden in den Wellen des Nichtseins.“ (Chlebnikov, „Mathematisches Verständnis der Geschichte“)

³² Vgl. Hagemester (1989, 183-187): Der Biologe S. I. Metal'nikov beschäftigte sich mit Bakterien, Protozoen und Algen, die sich ungeschlechtlich in scheinbar unbegrenzter Teilung fortpflanzen, ohne je eines natürlichen Todes zu sterben. P.I. Bachmet'ev, ebenfalls Biologe und Physiker, erprobte die Wiederbelebung künstlich eingefrorener Fische und Amphibien. Gerade die Experimente Bachmet'evs haben Spuren im Werk futuristischer Autoren hinterlassen. Hagemester (1989, 187) nennt Majakovskijs Theaterstück „Klop“ („Die Wanze“) und Pil'njaks Erzählung „Delo smerti“ („Eine Sache des Todes“). Bei Chlebnikov finden

des Todes. Dies legt nahe, dass er auch als Wissenschaftler den Tod im – bzw. mit Hilfe von – Zeichen (er)fassen will. Mathematik ist für ihn mehr als ein Mittel zur Erforschung der phänomenalen Welt, sie ist – wie Dichtung – eine Zeichenkunst,³³ mit deren Hilfe der Mensch, der sie beherrscht, eigene utopische Welten schafft. Die Frage der (praktisch-naturwissenschaftlichen) Anwendbarkeit mathematischer Erkenntnis rückt dabei – gerade mit Blick auf den Tod – an zweite Stelle.

Eine Aufforderung zur mathematischen (zahlenmäßigen) Beschäftigung mit dem Tod findet Chlebnikov in der Wortsprache selbst: Als Antwort auf den Tod (*smerti*) rät die „gebieterische Stimme“ (*vlastnyj golos*) in dem Drama „Marquise Desaix“: Messt! (*smert'e!*) (vgl. Zitat oben), eine Forderung, die vom Dichter-Wissenschaftler selbst in die Tat umgesetzt wird. Die mathematische Erforschung des Todes ist dabei gleichzeitig eine Abgrenzung von religiösen Todesvorstellungen. Ebenfalls in „Marquise Desaix“ stellt Chlebnikov den Gott des Todes dem Gott des Messt! gegenüber (Chlebnikov 1986, 413).

3.1. Zahl und Rechnung im Zeichen von Krieg und Tod

Если в первую точку умирает жертва, через 3^5 умирает убийца. Если первая точка отмечена крупным военным успехом некоторой волны человечества, была шагом завоевания, то вторая точка, через 3^n суток, будет остановкой этого движения, днем отпора ему...

(Chlebnikov, *Doski sud'by* [1922] 2000, 12)³⁴

In „Svojasi“ („Mein Eignes“) gibt Chlebnikov 1919 rückblickend an, die Niederlage Russlands im Krieg gegen Japan 1905 (Tsushima-Schlacht am 27. Mai) sei der Anlass für seine Beschäftigung mit den Zahlengesetzen gewesen (Chlebnikov II, 10). Der Krieg und die damit verbundenen Toten waren Ausgangspunkt für eine (pseudo)wissenschaftliche Karriere, die den Künstler mit der Zeit immer mehr in Anspruch nahm und in den Schicksalstafeln (*Doski sud'by*) ihren Höhepunkt fand. Man kann diese Tätigkeit als ein Anrechnen gegen den Tod interpretieren.

sich keine Überlegungen, den Tod mit Hilfe von Medizin, Physik oder Biologie zu beseitigen.

³³ Zum Verhältnis von Mathematik (Zahlen) und Dichtung als Sprache äußert sich Chlebnikov mehrfach. So betont er in „Vremja mera mira“ den Unterschied, der zwischen der Sprache der Zahlen und der Wortsprache besteht. Der Exaktheit des Messens mit den Zahlen stellt er hier die Unvollkommenheit der Sprache gegenüber (Chlebnikov V, 447). Gleichzeitig nähern sich Mathematik und Wortkunst dort an, wo die Abbildungsfunktion der Wortsprache in den Hintergrund tritt.

³⁴ „Wenn am ersten Punkt das Opfer stirbt, dann stirbt nach 3^5 [Tagen] der Mörder. Wenn der erste Punkt vom großen Kriegserfolg der einen Menschheits-Welle gekennzeichnet ist, dann ist der zweite Punkt, nach 3^n Tagen, ein Anhalten dieser Bewegung, der Tag ihrer Abwehr.“ (Chlebnikov, *Die Schicksalstafeln*)

Der Tod rückt bei Chlebnikov (wie der Krieg) allerdings als ein Ereignis des Lebens bzw. der Weltgeschichte in den Fokus und nicht als etwas außerhalb des Lebens Stehendes. Dies zeigt sich gerade in der Praxis des Rechnens. Chlebnikov wählt Daten verschiedener historischer Ereignisse (Geburten, Niederlagen und Siege, Revolutionen und Aufstände), konstruiert aus ihnen Rechengleichungen und versucht aus diesen Gleichungen Gesetzmäßigkeiten zu erschließen. Dabei geht es um die Erforschung des Weltgeschehens und damit des Lebens auf der Erde: Die Erkenntnis der Zahlen bedeutet – so der Beginn eines Gedichts aus dem Jahr 1907 – die Erkenntnis des Lebens („Познал я числа, познал я жизнь...“³⁵ Chlebnikov II, 280). Es macht in diesem Zusammenhang grundsätzlich keinen Unterschied, welcher Art das historische Ereignis ist, das mit dem Datum verbunden wird.

In den *Doski sud'by* wird dem Blatt „Žezl Žizni“ („Stab des Lebens“) ein Kapitel mit dem Titel „Kak oni umirajut“ („Wie sie sterben“) vorangestellt. Zahl und Tod werden als Gegner bezeichnet und ein Sieg der Zahl über den Tod prophezeit.³⁶ Dieser Sieg besteht in der Erkenntnis der Gesetzmäßigkeit des Zeitpunkts des Todes. An anderer Stelle (in „Naša osnova“ / „Unsere Grundlage“) geht es um die – auf den Tod folgende – Gesetzmäßigkeit der Wiedergeburt: Die „Welle des Geburtenstrahls“ („волна луча рождения“) offenbart, dass Menschen mit dem gleichen Schicksal im Abstand von 365 Tagen geboren werden (Chlebnikov V, 241). Die hier vertretene Erkenntnis erinnert an buddhistische und hinduistische Vorstellungen der Reinkarnation (Mirsky 1975, 80). Doch auch auf diesseitiger-historischer Ebene gleichen sich Tod und Leben aus. Die Gleichung (*uravnenie*) garantiert Gleichheit (*ravenstvo*) angesichts des Todes. Sieg und Niederlage von Völkern wechseln sich in „gerechter Weise“ ab, der Mörder stirbt 3⁵ Tage nach seinem Opfer (Chlebnikov [1922] 2000, 12).

Bei aller Verwurzeltheit seiner Zeit- und Todestheorie in traditionellen Gedankenwelten (Hinduismus, Buddhismus, mythisches Denken) stellt Chlebnikov seine Forschungen doch in einen zeitgenössischen wissenschaftlichen Kontext: er sieht sich in der Nachfolge der Physiker Fresnel, Becquerel, Hertz und Röntgen (Chlebnikov V, 437f.), die die Schwingungsvorgänge in der Natur (Elektromagnetismus, Lichttheorie) erforschten und ihre Ergebnisse naturwissenschaftlich nutzbar machten. Chlebnikovs Untersuchungen zu den „Strahlen“ (*luči*) von Tod und Geburt, Sieg und Niederlage erheben den Anspruch, vergleichbare Ergebnisse für das gesamte Weltgeschehen zu liefern, die Umsetzung dieses Anspruchs bleibt jedoch utopisch.³⁷

³⁵ „Erkannte ich die Zahlen, erkannte ich das Leben“

³⁶ Zu dieser Textstelle vgl. Obermayr 2005.

³⁷ Wissenschaftliche Erkenntnis ist immer auch eine Frage der Macht. In den *Doski sud'by* dominiert entsprechend die Metaphorik von Macht, Herrschaft und Befehl (vgl. dazu auch Grigor'ev 2000, 145). Was vom Menschen „gemessen“ worden ist, wird vom Menschen kontrolliert: „Давно стало общим местом, что знание есть вид власти, а предвидение собы-

In Chlebnikovs wissenschaftlicher Tätigkeit spielen zwei Arten von Todeszahlen eine wichtige Rolle. Auf der einen Seite stehen Todesdaten – d.h. aus der Natur (bzw. der Geschichte) gewonnene Zahlen –, die nur deshalb mit dem Tod verbunden sind, weil sie das Datum eines Todesfalls angeben (z.B. der 31.08.1864 als Todestag von Lassalle). Auf der anderen Seite steht die 3 als Zahl des Todes. Die Bedeutung dieser Zahl selbst (wie auch ihres Antipoden 2, oder auch der Zahlen 0 und 1)³⁸ ist nicht aus der Natur gewonnen, sondern aus der Zeichenwelt. Wie oben schon ausgeführt, gewinnt Chlebnikov die Todessemantik der 3 allerdings nicht aus dem Rechnen, sondern aus der Sprache. Die Drei ist eine Zahl des Todes, weil das Zahlwort *tri* den gleichen Anfangsbuchstaben/laut hat, wie andere Todeswörter (insbes. *trup*/Leiche). Das Rechnen selbst abstrahiert von dieser Semantik, es gehorcht nur den formalen Gesetzen der Mathematik. Mit der Semantisierung der Zahlen unternimmt Chlebnikov jedoch den Versuch, einen Begriffskalkül (im Sinne Leibniz') zu entwickeln, mit dessen Hilfe Tod und Leben errechnet werden können, indem sie selbst Bestandteil der Rechengleichung werden. Als Element der Gleichung wird der Tod (als wichtiges Element der Sprach- und Gedankenwelt) zu einer Zahleneinheit, die gerade als Zeichen in der Gleichung den Tod als Ereignis der diesseitigen Welt repräsentieren soll. Man kann also die Gedankenwelt in kleinste Einheiten fassen und mit diesen dann (als Zahlen) operieren. Voraussetzung ist eine Analogie in der Relation der Zeichen und der Einheiten der phänomenalen Welt.

Der Rechnende selbst operiert mit Zahlen unabhängig von jeder Semantik. Im Umgang mit Zeichen löst sich der Mathematiker von der physikalischen Welt und erreicht eine Freiheit von den Dingen. Besonders offensichtlich wird dies mit der Einführung der imaginären Zahl ($\sqrt{-1}$) in die Welt der Mathematik. In Chlebnikovs Rechnungen spielt die $\sqrt{-1}$ eine eher untergeordnete Rolle. In seiner Dichtung taucht sie dagegen bezeichnender Weise gerade an solchen Stellen auf, die den Tod zum zentralen Thema haben – sei es in dem Drama „Ošibka smerti“ oder in den Erzähltexten „Ka²“ und „Skuf'ja Skifa“ („Die Kappe des Skythen“).

3.2. Die Imaginäre Zahl ($\sqrt{-1}$): Nichtsein in Potenz und Grenz-Zeichen

Die imaginäre Zahl ($\sqrt{-1}$) ist in Chlebnikovs Werk ein immer wieder anzutreffendes Symbol wissenschaftlich-utopischen Denkens. In einem Brief an seine

тий – управление ими.“ („Schon lange wurde es ein Gemeinplatz, dass Wissen eine Art von Macht ist, und das Voraussehen von Ereignissen bedeutet ihre Steuerung.“ Chlebnikov [1922] 2000, 8). In der Welt der (Sprach)Zeichen garantiert das Wissen über die zahlenmäßige Abfolge von Geburt und Tod die Herrschaft des Künstler-Wissenschaftlers über diese Bereiche.

³⁸ Vgl. den Text „Čudesā pervych trech“ („Die Wunder der ersten Drei“) – Chlebnikov [1922] 2000, 108.

Freunde G. N. Petnikov und N. N. Aseev nennt Chlebnikov 1916 die Gleichung mit der imaginären Zahl den Gipfel allen Wissens³⁹. Aus der gleichen Zeit stammt der frühe Zeit-Rechnungs-Text „Vremja mera mira“ („Zeit Maß der Welt“), in dem er die Jahreszahlen wichtiger historischer Ereignisse in komplexe Gleichungen transformiert, mit dem Ziel eine neue Jahreszählung mit Hilfe der komplexen Zahlenebene $a + b\sqrt{-1}$ einzuführen (Chlebnikov V, 440f). Jede Jahreszahl erhält einen „realen“ und einen – im 90° -Winkel zu diesem stehenden – imaginären Teil.

Unabhängig von diesem Versuch, die imaginäre Zahl auch praktisch in die eigene Zeitforschung einzubeziehen, findet sich das Zeichen ($\sqrt{-1}$) häufig als eine Art Geheimkürzel in Chlebnikovs Wortkunsttexten, das in einfachster Weise folgendermaßen zu „entziffern“ ist: an der 1, traditionell die Zahl des „Seins“, werden zwei mathematische Operationen vollzogen, die sich auszuschließen scheinen: zum einen wird sie mit ihrer Negation multipliziert – so dass aus dem Sein ein Nicht-Sein wird; zum anderen wird aus diesem Nichtsein die Wurzel gezogen – die Umkehroperation des Potenzierens. Da die Operation des Potenzierens selbst jedoch (nach den Rechenregeln im Reich der reellen Zahlen) immer eine positive Zahl ergibt [$(-1)^2 = +1$] bereitet es Schwierigkeiten, die „Bedeutung“ der Wurzel aus Minus Eins ($\sqrt{-1}$) zu bestimmen. Handelt es sich um ein Überwindung der Negation, eine Potenzierung der Negation oder beides in einem? Mathematisch erweitert die imaginäre Zahl die (eindimensionale) Welt der reellen Zahlen um eine zweite Dimension: aus der Linie wird eine Fläche – als „höchste“ Dimension der Zahlenwelt.⁴⁰

Die Verbindung der imaginären Zahl mit dem Tod ergibt sich bei Chlebnikov sowohl konzeptuell als auch auf wortkünstlerischer Ebene. Dies zeigt sich schon in dem Text, in dem $\sqrt{-1}$ zum ersten Mal auftaucht, „Kurgan Svjatogora“ („Der Grabhügel Svjatogors“, 1908): die $\sqrt{-1}$ erscheint hier als eine Zahl, die die Unabhängigkeit von den Dingen garantiert: „Полубив выражения вида $\sqrt{-1}$, которые отвергали прошлое, мы обретаем свободу от вещей.“ (Chlebnikov NP, 321). Jenseits der Dinge existiert die Welt der Zeichen, die zweidimensional ist, wie die komplexe Zahlenebene. In den folgenden Jahren taucht $\sqrt{-1}$ immer wieder in Texten auf, die den Übergang in eine „jenseitige“ Welt und die Aufhebung der Zeit zum Thema haben. So führt in dem Gedicht „Ladomir“ (1920) das Wurzel-Zieh-Verfahren zum Erscheinen der Todes-Gestalt der Rusalka. Die Wurzel hat hier zwei Gesichter, weil die komplexe Zahlengleichung $a + b\sqrt{-1}$ einen realen (a) und einen imaginären ($b\sqrt{-1}$) Teil besitzt. Ebenso ist die Rusalka ein Wesen zwischen den Welten – sei es zwischen der realen und imaginären

³⁹ Brief vom 2.11. 1916: „Вершина – все знание в одном уравнении с $\sqrt{-1}$ величина.“ Chlebnikov V, 307. Zur imaginären Zahl bei Chlebnikov vgl. Koll-Stobbe 1985.

⁴⁰ Zur imaginären Zahl und komplexen Zahlenebene vgl. Bourbaki 1971, 67f., Pieper 1988. Zur imaginären Zahl als „Nichtsein zweiter Potenz“ vgl. Toth 1987, 116.

Seite der Textwelt oder zwischen dem Diesseits und Jenseits des russischen Volksglaubens (Chlebnikov I, 199).⁴¹ Ebenfalls im Kontext der Thanatologie finden sich Überlegungen zur $\sqrt{-1}$ in den Erzähltexten „Skuf'ja Skifa“ und „Ka²“ (beide 1916). In „Skuf'ja Skifa“ wird das Ich des Erzählers von seinem Ka durch verschiedene Zeitebenen geführt und stößt schließlich auf den Zahlengott („Числотор“), der ihm im Spiegelbild eines Sees als Gestalt entgegentritt. Die Oberfläche des Sees, die die Grenze zwischen zwei Reichen markiert, entpuppt sich als komplexe Zahlenebene und führt zu der Erkenntnis, dass die imaginären Zahlen „nicht weniger dinglich“ sind, als die natürlichen Zahlen (1, 2, 3...).

Es ist also naheliegend, die $\sqrt{-1}$ nicht nur als Symbol neuer Wissenschaftlichkeit und neuer künstlerischer Freiheit, sondern auch als Zeichen des Todes zu lesen – als ein Nicht-Sein, das sich selbst in Frage stellt. Tod, Kunst und Wissenschaft werden in diesem Zeichen in eins gesetzt. Dies schon aufgrund der nahe liegenden Interpretation der imaginären Zahl als Nichtsein in Potenz. Mathematikhistoriker verweisen gerne auf den rein formalen Charakter dieser Zahl, sie steht gleichsam am Anfang einer Entwicklung innerhalb der Mathematik, in deren Verlauf sich die Zeichenwelt vollständig von der außermathematischen Gegenstandswelt verselbständigt und die Zeichen aus sich selbst heraus schaffen. An ihr zeigt sich das moderne Zeichenverständnis der Mathematik, das auf jede außermathematische ‚Bedeutung‘ verzichtet. Gerade diese Sonderstellung macht die imaginären Zahlen zum wichtigen mathematischen Bezugspunkt der Kunst der Avantgarde.⁴² Bei Chlebnikov ergänzt das Motiv $\sqrt{-1}$ als abstraktes Zeichen das mathematisch-operationale Vorgehen, das in den Gleichungen realisiert wird. Die imaginäre Zahl ist aber nicht nur mit dem Rechnen (und damit mit der Sphäre der Wissenschaft), sondern auch mit der archaisch-primitivistischen Todeswelt in Chlebnikovs Werk eng verbunden. Auch hier verläuft die Beziehung zwischen Wissenschaft und Archaik über die Sprache: als Wurzelzahl besitzt $\sqrt{-1}$ einen unmittelbaren Bezug sowohl zur Sprachwurzel als auch zur Sphäre des unterirdischen Erdbereichs und damit zur archaisch-chthonischen Todessphäre in Chlebnikovs Werk.⁴³

⁴¹ Vgl. auch die Beziehung von $\sqrt{-1}$ und Rusalka in „Razin – dve troicy“ („Razin – zwei Troica“) (Chlebnikov IV, 146).

⁴² Vgl. etwa die Bedeutung der $\sqrt{-1}$ bei E. Zamjatin: Lahusen/Maksimova/Andrews (1994) und Lisickij [Lissitzky [1925] 1992).

⁴³ Mathematische und organische Wurzel werden bei Chlebnikov gleichgesetzt. Das gleiche gilt für die Baum- und Textwelt überhaupt. Vgl. etwa das Gedicht „Derevo“ („Der Baum“) (Chlebnikov III, 224f.). In diesem gibt es eine mathematische Motivkette, deren Glieder alle mit der imaginären Zahl zusammenhängen. Besonders ergiebig für die Verbindung von Baumwelt und Textwelt ist neben dem Wurzel-Begriff das Blatt-Motiv: die Blätter der Bäume sind mit den Blättern, auf denen der Künstler seine Gedichte und der Mathematiker seine Zahlenwelten entwirft, identisch. Zum Derevo-Motiv bei Chlebnikov vgl. Hansen-Löve, 1985b, 34 ff. und Holthusen 1981.

4. Der Tod des Todes des Todes

Auch in dem Drama „Ošibka smerti“ nutzt Chlebnikov die imaginäre Zahl zur Einführung in das Thema des Todes. Der Vorgesang fordert die Ziehung der Wurzel der Minus-Einheit aus sich selbst (Chlebnikov 1986, 424). Die Textstelle deutet den Tod des Todes schon an, der zum Schluss des Stückes auf der Bühne von statten geht. Dieser Tod ist mehrfach gebrochen, zum einen, weil in „Ošibka smerti“ der Tod selbst stirbt – ein Widerspruch in sich –, zum anderen, weil er doch nicht stirbt, eine folgerichtige Konsequenz aus dem Tod des Todes, aber auch aus der Bedingtheit des Theaters.

Chlebnikov führt in diesem Stück einen Dialog mit der Todespoetik des russischen Symbolismus. Der „Sieg über den Tod“ ist eigentlich als Sieg über den Sieg des Todes in der symbolistischen Dichtung entworfen. Konkret geht es Chlebnikov um eine Abrechnung mit der Todesdramatik von Fedor Sologub, dessen Drama „Pobeda smerti“ („Sieg des Todes“) 1907 am Theater der Komissarževskaja von Vsevolod Mejerchol'd inszeniert wurde (vgl. Čul'kov [1907] 1997, 165f.). Während Sologub in seinem Stück den Sieg des Todes als Sieg der Liebe überhöht, endet Chlebnikovs Todes-Drama in einer Parabase: als die durch den Tod des Todes vom Tod befreiten ehemaligen Toten ihr neues Leben zu feiern beginnen, hebt der „gestorbene“ Tod seinen Kopf (Schädel) wieder auf und tritt – indem er das Buch des gerade gespielten Stücks nochmal durchblättert – aus dem Stück (aber auch aus seinem Tod) hinaus. Da er feststellt, dass das Stück (bzw. das Buch) zu Ende ist, kehrt er als Lebender in das Stück zurück und schließt sich den Feiernden an. Die Rückkehr des Todes versetzt das Drama zurück an den Anfang. Der Tod des Todes kann von neuem inszeniert werden.

Literatur

- Arlauskajte, N. 2005. *Analiz germetičnogo teksta*, Wilnius.
- Baran, H. 1980. „On the poetics of a Xlebnikov tale: Problems and patterns in ‚Ka‘“, *Structural analysis of narrative texts*, Columbus, 112-131.
- 2001. „Egipet v tvorčestve Velimira Chlebnikova: Kontekst, istočniki, mify“, *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, 47/1, 203-226.
- Bašmakova, N.V. 1987. *Slovo i obraz: O tvorčeskom myšlenii Velimira Chlebnikova*, Helsinki.
- Böhmig, M. 1996. „Die Zeit im Raum: Chlebnikov und die ‚Philosophie‘ des Hyperspace“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 38, 51-74.
- Bourbaki, N. 1971. *Elemente der Mathematikgeschichte*, Göttingen.
- Chlebnikov, V. 1928-33. *Sobranie proizvedenij*, I-V/NP, Leningrad, [reprint: München 1968].
- 2000-2004. Duganov (Hrg.), *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Moskva.
- 1972. P. Urban (Hrg.), *Werke*, 2 Bd., Reinbek bei Hamburg.
- 1986. *Tvorenija*, Moskva.

- [1922] 2000. V. Babkov (Hrg.), *Doski sud'by*, Moskva.
- Cooke, R. 1987. *Velimir Khlebnikov. A critical study*, Cambridge u.a.
- Čulkov, G. I. [1907] 1997. „Teatr V.F. Komissarževskoj. „Pobeda smerti“, tragedija Fedora Sologuba“, *Mejerchol'd v ruskoj teatral'noj kritike. 1892-1918*, Moskva.
- Drews, P. 1986. „Esir“, Holthusen, J., Döring-Smirnov, J.R. u.a. (Hrg.), *Velimir Chlebnikov*, München, 153-164.
- Duganov, P.B. 1990. *Velimir Chlebnikov. Priroda tvorčestva*, Moskva.
- Florenskij, P.A. 1984. „Točka (Symbolarium)“, *Pamjatniki kul'tury* 1984, 99-115.
- Gasparov, M.L. 2000. „Ščitalka bogov. O p'ese V. Chlebnikova ‚Bogi‘“, *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Moskva, 279-293.
- Grigor'ev, V.P. 2000. *Budetljanin*, Moskva.
- Hagemester, M. 1989. *Nikolaj Fedorov. Studien zu Leben, Werk und Wirkung*, München.
- Hansen-Löve, A.A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- 1985a. „Metamorphosen der ‚truba‘ in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs“, Holthusen, J., Döring-Smirnov, J.R. u.a. (Hrg.), *Velimir Chlebnikov*, München, 71-105.
- 1985b. „Die Entfaltung des ‚Welt-Text-‘Paradigmas in der Poesie V. Chlebnikovs“, Nilsson N.A. (Hrg.), *Velimir Chlebnikov. A Stockholm symposium*, Stockholm, 27-88.
- 1986. „Der ‚Welt ↔ Schädel‘ in der Mythopoesie V. Chlebnikovs“, Weststeijn, W.G. (Hrg.), *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and reality*, Amsterdam, 129-186.
- 1987. „Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus“, *Poetica*, 19 (1-2), 88-133.
- 1988. „Velimir Chlebnikovs Onomatopoetik. Name und Anagramm“, Lachmann, R., Smirnov, I.P. (Hrg.), *Kryptogramm. Zur Ästhetik des Verborgenen*, Wien, 135-224.
- 1999. „Muchi – russkie, literaturnye“, *Studia Litteraria Polono-Slavica*, 4, Warszawa, 95-132.
- Holthusen, J. 1981. „Die Sphäre der Metaphern in Velimir Chlebnikovs Gedicht ‚Derevo‘“, *Russian Literature*, IX, 23-46.
- Ivanov, V. V. 1974. „Kategorija vremeni v iskusstve i kul'ture XX veka“, *Ritm, prostranstvo i vremja v literature i iskusstve*, Leningrad, 39-66.
- 1986. „Chlebnikov i nauka“, *Puti v neznaemoe*, 20, Moskva, 382-440.
- Jakobson, R. [1979] 2007. „Aus den kleinen Sachen Velimir Chlebnikovs: ‚Wind – Singen‘“, S. Donat, H. Birus (Hrg.), *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*, Band 2, Berlin, New York, 493-515.
- Koll-Stobbe, A. 1985. „Cognition and construction: Chlebnikov's $\sqrt{-1}$ as a metaphoric process“, Holthusen, J., Döring-Smirnov, J.R. (u.a.) (Hrg.), *Chlebnikov Velimir, 1885-1985*, 103-115.
- Lahusen, T., Maksimova, E., Andrews, E. 1994. *O sintetizme, matematike i pročem.... Roman „My“ E. I. Zamjatina*, Peterburg.

- Lissitzky, E. [1925] 1992. „K. und Pangeometrie“, S. Lissitzky-Küppers (Hrg.), *El Lissitzky, Maler, Architekt, Typograf, Fotograf. Erinnerungen, Briefe, Schriften*, Dresden, 353-358.
- Lönquist, B. 1979. *Xlebnikov and carnival. An analysis of the poem Poët*, Stockholm.
- 2006. „Mucha u Tolstogo i u Chlebnikova“, *Russian Literature LV*, 299-306.
- Meletinskij, E.M. 1991. *Mifologičeskij slovar'*, Moskva.
- Mirsky, S. 1975. *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs*, München.
- Niederbudde, A. 2006. *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne. Florenskij – Chlebnikov – Charms*, München.
- Obermayr, B. 2005. „Tod und Zahl. Transitive und intransitive Operationen bei V. Chlebnikov und D.A. Prigov“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 56, 209-285.
- Parnis, A.E. 2000. „O metamorfozach mavy, olenja i voina: K probleme dialoga Chlebnikova i Filonova“, *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Moskva, 637-695.
- Paškin, D.A. 2002. „Russkij Tanatos (prodolženie). Smert' i Tekst: Slučaj Velimira Chlebnikova“, <http://topos.ru/article/280>
- 2003. „Konceptija ‚Pobedy nad smert'ju‘ V. Chlebnikova“, *Tvorčestvo Velimira Chlebnikova v kontekste mirovoj kul'tury XX veka. VIII Meždunarodnye Chlebnikovskie čtenija, 18-20 sentjabrja 2003 g. Naučnye doklady i soobščeniya, čast' I. Astrachan'*, 197-205.
- Percova, N.N. 1995. *Slovar' neologizmov Velimira Chlebnikova*, (=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 40), Wien.
- 2000. „O „zvezdnom jazyke“ Velimira Chlebnikova“, *Mir Velimira Chlebnikova. Stat'i issledovanija 1911-1998*, Moskva, 359-384.
- 2003. *Slovotvorčestvo Velimira Chlebnikova*, Moskva.
- Pieper, H. 1988. *Die komplexen Zahlen. Theorie – Praxis – Geschichte*, Frankfurt/Main.
- Sigov, S.V. 1988. „O dramaturgii Velimira Chlebnikova“, *Russkij teatr i dramaturgija 1907 - 1917 godov*, Leningrad, 94-111.
- Toth, I. 1987. „Wissenschaft und Wissenschaftler im postmodernen Zeitalter: Wahrheit, Wert, Freiheit in Kunst und Mathematik“, Bungert, H. (Hrg.), *Wie sieht und erfährt der Mensch seine Welt?*, Regensburg, 85-154.
- Vroon, R. 1983. *Velimir Xlebnikov's shorter poems: A key to the coinages*, Ann Arbor.
- 1986. „Metabiosis, mirror images and the negative integers: Velimir Chlebnikov and his doubles“, *Velimir Chlebnikov (1885-1922): Myth and reality*. Amsterdam 243-290.