Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 107 (2026), 23–42
doi: 10.5282/7116e285

Michał Mrugalski

Geste und Gender des Gedichts: Die Verkörperung in der zentral- und osteuropäischen Avantgardepoesie

Zusammenfassung: Der Artikel untersucht, wie die avantgardistische Lyrik Mittel- und Osteuropas den Körper in den Vordergrund rückt und dabei Performance, Gestik sowie visuelle Elemente zu einer Erfahrung energiegeladener und befreiter Körperlichkeit vereint. Die Dichter der Avantgarde nahmen Konzepte der verkörperten Kognition *(Embodied Cognition)* vorweg, stellten traditionelle Geschlechterrollen infrage und forderten vom Publikum aktives Engagement und Energie, um ihre Gedichte nachvollziehen zu können. Der Aufsatz beleuchtet die erotischen und intellektuellen Signale dieser poetischen Formen, hebt das subversive Potenzial der Avantgarde-Kunst hervor und widmet sich neben den Dichtern auch den Performerinnen ihrer Gedichte, Irena Solska und Helena Buczyńska.

Kernbegriffe: Avantgarde-Lyrik, Verkörperung, Geste, Schauspielerin, Gender

Die Avantgardepoesie rückt den Körper in den Vordergrund. Entweder wird sie direkt vor dem Publikum aufgeführt oder ihre auffallende grafische Gestaltung – vom *Vers libre* bis hin zur grafischen Poesie – dient als Partitur potenzieller Performances. Laut Marinetti übertragen die befreite Orthografie und die „frei expressive Typografie" die Mimik und Gestik «du conteur» (Marinetti 1919: 62).

Die Avantgarde nimmt die Entdeckungen der uns zeitgenössischen *embodied cognition* vorweg, während umgekehrt einige Qualitäten der Avantgardepoesie erst im Licht der verkörperten Kognition verständlich werden. Was wir in dieser aktiven und enaktiven Poesie sehen, wenn das Licht der verkörperten Kognition auf die Gedichte fällt, verlangt nach einer kognitiven Poetik, die sich der Autonomie und Komplexität dieses Schaffens stellt, anstatt es, wie oft

geschehen, zu vulgarisieren. Das „Schwer-Machen" des Avantgardegedichts, dessen Rezeption einen besonders großen Energieaufwand erfordert, kann im Rahmen der heutigen kognitiven Poetik entweder als Chance für die Rezipierenden verstanden werden, sich einzuüben, mit schwierigen Situationen zurechtzukommen. Oder es kann als *costly signalling* seitens des Dichters betrachtet werden, der bewusst energetisch kostspielige Handlungen ausführt, um Informationen über seine erotische und intellektuelle Leistungsfähigkeit zu übermitteln. Meine Analysen weisen hingegen auf das umstürzlerische Potenzial der Avantgardepoesie hin. Ausgehend von der Kontinuität zwischen biologischem und Kulturleben arbeitet sie an einer neuen Körperlichkeit samt befreiter (sexueller) Identität und sprengt damit die hergebrachten Kategorien, nach denen wir leben (Lakoff/Johnson 1980; Ásta 2018).

Manicula als Emblem der Avantgarde

Wenn wir uns Originalausgaben (und gute Nachdrucke) von Avantgardegedichten ansehen, fällt uns ein Phänomen auf – unabhängig von der Sprache, in der die Gedichte verfasst wurden, und davon, ob wir sie verstehen oder nicht: die unglaubliche Verbreitung des grafischen Elements „Manicula" (☞). Die Manicula (lateinisch für ‚Händchen') ist ein typografisches Element, das, aus der Werbung kommend,[1] eine spektakuläre Karriere in der Typografie und Poesie der internationalen Avantgarde gemacht hat. Die Avantgardepoesie lernt von der Werbeindustrie neue Techniken, um beim Publikum Begehren und Handlungen auszulösen. Dazu dient vor allem der funktionelle Druck, dessen Kennzeichen die Manicula ist. Während beim traditionellen Druck die Druckfläche als gleichmäßig und harmonisch ausgefülltes Ganzes erscheinen soll, zeigt der funktionelle Druck die Struktur der Botschaft und setzt grafisch logische und emotionale Akzente. Die atemberaubende Karriere der Manicula besteht in der Aneignung der Funktionen von Akzent und Geste, um die Aufmerksamkeit – und damit die aufgewendete Energie – des Rezipienten zu len-

1 Ursprünglich diente die Manicula in Manuskripten dazu, auf besondere Textstellen hinzuweisen. Mit der Ankunft des Buchdrucks und seinen Hervorhebungstechniken wanderte sie in die Buchwerbung und markierte Titel auf Flugblättern der Druckereien. Schließlich verbreitete sie sich in der Werbung im Allgemeinen (Sherman 2005).

ken. Der typografische Raum wird differenziert, semiotisiert und versinnlicht, sodass die Relationen zwischen den Wörtern spürbar und erfahrbar werden.



Abb. 1: Mieczysław Szczuka, „Drukarstwo. O układzie graficznym"

In diesem Beispiel (Abb. 1) verwendet der polnische Künstler Mieczysław Szczuka (1898–1927) zwei Maniculae, um den Unterschied zwischen traditioneller und funktioneller Typografie aufzuzeigen. Die funktionelle Typografie (unten) geht sparsamer mit dem Raum um, ist sensibel für die verschiedenen

Inhalte und bindet die Lesenden – auch körperlich – ein: Beim Lesen dieses Blattes muss man den Kopf oder den Zettel drehen.

Ein Gewahrsein für den typografischen Raum ist ein Charakteristikum der Avantgardepoesie. Entsprechend markiert die Manicula das Bildliche und Avantgardistische am Gedicht. Ferner demonstriert sie, dass die Bildhaftigkeit avantgardistischer Gedichte im menschlichen Körper wurzelt, der aktiv ist, gestikuliert und dabei die Welt differenziert (artikuliert) sowie Akzente setzt. Die Anordnung der Akzente dient der Organisation des Energieflusses innerhalb des Organismus sowie zwischen diesem und seiner Umwelt. Logische Akzente lenken die Aufmerksamkeit und entlasten somit das Wahrnehmungssystem, indem sie eine Fokussierung auf das Wesentliche statt auf alles Mögliche ermöglichen. Der Rhythmus bringt hingegen Ordnung in die Bewegungen des Körpers. Logische und rhythmische Akzente tragen somit entscheidend zur Steuerung der Energieflüsse bei. Gerade die uns zeitgenössischen Kognitionswissenschaften betonen das Energiemanagement als Grundlage aller Wahrnehmungen und Erfahrungen, der Ästhetik und Noetik. Ein Beispiel hierfür ist die meistzitierte Theorie der Neurowissenschaften, das Prinzip der freien Energie (auch *active inference* genannt) von Karl Friston (Friston et al. 2022). Die Ordnung der Intensitäten im Rhythmus – sowohl im typografischen Rhythmus im Raum als auch im phonetischen Rhythmus in der Zeit – beginnt mit der Geste. Das Zeichen des energetischen Rhythmus ist die Manicula.

An-Griffe an die Hände der Leser

Dank der Manicula liegt in El Lissitzkys (1890–1941) Gestaltung der Gedichte Vladimir Majakovskijs (1893–1930) die Verbindung von Dichtung und Gestik auf der Hand (Abb. 2 und 3).

Der Gedichtband aus dem Jahr 1923 heißt *Dlja golosa* („Für die Stimme"). Die Manicula steht sowohl für die Geste des Hinweisens als auch für die Stimme – die Energie des Betonens und des Appellierens. Der Finger zeigt: «Видишь? За цифрой голой…»[2] Und im nächsten Moment: «это вам, это вам»[3] (Abb. 3).

2 „Siehst du hinter der nackten Zahl?"

3 „Das ist für euch".

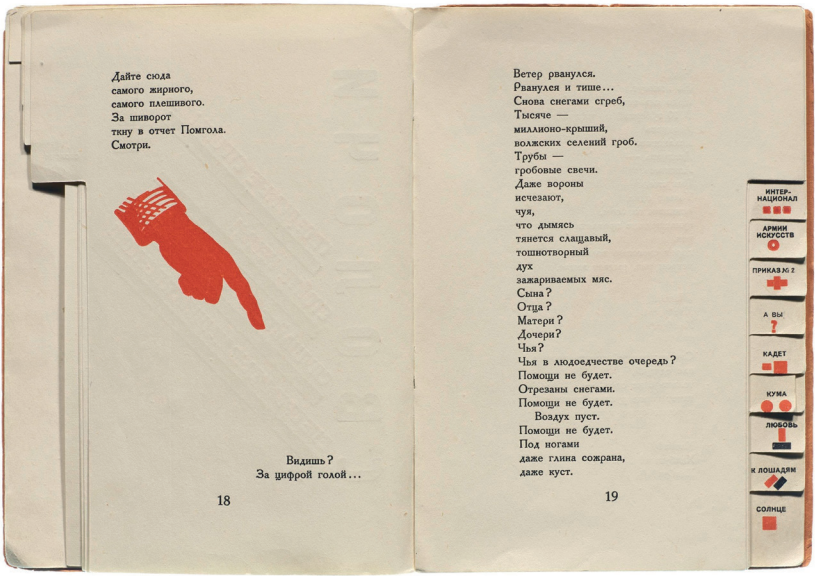


Abb. 2: V. Majakovskij, *Dlja golosa*. Berlin, 1923.



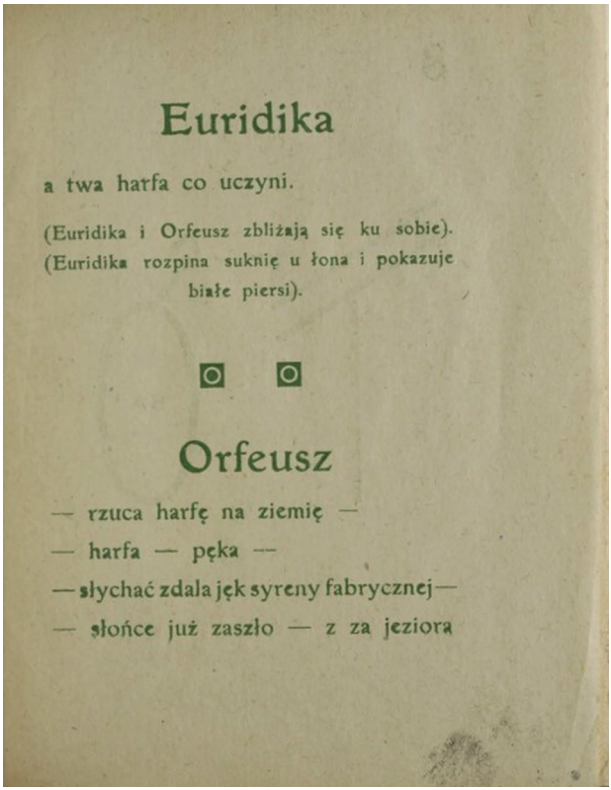
Abb. 3: V. Majakovskij, *Dlja golosa*. Berlin, 1923.

Das avantgardistische Gedicht beschränkt sich nicht darauf, die Lesenden direkt anzusprechen („für euch!“) oder ihre Aufmerksamkeit auf etwas zu lenken („siehst du?“). Stattdessen verlangt es ihre eigene körperliche Beteiligung. In der hier gezeigten Anordnung (Abb. 3) aktiviert El Lissitzky die Rezipierenden durch die spiegelsymmetrische Textstruktur und den Wechsel der beiden Farben. Das Blatt fungiert dadurch als spiegelnde Oberfläche. Auf einmal scheinen zwei Zeigefinger auf sich selbst zu deuten; einer davon muss dem Lesenden gehören, da ohne dessen Partizipation keine Symmetrale entstünde, während die Gesamtform der Komposition überhaupt erst durch diese Spiegelung zustande kommt. Das untere «это вам» ist in Spiegelschrift gesetzt und ruft so die zahlreichen Spiegelerfahrungen der Lesenden auf. Somit ist ihre Partizipation an der Spiegelung aktiv, sie bringen sie hervor, auf vorherigen Erfragungen basierend.

Der polnische Dichter und Maler Tytus Czyżewski (1880–1945) scheint zunächst ebenso herrisch die Hände der Lesenden zu ergreifen und in die Performance der Poesie zu involvieren. Czyżewskis Langgedicht „Wąż, Orfeusz i Euridika” („Schlange, Orpheus und Eurydike“, 1922) enthält eine Fusion von Bild und Wort, die beim Leser den Wunsch hervorrufen soll, die Hand zu bewegen. Czyżewski integriert in sein Gedicht eine virtuelle Manicula. In diesem Werk stehen zunächst zwei parallele Reihen – eine textuelle und eine grafische – einander gegenüber. Grafiken, die aus den Standardelementen des Satzkästchens bestehen, begleiten wie Illustrationen jede Textseite. Sie zeigen die – in Czyżewskis Worten – „stadja dynamopsychiczne”[4] (1922: 5), d. h. die Verteilung der Energie, des Dichters. Die Grafiken portionieren also die Energie des Dichters in diskrete Einheiten, versinnbildlichen dadurch den Rhythmus, der eben den kontinuierlichen Fluss teilt, und entsprechen somit der Geste.

Dann wird die Trennung von Text und Illustration unvermittelt durchbrochen, und ein grafisches Element drängt auf die Textseite. Eurydike zeigt ihre weißen Brüste (Abb. 4).

4 „dynamopsychische Etappen“.



Euridika

a twa harfa co uczyni.

(Euridika i Orfeusz zbliżają się ku sobie).
(Euridika rozpina suknię u łona i pokazuje białe piersi).

Orfeusz

— rzuca harfę na ziemię —
— harfa — pęka —
— słychać zdala jęk syreny fabrycznej —
— słońce już zaszło — z za jeziora

Abb. 4: T. Czyżewski, *Wąż, Orfeusz i Euridika. Wizja antyczna*. Kraków 1922.

Eurydikes Brüste sind aus einem typischen Element des Satzkästchens gemacht, dem Spezimen der sogenannten „Einfassung". Die Einfassung ändert ihre Funktion. Im traditionellen Druck diente sie dazu, die Druckseite einzuebnen; nun wird sie zum ‚Blickfang' und ruft Ungleichgewicht und Akzentuierung auf den Plan. Sie gravitiert mit erotischer und semantischer Ladung.

Die Einfassung-Brust taucht einige Seiten später wieder auf, übertragen zurück auf das Dynamogramm, in Form von Früchten in einer Schale (so die Überschrift „Früchte", Abb. 5). Die Metapher der „Brust-Frucht" in der Schale ist durch den Appell an die Hand des Betrachters bzw. Lesers motiviert. Früchte ähneln Brüsten nicht nur durch ihre runde Form, sondern sie bieten sich auch in einer Schale der Hand wie dem Mund an.

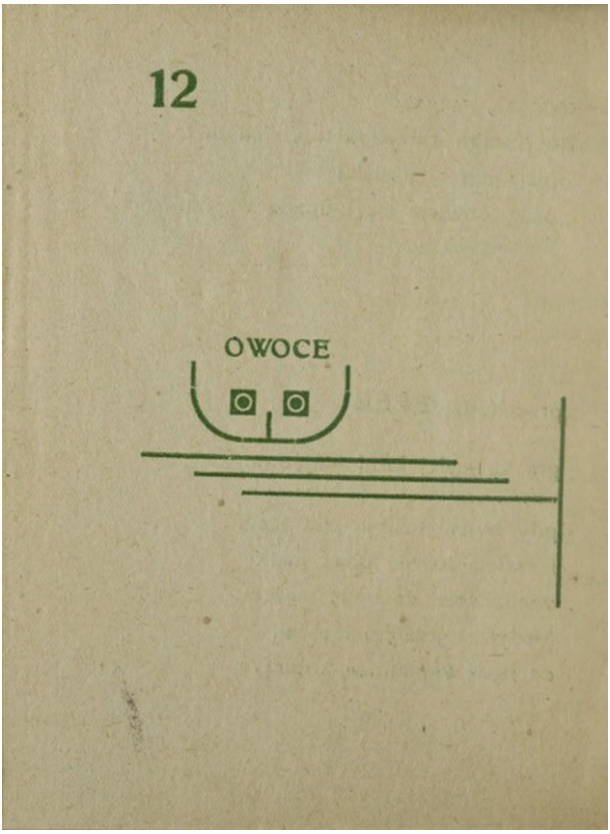


Abb. 5: T. Czyżewski, *Wąż, Orfeusz i Euridika. Wizja antyczna*. Kraków 1922.

Ein analoges Verfahren wendete Jaroslav Seifert (1901–1986) in seinem berühmten Bildgedicht „Počitadlo" („Rechenbrett", 1925, Abb. 6) an. Darin vergleicht er Brüste verbal mit Äpfeln aus Australien – und grafisch mit den Kugeln des Abakus, welche die Hand nach rechts bewegen muss. Wenn das Rechenbrett regelkonform und gewohnheitsmäßig benutzt werden soll, nähert sich (virtuell) der Finger (‚prst') des sich dem grafischen Rechenbrett gegenüber befindlichen Lesers der Brust (‚prs'), den Kreisen und Worten – der Laut holt das Bild und die (eingefühlte) Bewegung nach oder ein. Der Leser ballt seine Hand zur Manicula, um die eingeübte, gewohnheitsmäßige und der Komputation untergeordnete Bewegung zu erotisieren und somit zu verfremden.

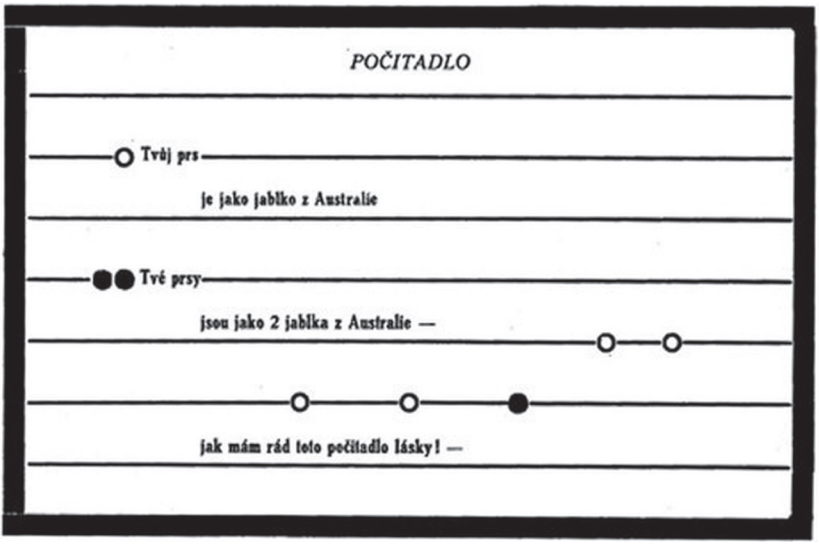
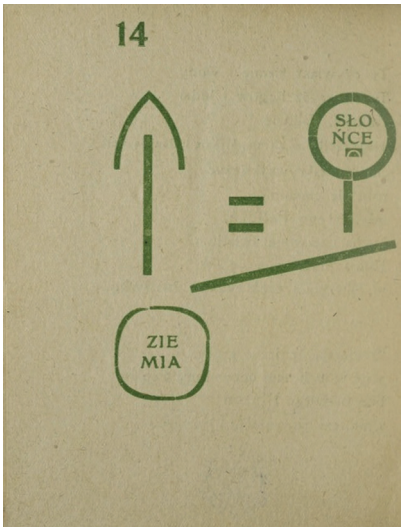


Abb. 6: J. Seifert, *Na vlnách TSF*. Praha 1925.

Diese Gesten des Greifens und des Hinweisens passen gut zum Machismus der Avantgarde. Schon die militärischen Konnotationen des Begriffs ‚Avantgarde' suggerieren eine aggressive, dominante Haltung. Entsprechend endet Czyżewskis Gedicht mit dem Aufleuchten der Glühbirne eines roten „Dynamo-Phallus". Die Illustration (Abb. 7) bereichert die Worte über den leuchtenden Dynamo-Phallus um ein weiteres Gleichnis. Der elektrische Phallus gleicht der auf- und niedergehenden Sonne. Die gesamte Energie und Sichtbarkeit der Welt ist phallisch.



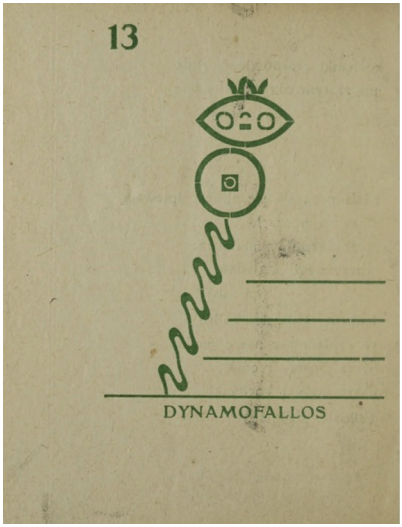


Abb. 7-8: T. Czyżewski, Wąż, Orfeusz i Euridika. Wizja antyczna. Kraków 1922.

Und doch ist der Kern dieser rasenden Männlichkeit mindestens partiell weiblich.[5] Der Kreis der Sonne umfasst ein halbes Zeichen, das auf früheren Grafiken für Früchte und Brüste steht. Darüber hinaus trägt der Dynamo-Phallus auf der vorherigen Grafik (Abb. 8) eine Brust/Frucht im Kreis, die seine Verwandlung in eine Glühbirne bzw. die Sonne bereits andeutet. Der Phallus selbst, das Emblem des Machismus der Avantgarde, ist ein Zwitterwesen. Er scheint und strahlt nur, weil sein Glühfaden Weiblichkeit verinnerlicht hat.

Die Performerin als Substanz der lebendigen Kunst

Das Phallus-Zwitterwesen ist ein gutes Sinnbild für die Avantgarde schlechthin, eine patriarchalische Bewegung, die als erste so entschieden die traditio-

5 Eine mögliche Erklärung: Das Auf- und Niedergehen der Sonne ist ebenso phallisch wie zyklisch. Zyklizität wird in den meisten Kulturen mit dem Mond und der Weiblichkeit in Verbindung gebracht.

nellen Geschlechterrollen und die Heteronormativität als lebenszerstörende Gewohnheiten angegriffen hat.[6]

In dieser Hinsicht ist David Burljuks (1882–1967) Bühnenhit „Plodonosjašče" („Fruchttragend") aus dem Jahr 1915 paradigmatisch. Das Gedicht beginnt mit den Worten: «Мне нравится беременный мужчина»[7] (Burljuk 2002: 407). Der Warschauer Futurist Aleksander Wat (1900–1967) widmete Burljuk das Gedicht „Płodzenie" („Zeugen"): „7 maja 1921 roku / w Warszawie, na placu Żelonym, / mężczyzna rodźił o zmroku, / […] wszystko rodźi i płodzi."[8] usw. (Jedrzejewski/Perigot-Grygielewicz 2025: I, 254–256). Auch Bruno Jasieński (1901–1938) widmet Burljuk ein Gedicht: „Mięso kobiet" („Das Fleisch der Frauen"; ebd.: 258–260). Darin schlägt er vor, Kannibalismus als Erweiterung der Erotik zu betrachten.

Insbesondere zwei Frauen verliehen dieser fruchtbaren Poesie Körperlichkeit und Gestik. Die beiden Schauspielerinnen Irena Solska (1877–1958) und Helena Buczyńska (1894–1957) erlangten zwar Berühmtheit, jedoch nicht im Zusammenhang mit dem Futurismus, der lediglich eine Episode in ihrer jeweiligen Karriere darstellte. Solska gilt als Legende des polnischen Theaters. Buczyńska hatte neben ihrer regen Theaterkarriere zwischen 1923 und 1955 Auftritte in zweiundzwanzig Spielfilmen, meistens Komödien.[9]

Während die erste *Jednodniówka* („Eintagszeitung") der polnischen Futuristen den Aufsatz Bruno Jasieńskis über Irena Solska enthielt, kündigte die zweite die Ankunft Helena Buczyńskas in Warschau an. Buczyńska hatte demnach eine glanzvolle Karriere in den Moskauer Futuristen-Lokalen hinter sich, in denen sie in Zusammenarbeit mit Vladimir Majakovskij, Vasilij Kamenskij und David Burljuk die Kunst der tänzerischen Wort-Plastik entwickelt hatte.

Jasieński stellt Irena Solskas Kunst als Antwort auf die Krise des Buches und des Theaters dar. Im Hinblick auf die neue, „einzig und tief akustische" Poesie erscheine diese Krise noch tiefer. Der Wert des Wortes an sich liege in

6 Am emphatischsten ausgedrückt von Raoul Hausmann (1982: 50f.).

7 „Ich mag einen schwangeren Mann".

8 „Am 7. Mai 1921 / gebar in Warschau auf dem Grünen Platz / in der Abenddämmerung ein Mann, [...] alles gebiert und zeugt".

9 Auch die Skamander-Gruppe, die sich anfänglich avantgardistisch inszenierte und ein Kabarett betrieb, beschäftigte mit Maria Morska eine Rezitatorin. (In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre verwendete Morska als Publizistin der *Wiadomości Literackie* das männliche Pseudonym Marjusz Dawn und betörte Anna Iwaszkiewicz).

seiner auditiven Seite. Es müsse allerdings auch plastisch sein. Solska erfasst einerseits „Einzelmomente und ganze Kleinstücke musikalisch". Andererseits evoziert sie, frei von der traditionellen theatralen Maschinerie, also mit ihrem Leib, die „Körperlichkeit", „Dreidimensionalität" oder „Schwere" („bryłowatość") sowie Schnitte („pszećęća") der dichterischen Komposition (Jedrzejewski/Perigot-Grygielewicz 2025: I, 194–196). Jasieński hatte Irena Solska-Grosserowa („p. Irenie Solskiej-Grosserowej") sein „Wiosenno" gewidmet, als Hommage an „die geniale Rezitatorin dieses Gedichts" (ebd.: 470). Eine Geste, die Witkacy als charakteristisch genug empfand, um sie zu persiflieren. In seiner Parodie der futuristischen Sonderausgabe „Papierek Lakmusowy" („Lackmuspapier") widmet eines der Heteronyme des Dichters das Gedicht „Ja i ty" („Ich und du") „Frau Lidia Bochnarzewska, der genialen Näherin" („Pani Lidii Bochnarzewskiej, genialnej szwaczce"; ebd.: 332).

Witkacy mag Recht haben, wenn er sich der Metapher der Weberei bedient und auf die Textur, den Schuss und die Kette des Gedichts oder dessen Stich hinweist. Jasieńskis Gedicht „Wiosenno", das Solska gewidmet ist, ist weder durch die für den polnischen Futurismus typische Onomatopoesie geprägt, noch zeichnet es sich durch eine Suche nach snobistischen Reimen mit Wörtern aus fremden Sprachen, vorzugsweise dem Französischen, aus. Vielmehr lässt sich im Gedicht eine semiotische Dimension im Sinne Julia Kristevas erkennen, bei der Rhythmus und Klangfiguren als Träger einer präsignifikativen, körperlich fundierten Dynamik wirksam werden, die die symbolische Ordnung von Syntax und Bedeutung durchkreuzt und in Spannung zu ihr steht. Ihren größten Bühnenerfolg erzielte Solska (Jaworski 2015: 191–192) jedoch, indem sie ein Gedicht rezitierte, das weniger semiotisch als vielmehr rein gestisch geprägt war. Es handelte sich um eine Komposition von Stanisław Młodożeniec (1895–1959), die fast ausschließlich aus den Demonstrativpronomen ‚tu' und ‚tam' (‚hier' bzw. ‚hierher', ‚dort' bzw. ‚dorthin') besteht: „Moskwa".

tu-m czy-m ta-m?
tam-tam TAM —
TU-M — —
tam-tam TAM tam-tam-tam TAM
TU-M TU-M
czy -m tam-tam? tam-tam? czy-m tam?
TAM-M? TU-M?
czyli-m tam? — jeżeli-m tam to i tu-m
TUM-TUM
a i tam a i tum — — —
oj — ja JJAJ tam a i tu-m —
to-m i tam i tum
TUM

Abb. 9: S. Młodożeniec, „Moskwa", 1921.

Bereits in der ersten Zeile werden das Demonstrativpronomen ‚tu' und die Fragepartikel ‚czy' durch die archaische Flexionsendung ‚-m' ergänzt, während das Pronomen ‚tam' zerlegt wird. Trennen und Verbinden finden faktisch im Gedicht statt, sie werden nicht lediglich in einem Gedicht über Sehnsucht beschrieben. Neben ihrer primitivisierenden Funktion – der Weg in die Zukunft führt durch das Primitive – verändert die Flexionsendung ‚-m' das Wort so, dass es das Subjekt, das ‚Ich', anzeigt: „czy jest głodny?" („Ist er hungrig?") vs. „Czym jest głodny?" („Bin ich hungrig?"). Das Gedicht ist wie ein Textil auf einem flüchtigen und hektischen Netzwerk von Zeigegesten ausgebreitet, die hierhin, dorthin und immer wieder auf die sprechende Person zeigen. Letztlich befindet sich diese wider die Logik sowohl hier als auch dort. Diese Katastrophe herkömmlichen Sinnes lautet: „jeżeli-m tam to i tu-m" („wenn ich dort bin, bin ich auch hier"). Ausdrucksstarke Onomatopoetika wie „Tam-Tam" bauen auf der Gestik des Gedichts auf. Ebenso wichtig sind die phonetischen Gegensätze zwischen dem hellen ‚a' und dem dunklen ‚u', die dank des nasalen, klangvollen ‚m' wirklich wahrgenommen werden können, da sie beide zwischen ‚t' und ‚m' erscheinen und somit laboratorisch vergleichbar werden. Das Gedicht, für dessen Aufführung Solska insbesondere gefeiert wurde, demonstriert anschaulich die grundlegende Bedeutung der körperlichen Bewegung in der avantgardistischen Dichtung; von der Gestik hängen Klänge und Bedeutungen ab.

Die zweite Performerin der männlichen Gedichte, Helena Buczyńska, war sowohl in Polen als auch in Russland aktiv. Als Tochter eines polnischen Anwalts und der äußerst populären Lyrikerin und Humoristin Teffi (Nadežda Lochvickaja) war sie zudem zweisprachig aufgewachsen. Sie wurde in Warschau ausgebildet und verbrachte den Krieg ab 1915 in Russland, wo sie im Polnischen Theater in Moskau sowie in russischen Theatern und Kabaretts auftrat, bevor sie 1922 nach Polen zurückkehrte. Bis 1924 trat sie mit polnischen Futuristen auf und präsentierte die im russischen futuristischen Milieu entwickelte Kunst der Wortplastik (*slovoplastika* bzw. *słowoplastyka*), bei der Gedichte durch rhythmische Ganzkörperbewegungen, Körperbemalung und Rezitationen dargeboten wurden (Jaworski 2015: 318–319, 436, 438). Während sie 1924 noch an skandalösen futuristischen Abenden teilnahm, entwickelte sie eine Gruppenbühnenbewegung für Euripides' Tragödie *Medea* in einer monumentalen Inszenierung von Stanisława Wysocka mit kubistischem Bühnenbild (Słowacki-Theater in Krakau, Premiere am 26. Mai 1924).

In Russland arbeitete Buczyńska insbesondere mit dem „Vater und der Mutter" des Futurismus,[10] David Burljuk und Vasilij Kamenskij (1884–1961) sowie mit dem Sonnenyoga Vladimir Gol′cšmidt (1891–1957) zusammen. Gol′cšmidt, der lediglich zwei Broschüren verfasste, war ein nachweislich schlechter Dichter. Er versuchte, durch das Elend seiner Erzeugnisse die öffentliche Aufmerksamkeit auf seinen „Futurismus des Lebens" zu lenken, der dem „Theater des Lebens" von Nikolaj Evreinov ähnelt (Evreinov 2017; Schahadat 2004: 114–119). Kamenskij[11] schrieb über ihn in einem unveröffentlichten Aufsatz:

> Der junge Philosoph Gol′cšmidt, ein Dichter des geistigen Lebens des Menschen, sagt: „Meine Gedichte sind meine Tage, meine Bilder sind meine Umgebung, meine künstlerische Arbeit ist mein Leben, das menschliche Leben ist die höchste Kunst, meine Inspiration ist die Freiheit der Lebenskunst (*žiznetvorčestvo*)."
> (zit. in Gol′cšmidt 2010: 51)

10 Memoiren von N. Zacharov-Mėnskij über die „Café-Periode der russischen Literatur", zit. nach Gol′cšmidt 2010: 63.

11 Kamenskij (1917b) verfasste eine Evreinov-Monografie.

Die Lebenskunst manifestierte sich vor allem in Sport, Erotik, einem gesunden Lebensstil und Selbstbesessenheit. In Il′ja Ėrenburgs Roman *Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito i ego učenikov…* (1922, *Die ungewöhnlichen Abenteuer des Julio Jurenito…*) trat er unter dem Pseudonym Chrjašč auf als Wrestling-Champion und Futurist des Lebens, der jungen Mädchen Ratschläge gab, wie sie die Sonne genießen sollten, und der sich selbst am Theaterplatz in Moskau ein Denkmal errichtete (Ėrenburg 1962: 170), was wirklich passierte (Krusanov 2003: 322). Eine Quintessenz seiner Ansichten war seine zweite berühmte Aktion, die den Titel „Doloj styd" („Nieder mit der Scham") trug und 1918 in der Petrovka-Straße stattfand. Begleitet von zwei nackten jungen Frauen hielt der nackte Futurist unter einem Transparent mit dem Titel der Aktion einen Vortrag über Lebenshygiene. Es kam zu einem kleinen Aufruhr und der Dichter wurde aus Moskau ausgewiesen (Gol′cšmidt 2010: 75–76). Bei seinen performativen Spaziergängen durch die Stadt und bei seinen Auftritten trug dieser Macho einen goldenen Ohrring, Damenstrümpfe, goldene Armbänder und eine feminine, gelbe Seidenbluse (Gol′cšmidt 2010: 50, 65; Krusanov 2003: 322).

Buczyńska nahm 1917 an der Russlandtournee von Kamenskij und Gol′cšmidt teil und besuchte dabei die Städte Čeljabinsk, Omsk, Tomsk, Krasnojarsk und Čita (Kamenskij 1968: 193–195). Mit ihren nicht genderkonformen Outfits und ihrer Körperbemalung schockierten Buczyńska und ihre Kollegen die Passanten bei ihren performativen Spaziergängen durch die Stadt. Diese Darbietungen dienten als Werbung für die abendlichen Shows, die darin gipfelten, dass Gol′cšmidt dicke Holzbretter auf seiner Stirn zerbrach. Buczyńskas futuristische Karriere gipfelte 1917–1918, als sie eine der Hauptattraktionen des Moskauer Dichtercafés (Kafė poėtov) auftrat. Das Lokal wurde ursprünglich von den Freunden Kamenskij und Gol′cšmidt zusammen mit David Burljuk und Majakovskij geleitet, bis Gol′cšmidt einen Putsch durchführte und die Leitung übernahm.

Kamenskij und Gol′cšmidt (sowie der Imagist Aleksandr Kusikov, 1896–1977) widmeten Buczyńska Gedichte. Gol′cšmidt übergab sein Gedicht „Pochorony moej ljubvi" („Begräbnis meiner Liebe"; Gol′cšmidt 2010: 23–24)[12] in „Privateigentum des talentiertesten Mädchens der Welt, Elena Bučin′skaja"

12 Mögliche Anspielung auf die Rede des Imaginisten Vadim Šeršenevič „Pochorony ljubvi" in einem mit dem Café der Dichter konkurrierenden Etablissement (Krusanov 2003: 327).

(Gol′cšmidt 2010: 23) und Kamenskij stellte „Pokurim, li čto" („Wollen wir eine rauchen?") das Zugeständnis voran: «Четко талантливо Вы / исполняете словопластику моих стихов»[13] (Kamenskij 1917a: 9). Das „eindeutige Talent" für die Aufführung von Kamenskijs Wortplastik und futuristischen Gedichten im Allgemeinen kam einer sportlichen Leistungsfähigkeit gleich. Kamenskij schreibt, dass die Futuristen – im Gegensatz zu den einlullenden Symbolisten – die Aufführung ihrer Gedichte als Gewichtheben auffassten: «[…] мы-то, зычные ребята, читали, то есть, таранили словами, совсем по-иному, как атлеты тяжелого веса»[14] (Kamenskij 1968: 186–187). Sowohl die Schwerathletik als auch die Hypnose sind allerdings gekonnte Gebrauchsweisen des Körpers. Gol′cšmidt lehnt ebenfalls in einem seiner Manifeste Kunst, in der es keine Bewegung gibt, als Narkose ab. Kunst müsse mit „körperlicher Bewegung" gefüllt und ins Leben verwandelt werden (Gol′cšmidt 2010: 31).

Ohne genau zu wissen, welche Gedichte Buczyńska in Russland besonders erfolgreich aufführte, und gemäß der Angabe in der zweiten Sonderausgabe der polnischen Futuristen, dass „Frau Buczyńskas berühmte, originelle orientalische Kompositionen im Ausland große Popularität erlangten" (Jedrzejewski/Perigot-Grygielewicz 2025: I, 252), schlage ich vor, dass wir uns das Elena Bučin′skaja gewidmete Gedicht „Molitva" („Gebet") des Imaginisten Aleksandr Kusikov genauer ansehen. Es stellt nämlich den Höhepunkt des avantgardistischen Orientalismus dar, indem es eine Transkription der arabischen Sprache im russischen Alphabet mit einem russischen Text voller herkömmlich arabischer Motive (Pferd, Koran etc.) kombiniert. Der quasi-arabische Gebetstext, der das Gedicht eröffnet und schließt, exponiert dessen Formelhaftigkeit. Dies gilt auch für den russischen Teil, der voller vorhersehbarer Requisiten und Handlungen ist. Zugleich scheint der russische Kern wie für die Wortplastik geschaffen zu sein, da es wie eine Tanzpartitur aussieht. Eine Achse einsilbiger Wörter verläuft von oben nach unten wie eine Wirbelsäule: „moj, aj, ja, i". Da sich all die Wörter – wie die Flexionsendung ‚-m' bei Młodożeniec – auf das „Ich" beziehen (‚aj' und ‚i' als Variationen von ‚ja'), entspricht diese Achse des Gedichts der Achse des Körpers, wie die Zentral-

13 „Sie haben eindeutig Talent für die Umsetzung der Sprachplastik meiner Gedichte".

14 „[…] wir, die wir kräftige Jungs waren, lasen, das heißt, wir stürmten mit Worten vor, ganz anders [als die Symbolisten], wie Schwergewichtsathleten".

linie in Labans Tanznotation, auf deren Seiten Hand- und Beinbewegungen einkodiert sind.

Im arabischen Text am Anfang und Ende des Gedichts werden die Gesten und Intensitäten des Körpers hingegen durch Akzente repräsentiert. Da sie weder der korrekten arabischen Aussprache noch dem russischen jambischen Versmaß richtig entsprechen, müssen sie als Spuren von oder Hinweise für Bučin′skajas Performances aufgefasst werden. Der Anfang des Gedichts sieht so aus:

Алля́ о Акбе́р.
Лля́ Элля́ Хэль Алля́,
Алие́н Валли́ Алля́,
Махха́ меден Рассу́ль Алля́.
Мой
Великий Аллах
Высоко в облаках […]
(Bal′mont et al. 1921: 45)

Im ersten Vers steht: „Alljá o Akbér", es müsste aber „Alláhu Ákbar" (wiss. Transl.: Allāhu ʾAkbar) heißen. Die Akzente des Gedichts spiegeln oder projizieren die Handlungen der Performerin wider. Sie widersetzt sich der üblichen Aussprache, um der Sprache den Rhythmus des Gedichts aufzuzwingen. Durch die Transakzentuierung wird auch der Name der Performerin zum Thema des Gedichts – im musikalischen Sinne. Ihr Nachname bekommt im Polnischen einen lustigen Strich, der für russische Augen wie ein verrücktes oder verschobenes Akzentzeichen aussehen kann, das über einem Konsonanten auftaucht (für polnische Lesende markiert er die Qualität der Weichheit). So wie Buczyńska/Бучиньская in zwei Kulturen unterwegs ist, vereint das Gedicht zwei Sprachen und bezieht seine eigne Zweisprachigkeit auf die Performerin. So wie ihr Vorname je nach sprachlichem Milieu einmal mit ‚h' und einmal mit ‚e' (‚je') anfängt, verschwindet das ‚h' geheimnisvoll aus dem arabischen Gottesnamen im ersten Vers (im Original gibt es den Laut ‚ه', hāʾ), um im Russischen des fünften Verses aufzutauchen: ‚Алля́' und ‚Аллах' spiegeln ‚Helena' und ‚Elena'. Die Grundlage für die Konstruktion des zweiten Verses ist eben das Spiel von Elena und Helena: „LLja ėllja Khėl′ Allja" lässt sich als Ellja und Hela (und ja) zerlegen (Hela ist das typische Diminutiv von Helena

und das „ja", „Ich", kreuzt sich mit der egozentrischen Vertikale des Gedichts). Bei dem Vers «Лля́ Элля́ Хэль Алля́» handelt es sich um eine stark verzerrte Version des arabischen Ausdrucks „Lā ilāha illā-llāh" (arab. لا إله إلا الله). Dies ist der erste Teil des für den Islam zentralen muslimischen Glaubensbekenntnisses (Schahāda): „Es gibt keinen Gott außer Allah". Das Bekenntnis wird zusammen mit dem „Bučin′skaja"-Thema in den Mittelpunkt des Gedichts eingeflochten, als wäre die Performerin die Prophetin aus dem nicht ausgesprochenen zweiten Teil der Schahāda. An diesem Knotenpunkt laufen alle Stränge dieses Aufsatzes zusammen. Dieser Kontenpunkt fasst die Semiotik im Sinne Kristevas, den Exotismus bzw. Primitivismus, den Klang und die Gestik des avantgardistischen Gedichts zusammen und bezieht sie alle auf den lebendigen Körper, der frei von Offensichtlichkeiten und Gewohnheiten vor geballter Energie strotzt. Auf diesen Vers würde ich eine Manicula (☛) richten.

Acknowledgement

This work was funded by the EU's NextGenerationEU instrument through the National Recovery and Resilience Plan of Romania—Pillar III-C9-I8, managed by the Ministry of Research, Innovation and Digitalization, within the project entitled "Networks of (Dis)similarities: The Circulation of Western Romance Literatures in Eastern Europe (NETSIM)" (contract no. 760075/23.05.2023, code CF 292/30.11.2022).

Literatur

Ásta (2018): *Categories We Live By: The Construction of Sex, Gender, Race, and Other Social Categories*. Oxford: Oxford University Press.

Bal′mont, Konstantin / Kusikov, Aleksandr / Slučanovskij, Aleksandr (1921): *Žemčužnyj kovrik*. Moskva: K-vo pri Vseros. Sojuze poėtov.

Burljuk, David / Burljuk, Nikolaj (2002): *Stichotvorenija*. Sankt-Peterburg: Akademičeskij projekt.

Czyżewski, Tytus (1922): *Wąż, Orfeusz i Euridika. Wizja antyczna*. Kraków: Instytut wydawniczy „Niezależnych".

Ėrenburg, Il′ja (1962): *Neobyčajnye pochoždenija Chulio Churenito i ego učenikov…*, in: Ders.: *Sobranie sočinenij*. Tom 1. Moskva: GIChL.

Evreinov, Nikolaj (2017): *Theater für sich*. Übers. von Regine Kühn. Sasse, Sylvia (Hg.). Berlin: Diaphanes.

Friston, Karl J. / Parr, Thomas / Pezzulo, Giovanni (2022): *Active Inference: The Free Energy Principle in Mind, Brain, and Behavior*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gol′cšmidt, Vladimir (2010): *Poslanija Vladimira žizni s puti k istine*. Anderson, Nina (Hg.). [O. O.]: Salamandra P.V.V.

Hausmann, Raoul (1982): „Zur Weltrevolution 1919", in: Ders.: *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*. Band 1. Erlhoff, Michael (Hg.). München: Text + Kritik, 50–55.

Jaworski, Krzysztof (2015): *Kronika polskiego futuryzmu*. Kielce: Instytut Filologii Polskiej.

Jedrzejewski, Franck / Perigot-Grygielewicz, Malgorzata (Hg.) (2025): *Le futurisme polonais 1918–1924 / Polski Futuryzm 1918–1924*. Bd. 1–2. Leiden/Boston: Brill.

Kamenskij, Vasilij (1917a): *Devuški bosikom. Stichi*. Tiflis: [o. V.].

Kamenskij Vasilij (1917b): *Kniga o Evreinove*. Petrograd: Sovremennoe iskusstvo.

Kamenskij, Vasilij (1968): *Put′ ėntuziasta. Avtobiografičeskaja kniga*. Perm′: Permskoe knižnoe izdatel′stvo.

Kristeva, Julia (1969): *Sēmeiōtikē: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.

Krusanov, Aleksandr (2003): *Russkij avangard 1907–1932*. Tom 2. Kn. 1. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Lakoff, George / Johnson, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Marinetti, Filippo Tommaso (1919): *Les Mots en liberté futuristes*. Milano: Poesia.

Schahadat, Schamma (2004): *Das Leben zur Kunst machen. Lebenskunst in Russland vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink.

Sherman, William H. (2005): *Toward a History of the Manicule*. https://www.livesandletters.ac.uk/papers/FOR_2005_04_001.pdf (01.10.2025).

Abbildungen

Abb. 1: Szczuka, Mieczysław (1924): „Drukarstwo. O układzie graficznym", in: *Blok* 5, 11.
Abb. 2: Majakovskij, Vladimir (1923): *Dlja golosa*. Berlin: Gosudarstvennoe izdatel′stvo R.S.F.S.R., 18.
Abb. 3: Majakovskij, Vladimir (1923): *Dlja golosa*. Berlin: Gosudarstvennoe izdatel′stvo R.S.F.S.R., 34–35.
Abb. 4: Czyżewski 1922: 19.
Abb. 5: Czyżewski 1922: 28.
Abb. 6: Seifert, Josef (1925): *Na vlnách TSF*. Praha: Nakladatelství V. Petra, 45.
Abb. 7: Czyżewski 1922: 32.
Abb. 8: Czyżewski 1922: 20.
Abb. 9: Młodożeniec, Stanisław (1921): „Moskwa", in: *Kreski i futureski*, Warszawa. Zit. nach: Jedrzejewski/Perigot-Grygielewicz 2025: II, 826.