

**Dynamistische Typographie – orphistische Malerei –
bruitistische Musik.
Blaise Cendrars' und Sonia Delaunays
avantgardistisches ‚Livre simultané‘
*La Prose du Transsibérien***

ULRICH ERNST

Das Künstlerbuch als transepocholes Phänomen –
Die Transsibirische Eisenbahn als Simultanbuch

Neuerem theoretischem Verständnis nach besteht das Künstlerbuch in einem allgemeinen Sinn als hybride Gattung aus textuellen, ikonischen und bibliomorphen Strukturen, gewinnt in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts im Kontext mit dem Konkretismus ein besonderes Profil, reicht aber mit seinen Vorformen bis in die Antike zurück.¹ Für Letzteres spricht auch die nachweisbar enge Affinität zur Großgattung der Visuellen Poesie, der man den Charakter einer transepocholes und transkulturellen Konstante attestieren kann,² und der historiographische Ansatz steht zudem im Einklang mit neuen literatur- und kulturwissenschaftlichen Theorieansätzen, die man unter den Paradigmabegriff ‚Longue durée‘ (Fernand Braudel) stellen, der rezenten Leitwissenschaft der ‚Archéologie‘ (Michel Foucault) zuordnen und mit dem zuletzt propagierten Forschungstrend des ‚Diachronic Turn‘³ verknüp-

¹ Ulrich Ernst, Susanne Gramatzki: Das Künstlerbuch als Forschungsobjekt, in: ders., dies. (Hg.): *Paradigmata zum Künstlerbuch. Gattungen und Werke von der klassischen Moderne bis zur Gegenwart*. Berlin 2015, S. 7–29.

² Vgl. Jeremy Adler, Ulrich Ernst: *Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne*. Weinheim 1987, 3. Aufl. 1990, bes. Kap. XVIII: Konkrete Poesie und Malerbuch, S. 277–318.

³ Ulrich Ernst: *Diachronic Turn. Zur Rezeption des Publilius Optatianus Porfyrius in der europäischen Literatur von der Spätantike bis zu den Avantgarden*, in: *Euphorion* 111, Heft 3 (2017), S. 343–394.

fen kann. Diese methodische Perspektivik ist auch für die auf vormoderne Ursprünge zurückgehende Form des Leporellos adäquat, die Blaise Cendrars und Sonia Delaunay in origineller Adaptation für ihr 1913 artifiziiell komponiertes Buchkonstrukt der *Transsibirischen Eisenbahn* gewählt haben (vgl. Abb. 1).⁴

Einen ersten Zugang zu dem Objektbuch liefert, besonders unter dem Aspekt der Materialität, die Deskription im Katalog des Museum Bellerive in Zürich 1987 zu einer Ausstellung über Sonia Delaunay mit Angaben zu Erscheinungsort, Verlag, Erscheinungsjahr, Buchtyp, Druckform, Maßen, Autorsignaturen, Papier, Vorspann, Spaltengliederung (Malerei, Text), Farbe als verbindendem Element und kunstvoller Buchhülle:

Paris, Editions des Hommes nouveaux, 1913. Leporello geöffnet 191,5 x 35,6 cm, aus vier Teilen zusammenmontiert. Schablonendruck auf Pergamentpapier. Exemplar NR. 1, signiert Sonia Delaunay / Blaise Cendrars. Am Kopf der Titel und eine Russlandkarte mit der Eisenbahnstrecke des Transsibirien-Express zwischen St. Petersburg und Wladiwostok. In der linken Spalte eine abstrakte Farbenkomposition in ungewöhnlichem Hochformat. Ganz unten ist ein kleiner roter Eiffelturm erkennbar. Der Text auf der rechten Seite in 12 Schriftvarianten abgesetzt, zudem in mehreren Farben gedruckt. Einige Leerstellen zwischen Absätzen des Textes durch Farbflächen gefüllt.⁵

Zum Objekt, so setzt die Beschreibung fort, gehörte ferner ein „Etui, schwarzes Ziegenleder mit Gouache, 23,5 x 20,4 cm, abstrakte Komposition mit breitem Pinsel gemalt in abgestuften Gelb- und Violettönen, Hellblau, Hellrot und Dunkelgrün.“⁶ Dem aufgefalteten Simultanbuch sind quasi als Entree oben links Titelzeilen – eine Titelseite ist beim Leporello nicht vorgehen – und rechts oben ein Streckenverlauf der Bahnreise, hier zugleich Fahrplan für die Dichtung selbst mit der Funktion eines ‚Argumentum‘, vorangestellt (vgl. Abb. 2).

⁴ Blaise Cendrars: Die Prosa von der Transsibirischen Eisenbahn und der Kleinen Jehanne von Frankreich. *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*; französischer Text nach der Originalausgabe von 1913, Paris 1947; ins Deutsche übertragen von Michael von Killisch-Horn; mit einem Nachwort von Peter Burgeniri. Basel 1998 (Abbildungen von Sonia Delaunay). Nach dieser Ausgabe werden im Folgenden die Seitenzahlen in Klammern angegeben.

⁵ Zitiert nach Blaise Cendrars: *Die Prosa der Transsibirischen Eisenbahn*, S. 74.

⁶ Ebd.

Betrachtet man den Aufbau des Simultanbuchs, dessen Fabrikation ein volles Jahr dauerte, so ergibt sich folgendes Bild: Der linke Streifen besteht aus heterogenen Farbfeldern mit abstrakten Figurationen, Leuchtkraft der Farben und einem dynamischen Rhythmus von Farben und Formen, der rechte Streifen aus einer typographisch-artistischen Textfolge, die koloristisch gestaltet ist und als abstraktes Figurengedicht in zyklischer Form interpretiert werden kann. Die für den Buchtyp konstitutive Simultanität⁷ ist triadisch angelegt, bestimmt einmal den Bildteil immanent, zum andern den Textteil immanent und schließlich transzendent die Juxtaposition von Bild- und Textstreifen, da die Farbfelder den Versen folgen, sie begleiten und untermalen. Am Ende der Text-Bild-Folge entdeckt der Betrachter Ansätze von Gegenständlichkeit in Gestalt von Wahrzeichen der Stadt Paris.

Das Werk zeichnet sich, wie Miriam Cendrars, die Tochter des Schriftstellers, in ihrer Romanbiographie ausführt, durch eine experimentelle, nichtkodikale Form aus, die bei der Primärrezeption anstatt des Blätterns eine besondere Bild- und Textlektüre erfordert:

Ein Buch ohne Seiten, ein Buch, das im Stehen, das wach gelesen werden muss: Man muss es auseinanderfalten, an die Wand heften, sich strecken, um die erste Zeile zu lesen [...] und dann langsam, der Kadenz der Stimme folgend, sich nach unten bewegen, um dem Rhythmus der Reise von Moskau nach Harbin zu folgen [...] und bis zu unterst muss man lesen und atemlos in Paris eintreffen.⁸

Unabhängig davon, ob sich das komplexe Bild-Text-Buch-Konstrukt letztlich medial auf antike Formen des Rotulus, der allerdings nicht ausgefaltet, sondern ausgerollt wird, oder auf nachantike Formen des Faltbuchs im alten Orient, in Süd-Ost-Asien oder Spielarten des Leporellos im 19. Jahrhundert zurückführen lässt, ist die Ankündigung des Buches werbungsstrategisch ganz auf seinen Charakter als innovatives ‚Livre simultané‘ abgestellt, gehörte doch zur Arbeit am ersten Simultanbuch auch eine Subskriptionseinladung, die mit dem Prospekt versendet wurde (vgl. Abb. 3).

Dass der Entwurf des Werbeplakats bei Sonia Delaunay in guten Händen lag, zeigen Gemälde im Dienste der Werbung wie z. B. ihr Bild *Zénith*

⁷ Vgl. den Band von Sally Paola Anselmo u. a. (Hg.): *Simultanéisme. Simultaneità*. Rom 1987; vgl. besonders Arrigo Lora-Totino: *Futurismo e Simultaneità Poetica*, ebd., S. 7–16.

⁸ Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars. Eine Biographie*. Basel 1986.

(1914), das für eine französische Uhrenmarke wirbt, zudem Entwürfe von Logotypen, kalligraphischen Druckschablonen für Briefköpfe, schließlich auch kunstvolle Buchumschläge, beispielsweise eine Collage für die von Herwarth Walden herausgegebene Zeitschrift *Der Sturm* (1912–1913). Der Einband der *Transsibirischen Eisenbahn*, der aus Ziegenleder gefertigt und mit Simultankontrasten dekoriert wurde, ähnelt dem, den Sonia Delaunay schon für Cendrars' Gedicht *Les Pâques à New York* (Ostern in New York 1912/19) entworfen hatte, und dazu kam, den Charakter des Buchobjekts unterstreichend, noch ein stahlblauer Kartonschuber.⁹ Dass sich die beiden Buchproduzenten nicht nur beim Einband der geplanten 150 handbemalten Exemplare, alles Unikate, Gedanken machten, sondern unter dem Aspekt der Materialität auch der Wahl der Papiersorten Aufmerksamkeit schenkten, dokumentieren erhaltene Ausgaben auf Japan-Simili-Papier oder, besonders luxuriös wie beim Exemplar Nr. 1 für die Buchmalerin selbst, auf teurem Pergament. Zur Finanzierung des ambitionierten Projekts einer hochwertigen bibliophilen Edition verkaufte Cendrars seine private Bibliothek und investierte 3000 Schweizer Franken aus einer Erbschaft.

Geht man von der Bezeichnung ‚Livre simultané‘ aus, die als bibliomorpher Gattungsbegriff interpretiert werden kann, so ordnet sich die neue Buchform prima vista in eine avantgardistische Tradition ein, deutet doch der Begriff der Simultaneität (nach lateinisch simul: gleichzeitig) bei den Avantgarden auf eine Aufhebung der sequenziellen Zeitstruktur mit der Tendenz zur Synchronizität und damit in eins auf eine Generierung räumlicher Juxtapositionen in Richtung auf Ubiquität.¹⁰

Der neue Schlüsselbegriff künstlerischen Gestaltens hat von 1912 an im Futurismus reüssiert, wie schon die allerdings umstrittene Programmschrift *Simultanéisme* der Franzosen Henri-Martin Barzun und Fernand Divoire von 1912 dokumentiert. In Italien hat Umberto Boccioni zum einen mit seiner Schrift *Pittura scultura futurista (Dinamismo plastico)* von 1914 wichtige theoretische Grundlagen gelegt, wobei er die künstlerische Simultaneität aus dem Phänomen der Geschwindigkeit des modernen Großstadtlebens erklärt, und zum andern durch seine Gemälde, zum Beispiel *Visioni simultanee* (Simultane Visionen) von 1911, schon früh pikturale Paradigmata für die neue

⁹ Ebd., S. 258.

¹⁰ Vgl. Astrit Schmidt-Burkhardt: Simultaneität, in: Hubert van den Berg, Walter Fähnders (Hg.): Metzler Handbuch Avantgarde. Stuttgart 2009, S. 302f.

Kunstrichtung geschaffen. Gleichzeitig entwickeln sich in Italien auch Formen Visueller Poesie, für die Ardengo Soffici durch seinen Band *BIF'ZF +18. Simultaneità e chimismi lirici* (Simultanität und lyrische Chemismen) von 1915 den Boden bereitet hat, nachdem Marinetti bereits mit seinen berühmten ‚Parole in libertà‘ revolutionäre Ansätze zu einer simultanistischen Typographie entwickelt hat.

Während Luigi Russolo auf dem Gebiet der Geräuschkunst mit neuen akustischen Techniken experimentierte, arbeitete er doch nach dem Vorbild des Großstadtlärms an simultanen klanglichen Effekten, schufen Robert und Sonia Delaunay zwischen 1912 und 1914 Fensterbilder und Scheibenkompositionen, bei denen Simultankontraste von warmen und kalten, primären und komplementären sowie von im Spektrum benachbarten Farben die Impression von Kinetik suggerieren sollten, nicht ohne dass auch noch eine Verbindung von psychologischen und physiologischen Komponenten intendiert war.¹¹

Mit der *Transsibirischen Eisenbahn* übertrugen Cendrars und Sonia Delaunay das simultanistische Gestaltungskonzept erstmals auf die Buchkunst und präntieren dafür, wiewohl im Futurismus auch schon mit kleineren Leporelloformen experimentiert wurde, mit der Gattungsbezeichnung ‚Premier Livre simultané‘ eine Art Erstgeburtsrecht. In ihrem Prospekt wird dabei der Begriff der Simultanität in zweifacher Weise spezifiziert und konkretisiert: zum einen durch die Kennzeichnung ‚Présentation synchrone‘, die auf das Simultanbuch im intendierten Endzustand der Ausfaltung zielt, und zum andern durch die Formel ‚Text peinture simultané‘, die bei dem Buchobjekt auf die synchrone Zusammenführung von Bild und Text in zwei Streifen abhebt.

Avantgardistische Produktionsästhetik

Die *Prosa von der Transsibirischen Eisenbahn* ist nicht nur ein sehr originelles, intergenerisches, internationales und interartistisches Werk, sondern auch das Resultat einer ganz besonderen künstlerischen Kollaboration zwischen dem aus der französischen Schweiz stammenden Schriftsteller Blaise

¹¹ Vgl. Hajo Düchting: Robert Delaunays ‚Fenêtres‘. Peinture pure et simultané. Paradigma einer modernen Wahrnehmungsform. München 1982.

Cendrars (1887–1961), der seit 1910 in Paris weilte und hier mit verschiedenen avantgardistischen Malern und Schriftstellern befreundet war, und der russischen Malerin Sonia Terk (1885–1979), die in Petersburg aufwuchs, 1905 nach Paris ging, 1908 den deutschen Kunsthändler Wilhelm Ude heiratete, dessen Sammlung fauvistischer Werke sie anfangs beeinflusste, und 1909 den Maler Robert Delaunay geehelicht hat.¹²

Will man die Beziehung des russophilen Schweizer Literaten und der russischen Malerin soziokulturell erklären, so sind mehrere interdependente Faktoren zu erwähnen: die damalige Sogwirkung der Metropole Paris, die aufgrund der Migration von Künstlern und Intellektuellen dort herrschende internationale Atmosphäre und das libertunistische Fluidum der Künstlerviertel mit Cafés und Bars als Kontaktstätten einer die Künste übergreifenden Kommunikation, die in ihrer Konjunktion von Urbanität, Bohème und Kreativität singular war. So erweist sich die *Transsibirische Eisenbahn* als ein programmatisches Werk für die Konvergenz der Künste, ist vor allem aber an der Schnittstelle zwischen Malerei und Literatur zu lokalisieren, wobei auch Architektur und Musik beteiligt sind, und spiegelt in dieser Form die gemischte Struktur der Pariser Künstlergruppen.

Was sich auch in dem Konzept der *Transsibirischen Eisenbahn* ausprägt, ist sodann die starke Tendenz der Avantgarden, die Kunst aus dem traditionellen Elfenbeinturm herauszuholen und die bestehende Distanz zwischen Artistik und Leben abzubauen. So formuliert Blaise Cendrars programmatisch in einem nachträglich der zweisprachigen Ausgabe vorangestellten exterioren Paratext, der vom Autor anlässlich des Erscheinens des Werks in der Zeitschrift *Der Sturm*¹³ publiziert wurde: „La littérature fait partie de la vie. Ce n'est pas une chose ,à part““ (S. 8; Die Literatur ist Teil des Lebens. Sie ist nicht etwas von ihm ‚Getrenntes‘). Dieses Statement des Dichters, der selbst Philosophie studiert hat, lässt sich ohne den Vorbildcharakter von Friedrich Nietzsches Vitalismus, der Lebensphilosophie generell und Henri Bergsons Idee des ‚Élan vital‘ nicht erklären; es wirft auch ein bezeichnen-

¹² Zur Künstlerin vgl. Karoline Hille: Sonia Delaunay. Im Farbenrausch der Simultanität, in: Max Hollein, Ingrid Pfeiffer (Hg.): Sturm-Frauen. Künstlerinnen der Avantgarde in Berlin 1910–1932. Köln 2015, S. 50–73.

¹³ Blaise Cendrars: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne, in: *Der Sturm*, IV. Jg., Nr. 184/185 (November 1913), S. 127; zum theoretischen Hintergrund vgl. Kurt Möser: Literatur und ‚Große Abstraktion‘. Kunsttheorien, Poetik und ‚abstrakte Dichtung‘ im ‚Sturm‘ 1910–1930. Erlangen 1983.

des Licht auf das Simultanbuch, in dem aus der Ich-Perspektive des Literaten das Erlebnis einer Eisenbahnfahrt von Moskau nach Wladiwostok in der Zeit des Russisch-Japanischen Kriegs 1904/05 in einer Verflechtung von Lebensgeschichte und historischem Ereignisrahmen sowie literarisch in einer Mixtur von Autobiographie, Abenteuerroman und dem von Édouard Dujardin inaugurierten ‚Monologue intérieur‘ entfaltet wird, wodurch aus der avantgardistischen Sicht der Rückbindung der Kunst an das Leben die traditionelle Form der Reiseliteratur bzw. des Reiselieds ‚dekonstruiert‘ und gattungstransgressiv neu inszeniert wird.

Blaise Cendrars, mit bürgerlichem Namen Frédéric-Louis Sauser, war als Jugendlicher eine Art von Runaway, lief aus Sehnsucht nach Abenteuern früh von Zuhause weg, reiste mehrfach um die Erde und besuchte 1904 unter anderem Russland, die Mandschurei und China. Er probierte sich während seines Lebens in disparaten Berufen, sei es als Imker, Fremdenlegionär oder Schausteller, bis er nach der Zeit des Jobhoppings und Berufsnomadentums sein Lebensziel als professioneller Schriftsteller fand, der bis zu seinem Tod 1961 in Paris ca. 40 Bände, vor allem Erzählungen, produziert hat. In seinem Selbstbild bestimmt sich Cendrars durch dezidierte Abgrenzung vom spießigen Bürgertum, was er auf metaphorischer Ebene an der Polarität von Hauskatze und Wildkatze exemplifiziert (S. 10),¹⁴ und betont stattdessen als vitalisierende kreative Potenzen Drogengenuss (Alkohol, S. 59; Tabak, S. 62), Glücksspiel (Wetten beim Pferderennen; S. 33) und letztlich ‚Verrücktheit‘ (folie), die gemäß der avantgardistischen Psychopathographie der sozialen Abgrenzung gegenüber dem verachteten Bürgertum der Belle époque dient und auf die Art brut von Jean Dubuffet vorausweist.

Auf der Basis des Anarchismus, der im Futurismus vorübergehend Wurzeln schlägt, wie das Gemälde von Carlo Carrà *Funerali dell'anarchico Galli* (1911) dokumentiert, entsteht eine innovative Anthropologie, für welche die Zeitschrift *Les Hommes nouveaux* (1911–13) steht, die Émil Szittyta und Blaise Cendrars herausgeben, und unter dem editorischem Siegel „Les Hommes nouveaux“ ist auch die *Transsibirische Eisenbahn* erschienen.

¹⁴ Das Adjektiv ‚wild‘ ist zudem nicht nur mit dem Fauvismus, sondern auch mit dem Primitivismus konnotiert; vgl. Joachim Schulz: Wild, irre und rein. Wörterbuch zum Primitivismus der literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940. Gießen 1995.

Mit dem Projekt eines neuen Menschen verbindet sich in dieser Zeit nicht nur die Befreiung von moralischen, religiösen und politischen Zwängen, sondern auch eine forcierte Verherrlichung der Technik, durch die das etablierte Menschenbild grundlegend verändert wird. So konfiguriert Marinetti in seinen *Poupées électriques* (1909) Maschinenmenschen, die den modernen Robotern vorgreifen, und präsentiert in seinem Roman *Mafarka le futuriste. Romain Africain* (1909) mit dem Konzept einer Verschmelzung von Mann und Maschine eine Präformation der Utopie des Cyborgs.

Charakteristisch für die Avantgarden ist bei der Zusammenführung von Leben und Kunst die ‚befreite Sexualität‘, welche sich auch in einer theoretischen Legitimierung der Libertinage als Lebensform spiegelt, die sich nicht nur gegen die bürgerliche Ehe, sondern auch gegen Ethiknormen und religiöse Verbote schlechthin richtet. Vor diesem Hintergrund von Amoralismus und Atheismus sind Statements des besagten ‚Paratextes‘ zu verstehen wie beispielsweise die Erklärung: „Je ne suis pas poète. Je suis libertin“ (S. 8; Ich bin kein Dichter. Ich bin ein Freigeist), die auch ein Ausdruck von Cendrars’ individuellem Anarchismus ist.¹⁵ Auch der irritierende Doppeltitel des Werks *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* erschließt sich in diesem Zusammenhang, handelt es sich doch bei der Frau, die den ‚Erzähler‘ auf der Fahrt begleitet, um eine alteritäre ‚Jeanne d’Arc‘, eine junge Prostituierte vom Montmartre, die im Schatten von Sacré-Cœur aufgewachsen ist (S. 35).¹⁶ Die Figur der Petite Jehanne ist als Mischung aus ‚Femme enfant‘ und ‚Femme fragile‘ konzipiert, und in ihr verbinden sich auch zwei kontrastive weibliche Rollenbilder: Hure und Heilige.¹⁷ In der dyadischen Konstellation übernimmt sie allerdings auf narratologischer Ebene einen passiven Part, indem sie ausschließlich in Intervallen durch eine einzige, stereotyp repetierte Frage als Stichwortgeberin in Aktion tritt: „Blaise, dis, sommes-nous bien loin de Montmartre?“ (S. 32; Blaise, sag, sind wir weit weg vom Montmartre?).

Obwohl sie arm und kränkelnd ist, wird sie vom Protagonisten ganz dezidiert über die gutsituierten, teuer gekleideten und wohlgenährten Damen

¹⁵ Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars*, S. 227.

¹⁶ Zum gesamten Themenkomplex vgl. Simone Sauer-Kretschmer (Hg.): *Körper Kaufen. Prostitution in Literatur und Medien*. Berlin 2016.

¹⁷ Jeanne d’Arc wurde im Jahr 1909 von Pius X. selig- und 1920 von Benedikt XV. heiliggesprochen; Jungfrau und Nationalheldin, galt sie mit mythischer Aura als Kind aus dem Volke.

der höheren Gesellschaft gestellt, wie das der anti-bürgerlichen Mentalität und dem sozialistischen Geist der Avantgarde korrespondiert (S. 28). Trotz Hinweisen auf venerische Krankheiten und auf frühen körperlichen Verfall, der in desillusionierender Form an die mittelalterliche ‚Frau Welt‘ erinnert, ist der Dichter von ihr sinnlich fasziniert, wie sein Kosewörter akkumulierendes ‚verbalerotisches‘ Bettgeflüster (S. 47) verrät, sowie sein Hinweis, dass er der Freundin zu Ehren sein Gedicht verfasst hat (S. 69).¹⁸

Mit der Prostitution der weiblichen Figur korreliert, aber auch kontrastiert das dominante Bild des Mannes, der sich zwar gegenüber der unbürgerlichen Geliebten durchaus empathisch verhält, was vom virilen futuristischen Genderstereotyp abweicht, gleichzeitig aber den für die Avantgardisten typischen Lebensstil der Promiskuität, unter anderem mit zahlreichen ‚Bekanntschaften‘ und unehelichem Nachwuchs in aller Welt (S. 63), praktiziert. Dabei endet die Geschichte nach dem Rausch einer Welt- und Lebensreise im Modus der Hochgeschwindigkeit für die sichtlich gealterte männliche Hauptfigur wieder in Paris im Montmartreviertel eher depressiv mit Reue wegen der Jugendsünden und Gefühlen von Tristesse und Einsamkeit (S. 65); doch abends lockt nach wie vor die Künstlerszene, hier mit einem Besuch des berühmten Kabarettis *Le Lapin agile* (S. 64), in dem in dieser Zeit auch Paul Verlaine, Max Jacob und Guillaume Apollinaire verkehren.

Visuelle Textualität

Inspiziert man die verschiedenen Formebenen des Gedichts, beginnend mit der textuellen Schicht, so zeigt sich zunächst die Intention des Autors, traditionelle Formen der Lyrik wie Vers und Strophe, Metrum und Reim über Bord zu werfen, wie man es ähnlich bei Guillaume Apollinaire beobachten kann, auf den sich Cendrars explizit beruft: „„Pardonnez-moi de ne plus connaître l’ancien jeu des vers“ Comme dit Guillaume Apollinaire“ (S. 52).¹⁹

¹⁸ Den epistemologischen Hintergrund für die neue Offenheit im Umgang mit Sexualität bilden im Zeitalter der Avantgarden nicht zuletzt die psychologischen Schriften von Richard von Krafft-Ebing (*Psychopathia sexualis*. Stuttgart ¹²1903), Otto Weininger (*Geschlecht und Charakter*. Eine prinzipielle Untersuchung. Wien ¹⁰1908) und Magnus Hirschfeld (*Naturgesetze der Liebe*. Leipzig 1914).

¹⁹ „„Verzeiht meine Unwissenheit / Verzeiht mir, dass ich das alte Spiel der Verse nicht mehr kenne“ / Wie Guillaume Apollinaire sagt“ (S. 53).

So wie Apollinaire nach Wegfall essenzieller, die Poetizität garantierender metrischer Strukturen in seinen *Calligrammes* (1918) neue kompensatorische Verfahren von Visueller Poesie entwickelte, so hat auch Cendrars durch optische Mittel, wie die Verwendung diverser Drucktypen, Einsatz unterschiedlicher Schriftgrößen, Applikation von Farbschrift und Einbeziehung kolorierter Leerstellen das überkommene prosodische Formenrepertoire des Gedichts in innovativer Form substituiert.²⁰ Die weitgehende Beseitigung der Interpunktion, die schon Mallarmé in seinem *Coup de dés* (1897) vornimmt, dem sich später Apollinaire in *Alcools* (1913) anschließt, generiert eine offene Syntax und beteiligt den Leser an der Sinnstiftung des Textes.

Für Cendrars bot sich neben dem ‚Vers libre‘ als Vorbild die Gattung des Prosagedichts an, für das Charles Baudelaire mit seinen *Petits poèmes en prose* (1869) ein wichtiges Muster schuf, an dem sich später auch französische Autoren wie Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Lautréamont und Max Jacob orientieren konnten. Der Amerikaner Walt Whitman, dessen Gedicht *Leaves of Grass* (1855) 1909 ins Französische übersetzt wurde, hat auf Neuerer des freien Verses, insbesondere Jules Laforgue und Jean Moréas, gewirkt, und Cendrars hat sich seit seinem Aufenthalt in New York 1911/12 faktisch in diese Entwicklung eingeordnet, wie sein Gedicht *Les Pâques à New York* (Ostern in New York) dokumentiert, das unter dem Einfluss Whitmans entstanden ist. Zeigt sich in der Tradition des Prosagedichts zur Wahrung der Lyrizität ein Streben nach Entfaltung eines kunstvollen ametrischen Rhythmus sowie nach Einsatz von Klangfiguren (Alliterationen, Assonanzen, Binnenreime, Parallelismen, Reprises), so gilt das ebenfalls für Cendrars, der darüber hinaus aber auch durch seine variable Abteilung von Zeilen, die in der Extension zwischen den Extremen des telegrammatischen Ein-Wort-Verses und des überlangen Viel-Wort-Verses divergieren, und durch Einsatz von Spationierungen in Devianz zu traditioneller Dichtung auch vom englischen Imagismus und seinem Ideal des ‚Free Vers‘ weitere Anregungen erhalten konnte. Ebenfalls in puncto Umfang transzendiert die Dichtung von Cendrars das konventionelle Maß und ordnet sich dem Typus des ‚Long Poem‘ zu, den wir in Deutschland in dieser Zeit außer bei Walt Whitman (*Song of Myself*, 1855) beispielsweise auch bei Arno Holz antreffen, der seine Werke zum Teil in *Der Sturm* publiziert hat.

²⁰ Vgl. Philippe Cuenat: Les caractères typographiques de la poésie de Blaise Cendrars, in: *Revue littéraire* 6–7 (1958), S. 64–94.

Der Gesamttext der *Transsibirischen Eisenbahn*, der aus strophenähnlichen Abschnitten besteht, gliedert sich in Verszeilen, die rechtsbündig, mittig oder linksbündig positioniert und durch variante Schriftfarben gegeneinander abgesetzt sind sowie verschiedentlich eine Abstimmung auf die gefärbten Leerstellen erkennen lassen, welche selbst wieder Korrespondenzen zur Chromatik des linken ikonischen Streifen aufweisen. Formen der Schriftfigurierung, wie man sie in Apollinaires *Calligrammes* antrifft, sind bis auf den Schluss nicht zu erkennen, sodass eine fortlaufende Lesbarkeit des Textes gewährleistet ist, allerdings findet sich in einem Fall anlässlich des Bettgesprächs mit ‚Liebesgeflüster‘ neben einer auffälligen Lautmalerei auch eine Typographisierung als ‚Mittelachsendgedicht‘ (S. 47), vielleicht nach dem Vorbild von Arno Holz, der sich seinerseits wieder an barocken Formen der Textpräsentation orientiert hat. Zusammen mit der Schriftkolorierung, der Varianz der Schrifttypen und Divergenz der Schriftgrößen dokumentiert diese neobarocke Schriftanordnung, dass Cendrars durchaus auch älteren Traditionen der Visuellen Poesie seinen Tribut zollt.²¹ Zwar verzichtet er anders als Apollinaire auf die Mimetik des klassischen ‚Carmen figuratum‘, kompensiert das aber mit Hilfe von Sonia Delaunay durch die originelle Buchillustration im Modus der abstrakten Malerei, womit sich eine höchst innovative Form der Bild-Text-Interaktion konstituiert. Ein Clou ist es, dass am Ende des Bildstreifens gegenständliche Motive, insbesondere der Eiffelturm, Eingang in die sonst abstrakte Malerei finden.

Numerologische Bauform des Langgedichts und architektonisches Vorbild des Eiffelturms

Was die Makroästhetik des Werkes betrifft, so findet man nicht nur einen Stufenbau von freien Versen und variablen Versgruppen, wobei auch mehrfach wiederkehrende, an lyrische Formen des Gegenrefrains erinnernde Zeilen zäsurierende und rhythmisierende Funktion haben, sondern auch eine visuelle, zudem auch haptische Gliederung des Simultanbuchs durch insgesamt 20 Faltungen, und darüber hinaus verfolgen die Produzenten, der Dichter und die Malerin, ein makrotektonisches Gesamtkonzept, insofern sie

²¹ Vgl. Annick Bouillaguet: Blaise Cendrars, un baroque moderne, in: Jean Cléo Godin (Hg.): *Nouvelles écritures francophones. Vers un nouveau baroque?* Montréal 2001.

intendieren, dass bei einer Maßeinheit von zwei Metern pro Leporello mit den anvisierten 150 Exemplaren, alles Unikaten, exakt die Höhe des nach seinem Erbauer Gustave Eiffel benannten Eiffelturms von 300 Metern erreicht wird: „Puis encore que ce livre ait deux mètres de long! – Et encore que l'édition atteigne la hauteur del la tour Eiffel!“ (S. 12; Und außerdem, möge dieses Buch zwei Meter lang sein! – Und mögen alle Exemplare die Höhe des Eiffelturms erreichen!)

Die hier angesprochene zahlentektonische Zielprojektion reiht sich zwar in eine bis auf die Antike zurückgehende, durchaus prominente literarische Tradition ein,²² manifestiert aber auch speziell den zeitgenössischen Einfluss der Mathematik, der Naturwissenschaft und der Parawissenschaften auf die Avantgarden. Einsteinische Relativitätstheorie, aber auch Spekulationen über eine ‚Vierte Dimension‘ und Vorstellungen einer nichteuklidischen Geometrie beherrschen in dieser Zeit die Gespräche der Intellektuellen und Künstler, während auf dem Gebiet der Visuellen Poesie bereits Mallarmé in seinem Künstlerbuch-Projekt *Le Livre* mit zahlhaften Strukturen arbeitet, Marinetti den Gebrauch von Zahlen als Textingredienzen für seine *Parole in Libertà* poetologisch legitimiert und Kurt Schwitters Zahlengedichte konzipiert, an die nach dem 2. Weltkrieg noch Heinz Gappmayr in der Konkreten Poesie anknüpft. Eine institutionelle Verfestigung der *Mathematischen Poesie* erfolgt in der Zeit zwischen 1912 bis 1914 in der Pariser Gruppe Section d'Or, mit deren Ideen sich auch der Autor, der zudem die antike Zahlentheorie des Pythagoras kannte, befasst hat.²³ Robert Delaunay machte schließlich Cendrars mit dem französischen Mathematiker Émile Borel bekannt, der Studien zur Wahrscheinlichkeitsrechnung verfasst hat, die neben der Spieltheorie auch Einfluss auf die frühe Aeronautik ausübten.²⁴

Als eine Parallele zur Korrelation von Buchkonstrukt und realer Architektur erweist sich der von dem italienischen Architekten Mario Palanti zwischen 1919 und 1923 erbaute *Palacio Barolo* in Buenos Aires, der nach dem Exemplum von Dantes drei Bücher umfassender *La Comedia* konstruiert ist: Die 22 Etagen gliedern sich nämlich in drei Sektionen, in denen Keller und

²² Ulrich Ernst: Tectonic Turn. Zur numerischen Makroästhetik der Werke Vergils im Spiegel von Viten, Kommentaren und Nachdichtungen, in: Moritz Wedell (Hg.): Was zählt. Ordnungsangebote, Gebrauchsformen und Erfahrungsmodalitäten des ‚numerus‘ im Mittelalter. Köln 2012, S. 345–386.

²³ Vgl. Miriam Cendrars: Blaise Cendrars, S. 236f., S. 247.

²⁴ Ebd., S. 258.

Erdgeschoss die Hölle, die Stockwerke 1 bis 14 das Fegefeuer und die Ebenen 15 bis 27 den Himmel repräsentieren, während die Höhe des Gebäudes von 100 Metern mit den 100 Gesängen der *Göttlichen Komödie* korrespondiert.²⁵ Bei Cendrars bildet ein reales Bauwerk, nämlich der Eiffelturm, das Vorbild für eine literarische (Buch-) Struktur, bei Palanti bildet eine literarische Struktur, die Gliederung von Dantes Dichtung, das Vorbild für ein reales Bauwerk.

Da die *Transsibirische Eisenbahn* mit dem Blick auf den Eiffelturm endet, verdient es in diesem Kontext auch besondere Erwähnung, dass der Schweizer Schriftsteller einen Panegyrikus auf dieses Bauwerk verfasst hat, der mit dem Datierungsvermerk August 1913 in der Zeitschrift des Expressionismus *Der Sturm* erschien. Das Monument wird hier mit anderen Bauwerken, zum Beispiel mit dem Turm von Babylon in der typologischen Spannung von Sprachverwirrung und Pfingstwunder, verglichen, durch globale Bezüge zum kosmischen Symbol emporstilisiert, mit phallischen Konnotationen ausgestattet, schließlich sogar explizit dem befreundeten Maler Robert Delaunay dediziert und für eine pikturale Umsetzung empfohlen: „Pour le simultané Delaunay, à qui je dédie ce poème. / Tu es le pinceau qu’il trempe dans la lumière.“ (Für den Simultanisten Delaunay, dem ich dieses Gedicht widme, / Bist du der Pinsel, den er eintaucht in Licht).²⁶

Der Tour Eiffel ist zu dieser Zeit Generator für die Eiffelturm-Serie Robert Delaunays,²⁷ mit dem die Illustratorin verheiratet und der Dichter befreundet war und dessen pikturale Konzeption von Apollinaire mythisierend als Orphismus²⁸ bezeichnet wurde, aber auch in der Visuellen Poesie Frankreichs hat sich das vertikalistische Konstrukt schon früh einen Platz erobert, wie ein entsprechendes Carmen figuratum von André Bourgade aus 300 Versen mit dem Titel *Ode à Paris et à la France* aus dem Jahr 1889 (vgl. Abb. 4), dem Jahr der Eröffnung der Weltausstellung in Paris, dokumentiert, das in seiner numerologischen Planung analog dem Höhenmaß des Bau-

²⁵ Vgl. Ulrich Ernst: Dante Alighieris *La Comedia* und Dan Browns *Inferno*. Muster und Adaption unter generischen und buchästhetischen Aspekten, in: Stefanie Heimgartner, Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Komparatistische Perspektiven auf Dantes Divina Comedia*. Lektüren, Transformationen und Visualisierungen. Berlin 2017, S. 255–344.

²⁶ Blaise Cendrars: *Gedichte II*, Französisch – Deutsch. Zürich 1975, S. 13–17.

²⁷ Vgl. Joachim Umlauf: *Mensch, Maschine und Natur in der frühen Avantgarde*. Blaise Cendrars und Robert Delaunay. Würzburg 1995, S. 54ff.

²⁸ Vgl. Adrian Hicken: *Apollinaire, Cubism and Orphism*. Aldershot 2002; Gustav Vriesen: *Robert Delaunay. Licht und Farbe des Orphismus*. Köln 1992.

werks auch die buchästhetische Makrotektonik der *Transsibirischen Eisenbahn* beeinflusst haben dürfte.

Dabei besitzen die Zahlen in der *Transsibirischen Eisenbahn* nicht nur eine tektonische und ästhetische Dimension, sondern fungieren in hyperbolischer Nennung auch als Indikatoren sozialer Realität: Wenn der Dichter erklärt, seine schönsten Gedichte habe er in den großen Städten geschrieben, unter fünf Millionen Menschen (S. 8), spiegelt das die Tendenz zur Urbanisierung und Industrialisierung zu Anfang des 20. Jahrhunderts, bei der das Phänomen der Masse hervortritt, das auch bei zeitgenössischen Psychologen (Gustave Le Bon: *Psychologie des foules*. Paris 1895; Sigmund Freud: *Massenpsychologie und Ich-Analyse*. Leipzig 1921) Beachtung findet und erklärt, warum ein Autor wie Cendrars in Millionenstädten wie New York und Paris arbeitet, und wenn an anderer Stelle von 60 Lokomotiven und 100.000 Kriegsverwundeten die Rede ist (S. 46), dann spiegelt das die neue Form der militärischen Auseinandersetzung als Materialschlacht und Massenkrieg.

Während das Figurengedicht von Bourgade auf den Eiffelturm als Erinnerungszeichen zum 100. Jahrestag der Französischen Revolution und Signum von technischem Fortschritt und national-französischer ‚Gloire‘ abhebt, ist das motividentische *Calligramme Apollinaires*²⁹ unter dem Eindruck des 1. Weltkriegs zwischen Frankreich und Deutschland auf die Sendeanlage an der Spitze des Eiffelturms fokussiert, die in der militärischen Konfrontation mit den Deutschen der Übermittlung von Nachrichten dient (vgl. Abb. 5), während in dem darunter platzierten Adtext im Kontext mit der Lichtästhetik und unter Anspielung auf den Prometheus-Mythos die elektrische Illumination des Eiffelturms hervorgehoben wird.

An diesem Paradigma zeigt sich erneut die in der Geschichte der Visuellen Poesie häufig festzumachende Korrelation von Text und Architektur,³⁰ und zugleich ergibt sich unter dem Aspekt der Simultanität eine Brücke von der Schrift zur gesprochenen Sprache, da auf dem Eiffelturm auch eine Relaisstation installiert ist, in der Botschaften aus aller Welt in den verschiedensten Sprachen synchron empfangen wurden.

²⁹ „Sei gegrüßt, Welt, ich bin die beredsame Sprache / Zunge, deren Mund, Oh Paris, den Deutschen die Zunge ausstreckt.“

³⁰ Ulrich Ernst: *Text als Architektur – Architektur als Text*, in: Winfried Nerdinger (Hg.): *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur* (Ausstellungskatalog). München 2006, S. 113–127 und S. 442–444.

Wie in der Forschung bislang nicht beachtet, sind neben den Exemplaren Bourgades und Apollinaires noch weitere Figurentexte in Gestalt des Eiffelturms überliefert, von denen nach Internetrecherchen zwei Beispiele reproduziert seien (vgl. Abb. 6a–b).

Dem gegenüber erscheint in dem ikonischen Streifen des Simultanbuchs als finaler Höhepunkt die von Sonia Delaunay gestaltete, abstrakt-pikturale Figur des Eiffelturms parallel zur ‚Signature Line‘ im Textteil mit der Formel: „Paris. Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue. *Paris 1913*“ (Stadt des einzigartigen Turms, des großen Galgens und des Rads. Paris 1913; vgl. Abb. 7). Während Sonia Delaunay in der *Transsibirischen Eisenbahn* mit ihrer bildlichen Darstellung des Eiffelturms am unteren Ende des Bildstreifens dem baulichem Monument ein malerisches Denkmal setzt, das in seinem architektonischen Vertikalismus ein Pendant zu den Hochhausphantasien des Futurismus bildet,³¹ verfasst Blaise Cendrars zeitgleich sein in *Der Sturm* publiziertes Architekturgedicht auf das Bauwerk: Avantgardistische Kunst und avantgardistische Literatur entwickeln sich seit 1900 im Schatten von Weltausstellungen, stehen dabei nicht nur im Dienst des kulturellen Gedächtnisses, sondern partizipieren auch an der diese universellen Projekte kulturell tragenden Fortschrittsideologie.

Da in der Schlussformel der *Transsibirischen Eisenbahn* außer auf den Eiffelturm auch verbal auf zwei weitere Stadtwahrzeichen, den Gibet de Montfaucon, Galgen der Könige von Frankreich, und die Grande Roue, das anlässlich der Weltausstellung Paris 1900 in der Avenue de Suffren erbaute Pariser Riesenrad mit 100 Metern Durchmesser, hingewiesen wird, die in Form von Doppelcodierung auch malerisch im Kontext mit dem Eiffelturm angedeutet werden, seien zur Kontextualisierung zwei einschlägige Paradigmata aus der bildenden Kunst, ein Kupferstich von 1883 und ein collagenhaftes Gemälde Robert Delaunays von 1912/13, angeführt.

Was die Bearbeitung des Bildmotivs der Eisenbahn in Formen Visueller Poesie betrifft, so riss die Entwicklung mit dem 1. Weltkrieg nicht ab: Der Futurismus, der Technik und Geschwindigkeit geradezu fetischisierte, hat noch später, im Jahr 1925, mit Cesare Simonettis *Treno in Corsa* (Zug in

³¹ Eine wichtige Quelle ist die Zeichnungsserie *La Città Nuova* von Antonio Sant’Elia aus den Jahren 1912–1914; zum weiteren Kontext vgl. den Band von Wolfgang Asholt, Walter Fähnders (Hg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung*. Amsterdam u. a. 2000.

Bewegung), den Figurentext einer Eisenbahn in Fahrt hervorgebracht, der einerseits in Differenz zu Bourgades Dreidimensionalität des Eiffelturms die pfeilschnelle Kinetik eines Zugs optisch zweidimensional akzentuiert,³² andererseits in der vorgegebenen, deszendierenden Blick- und Lesebewegung der als Aufhängbuch konzipierten *Transsibirischen Eisenbahn* ähnelt.

Orphistische Ikonizität: Abstraktion und entfesselte Chromatik

Speziell die Farbthematik schlägt in der *Transsibirischen Eisenbahn* eine Brücke zwischen Text- und Bildbahnen, lassen sich doch bei der Chromatik vier Formen unterscheiden: erstens die pikurale Farbgebung auf der linken Seite des Simultanbuchs, zweitens die Farbschriften auf der rechten Seite, drittens die farbliche Füllung der durch die Vergliederung entstandenen Leerflächen und viertens, medienreflexiv, die expliziten verbalen Hinweise auf farbliche Strukturen und farbliche Semantiken im Textkorpus.

Beginnt man mit einer Analyse der textlichen Aussage, so stößt man im paratextuellen Bereich auf den Untertitel: „Couleurs simultanées de M^{me} DELAUNAY-TERK“, der eine bestimmte Farbtheorie voraussetzt, die von Robert und Sonia Delaunay vertreten wird und die auch in ihrem malerischen Werk entsprechenden Ausdruck gefunden hat. Die künstlerischen Arbeiten der Delaunays zielen auf Verwendung reiner Farben in Verbindung mit Farbkontrasten, deren Kopräsenz mit dem Terminus ‚Simultaneité‘ bezeichnet wird, zumal für die kubistische Malerei Zerlegung der Gegenstände, Facettierung der selbigen aus unterschiedlichen Blickwinkeln und Verzicht auf die traditionelle Monofokalität charakteristisch sind. Tendieren die Vertreter des Kubismus, dem beide Künstler nahestanden, eher zur monochromen Malerei, so Robert Delaunay und seine Frau hingegen in exzeptioneller Weise zu einer in geometrische Farbfelder gegliederten polychromen Malerei.

Dabei geht die koloristische Ästhetik der Delaunays auf den französischen Chemiker und Begründer der modernen Theorie der Farben, Michel Eugène Chevreul, zurück, die dieser in seinem grundlegenden Werk *De La Loi Du Contraste Simultané des Couleurs. Et De L'Assortiment Des Objets*

³² Vgl. die Abbildung in: John J. White: *Literary Futurism. Aspects of the First Avant Garde*. Oxford 1990, S. 52.

Colorés. Considéré D'Après Cette Loi Dans Ses Rapports Avec La Peinture, Les Tapisseries Des Gobelins, Les Tapisseries De Beauvais Pour Meubles, Les Tapis, La Mosaïque, Les Vitraux Colorées, L'Impression Des Étoffes, L'Imprimerie, L'Enluminure, La Décoration Des Édifices, L'Habillement Et L'Horticulture (Paris 1839) entwickelt hat, in dem er aus den drei Grundfarben Rot, Gelb und Blau einen Farbkreis mit 23 Mischfarben für jede Grundfarbe, in toto 72 Farben, konstruiert und Einsatzmöglichkeiten wie Gebrauchsgebiete der Farbgebung detailliert auffächert.

Nicht die Umsetzung der Farbtheorie Chevreuls mit der Vielfalt ihrer Objektfelder, sondern speziell ihre Praxis im Bereich der Buchkunst durch Sonia Delaunay würdigt Cendrars in seinem ‚Paratext‘, in dem er Autor- und Buchpoetik miteinander assoziiert und zugleich, im Rekurs auf Robert Delaunay, den mit der Sonnensymbolik konnotierten Lichtaspekt betont:

Voilà ce que je tenais à dire: j'ai la fièvre. Et c'est pourquoi j'aime la peinture des Delaunay, pleine de soleils, de ruts, de violences. Mme Delaunay a fait un si beau livre de couleurs, que mon poème est plus trempé de lumière que ma vie. Voilà ce qui me rend heureux. (S. 10)³³

Einerseits kann der Rezipient die Farbkombination auf dem linken Streifen des Simultanbuchs in kohärenter Form vertikal betrachten, andererseits lassen sich synchron auch die horizontalen Farbabstimmungen mit Farbschrift und farbigen Flächen auf dem Textstreifen in den Blick nehmen, sodass man von einer sowohl multiplen als auch panoramatischen Farblektüre sprechen kann.

Die künstlerische Konstruktion des Simultanbuchs ist nicht nur bestimmt durch die chevreulsche Farbtheorie mit ihrer Wechselbeziehung von Farbe und Licht und die koloristische, mit Brechungen des Lichts operierende Kompositionsweise des Orphischen Kubismus Robert Delaunays, dessen programmatischer Aufsatz über das Licht in *Der Sturm* veröffentlicht wurde,³⁴ sondern auch durch das Vorbild der avantgardistischen, primär mit

³³ „Eines möchte ich unbedingt sagen: Ich bin ein Fiebernder. Und aus diesem Grund liebe ich die Malerei der Delaunays, so voller Sonne, voller Inbrunst, voller Heftigkeit. Madame Delaunay hat ein so schönes Buch aus Farben geschaffen, dass mein Gedicht mehr von Licht durchtränkt ist als mein Leben. Das macht mich glücklich“ (13). Zu den theoretischen Grundlagen vgl. Robert Delaunay: Ueber das Licht, in: *Der Sturm* Nr. 144/145 (1913), S. 55f.; übers. von Paul Klee.

³⁴ Miriam Cendrars: Blaise Cendrars, S. 248.

künstlichem Licht operierenden Lichtkunst, die als solche zwar teilweise auf ältere Traditionen zurückgeht,³⁵ deren Konzeptualisierung bei den Modernen aber vornehmlich mit der Lichtinstallation auf der Pariser Weltausstellung von 1900 ihren Anfang nimmt, speziell mit den öffentlichen Vorführungen des elektrischen Lichts, gespeist von einer riesigen Zentralstation, dem Elektrizitätspalast, die vom Publikum enthusiastisch gefeiert wurden; ein besonderes ‚Glanzstück‘ war, worauf auch Apollinaire im Adtext seines *Calligramme* hinweist, der mit zahllosen Glühlampen geschmückte Eiffelturm, Symbol der Metropole Paris als ‚La ville lumière‘ (Die Lichtstadt),³⁶ eine Vorstellung, die auch das Stadtbild des mit Cendrars befreundeten Malers Marc Chagall prägte.

Lässt man die Form der Farbschrift außer Acht, die im Bereich der Visuellen Poesie schon in Ansätzen thematisiert wurde,³⁷ und verzichtet auf eine detaillierte Analyse der Distribution der Farbflächen im Textstreifen, die mit der Positionierung der Versblöcke zusammenhängt, so erweist sich vor allem die verbale Farbsemantik als ein ergiebiges Feld, das einer vermehrten Aufmerksamkeit bedarf. Wenn Cendrars seine Reisedecke als: „Bariolé / Comme ma vie“ (S. 26; Buntscheckig / Wie mein Leben) charakterisiert, wirkt das einerseits wie ein Rekurs auf ältere Formen der Farbenallegorese und erweist sich andererseits als Ausdruck der proteischen Lebenskonzeption des autodiegetischen Erzählers. Darüber hinaus erscheint hier die Farbmorphik auch als ein Reflex auf Interessen Sonia Delaunays an einer textilen Ästhetik, die sich zum Beispiel in ihren *Robes Poèmes* für den Dadaisten Tris-

³⁵ Zum historischen Hintergrund der Lichtsymbolik, der auch zum Verständnis der avantgardistischen Kathedralbilder (z. B. Robert Delaunays *Saint-Séverin No. 1*, 1909 (Das Bild war im ‚Blauen Reiter‘ vertreten) oder František Kupkas *Katedrála*, 1912/13) beitragen kann, vgl. Ulrich Ernst: Leuchtschriften. Vom Himmelsbuch zur Lichtinstallation, in: Christina Lechtermann, Haiko Wandhoff (Hg.): Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden. Frankfurt a. M. 2008, S. 71–90.

³⁶ Hilke Wagner: Lichtkunst, in: Metzler Lexikon Avantgarde, S. 192; zur historischen Einordnung vgl. Wolfgang Schivelbusch: Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert. München 1983.

³⁷ Vgl. Ulrich Ernst: Farbe und Schrift im Mittelalter – Unter Berücksichtigung antiker Grundlagen und neuzeitlicher Rezeptionsformen, in: Ovidio Capitani (Hg.): Testo e immagine nell’alto medioevo. Spoleto 1994, T. 1, S. 343–415 (Taf. I–XIX); vgl. ders.: Polychromie als literärästhetisches Programm. Von der Buntschriftstellerei der Antike zur Farbtektonik des modernen Romans, in: Monika Schauben (Hg.): Die Farben imaginierter Welten. Zur Kulturgeschichte ihrer Codierung in Literatur und Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Berlin 2012, S. 33–64 (Abb. 1–4).

tan Tzara ausprägt.³⁸ Nicht nur Sonia Delaunay selbst trug simultanistische Roben, sondern auch ihr Ehemann und Blaise Cendrars inszenierten sich beim *Bal Bullier*, dem großem Pariser Tanzvergnügen für Midinetten und Montparnos, als „buntscheckige orphistische Harlekiné“,³⁹ deren Kostüme sich aufgrund der farbigen Gedichtzitate dem ‚Genus‘ des ‚textilen Texts‘ zuordnen.⁴⁰ Als Modedesignerin schlug Sonia Delaunay einen Bogen von der orphistischen Malerei zur Angewandten Kunst der Haute Couture, kooperierte mit den Modeschöpfern Jacques Heim und Edmond Redfern und betrieb eine Boutique auf den Champs-Élysées.

Statt auf das Verfahren der allegorischen Signifikation zurückzugreifen, beschreitet der Ich-Erzähler den Weg der heraldischen Tingierung, wenn er die kleine Johanna metaphorisch als „Lys d’argent“ (S. 29, Silberlilie) präsentiert und die Figur dadurch mit der französischen Nationalheiligen Jeanne d’Arc überblendet, in deren Wappen die ‚Fleur de Lys‘ implantiert ist. Zugleich skizziert der Dichter einen antihierarchischen Gegensatz zwischen der blassen, quasi nackten und bettelarmen Jehanne, die sein persönliches Ideal verkörpert und das bessere Frankreich repräsentiert, und den anderen ‚blühenden‘ Aristokratinnen in goldener Prunkgarderobe, von denen er sich deutlich distanziert.

Auch im weiteren Textverlauf werden die Farben des Malers beziehungsweise die Farben der Kunst reflektorisch thematisiert, beispielsweise wenn der Erzähler in seiner Phantasie Mexiko bereist, dessen üppige Flora ihm als ‚Poeta pictor‘ Anlass zu einem Rekurs auf die Malerei samt einer bis ins Paradoxe gehenden metaphorischen Synästhesie aus Ikonik und Musik gibt: „Sur ses hauts plateaux les tulipiers fleurissent / Les lianes tentaculaires sont la chevelure du soleil / On dirait la platte et les pinceaux d’un peintre / Des couleurs étourdissantes comme des gongs“ (S. 44),⁴¹ oder wenn er sich,

³⁸ Vgl. die Abbildungen in: Jutta Hülsewig-Johnen (Hg.): *Sonia Delaunays Welt der Kunst*. Bielefeld 2008, S. 104, S. 103.

³⁹ Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars*, S. 254f.

⁴⁰ Vgl. zum gesamten Komplex Erika Greber: *Textile Texte. Literaturtheorie und poetologische Metaphorik. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der kombinatorischen Dichtung*. Köln u. a. 2002; dazu speziell Carrie Noland: *High Decoration. Sonia Delaunay, Blaise Cendrars, and the Poem as Fashion Design*, in: *Journal x: Jx; a Journal in Culture & Criticism* 2,2 (1998), S. 133–157.

⁴¹ „Auf den Hochebenen blüht der Tulpenbaum / und die Schlingpflanzen sind das Haar der Sonne / Der Palette und dem Pinsel eines Malers scheint alles entsprungen / Farben, ohrenbetäubend wie Gongs“ (S. 45).

in die Rolle eines orphistischen Malers versetzt, zu Ende der Reise in wachsendem Maße mit psychischen Ausnahmezuständen konfrontiert sieht, als er auf blutige Verheerungen des Russisch-Japanischen Kriegs 1905–1906 stößt:

Si j'étais peintre je déverserais beaucoup de rouge, beaucoup de jaune sur la fin de ce voyage / Car je crois bien que nous étions tous un peu fous / Et qu'un délire immense ensanglantait les faces énervées de mes compagnons de voyage / Comme nous approchions de la Mongolie / Qui ronflait comme un incendie. (S. 54)⁴²

Auch wird im intertextuellen Rekurs auf die Kriegserinnerungen des russischen Generals Alexei Nikolayevich Kuropatkin (S. 52) mit Blick auf die Kriegsgräuel und im Kontext einer perhorreszierenden Ästhetik der Fragmentierung das Schicksal der in ihrem Blut liegenden Verwundeten geschildert: „J'ai vu dans les lazarets des plaies béantes des blessures / qui saignaient à pleines orgues / Et les membres amputés dansaient autour ou s'envolaient dans l'air rauque / L'incendie était sur toutes les faces dans tous les cœurs (S. 56)“.⁴³ Die in einer irritierenden Ambivalenz von Bellizismus und Anti-Bellizismus evozierte Zerstückelungsphantasie von Invaliden erscheint zeitgeschichtlich geradezu als Prodigium, bedenkt man, dass Cendrars, nachdem er sich zu Beginn des 1. Weltkriegs freiwillig zum Militär, genauer zur Fremdenlegion, gemeldet hat, seine rechte Hand verlor, eine Kriegsverletzung, die den Stoff für sein 1946 erschienenes Buch *La main coupée* bildete.⁴⁴ Doch schon vor Beginn des 1. Weltkriegs legt sich durch die in der *Transsibirischen Eisenbahn* geschilderten Kriegsereignisse im Osten ein Schatten auf das westliche Bild einer scheinbar friedlichen Belle Époque, deren Leben sich abspielt auf Vergnügungsboulevards, in Cafés, Kabarets und Galerien.

Nach der Rückkehr des Erzählers nach Frankreich stößt dieser fernab von den Kriegsereignissen im Osten in Paris auf Plakate, die multikoloris-

⁴² „Wäre ich Maler, ich schüttete viel Rot, viel Gelb über das Ende dieser Reise / Denn ich glaube, wir waren wohl alle ein bisschen übergeschnappt / Und ein wahnsinniges Fieber liess die überreizten Ge- / sichter meiner Reisegefährten blutrot anlaufen / Als wir uns der Mongolei näherten / Die toste wie eine Feuersbrunst“ (S. 55).

⁴³ „In den Lazaretten sah ich klaffende Wunden, Verlet- / zungen, aus denen das Blut herausschoss / Und die amputierten Gliedmassen tanzten drum her- / um oder flogen davon in die raue Luft / In Flammen standen alle Gesichter und alle Herzen“ (S. 57).

⁴⁴ Vgl. Achim Hölter: Die Invaliden. Die vergessene Geschichte der Kriegskrüppel in der europäischen Literatur bis zum 19. Jahrhundert. Stuttgart 1995, S. 36.

tisch angelegt sind und dabei der symbolträchtigen Farbe Gelb im Buch-Design eine besondere Vorrangstellung zuweisen: „Et voici des affiches du rouge du vert multicolores comme mon passé bref du jaune“ (S. 60).⁴⁵ Insgesamt lässt sich folgende Bilanz ziehen: Während in den Kriegsszenarien mit ihrer Schockästhetik eine übersteigerte Naturalistik der Blutfarbe Rot in der Farbekphrastik dominiert, schlüpft der Erzähler an anderen Stellen in seiner Imagination in die Rolle des Malers, erweist sich damit als Wortmaler im Kontext eines immer präsenten Paragone und verleiht der Medienreflexion einen hohen Stellenwert, deren Bedeutung mit dem bimedialen und kollaborativen Konstrukt des Künstlerbuchs in Leporelloform zusammenhängt.

Geräuschmusik und Bruitismus

Doch wird das Simultanbuch nicht nur durch die Partizipation an drei Künsten, Dichtung, Malerei, Architektur, geprägt, sondern als viertes kommt vor dem Hintergrund der avantgardistischen Vorstellung vom Gesamtkunstwerk die Musik hinzu, die auch textlich in der Form der rhythmischen Prosa greifbar wird. Im Adressatenbezug zwar unspezifiziert, aber von grundsätzlicher Bedeutung, ist der vorangestellte Widmungsvermerk: „Dédiée aux musiciens“ (S. 14; Den Musikern gewidmet), der unter anderen Erik Satie, mit dem Cendrars befreundet war, Igor Strawinsky, der ein Schüler von Nikolai Andrejewitsch Rimski-Korsakow war und die ‚Neue Musik‘ vertrat, oder auch Claude Debussy, der Dichtungen Mallarmés vertont hat, gegolten haben dürfte. Signifikant sind die expliziten textuellen Hinweise auf Komponisten, wie den Russen Modest Petrowitsch Mussorgski (1839–81, S. 59) und den österreichisch-slowenischen Liederdichter Hugo Wolf (1860–1903, S. 59). Kindheitserinnerungen verbinden sich mit frühen Zirkusbesuchen und der entsprechenden Musik: „La clarinette le piston une flûte aigre et un mauvais tambour“ (S. 30),⁴⁶ sowie mit der eigenen Mutter, die wie die Protagonistin aus Flauberts *Madame Bovary* (1856/57) Klaviersonaten Beethovens spielt, und schließlich wird dem Protagonisten sein eigenes Klavierspiel im Salonwagen der *Transsibirischen Eisenbahn* in der ‚Memoria‘

⁴⁵ „Und hier die Plakate, rot, grün, bunt wie meine kurze Vergangenheit des Gelb / Gelb, die stolze Farbe der französischen Romane“ (S. 61).

⁴⁶ „Klarinette und Horn, eine schrille Flöte und / ein schlechter Trommler“ (S. 31).

bewusst (S. 59). Dass Cendrars speziell den Musikinstrumenten große Aufmerksamkeit widmet, ist vielleicht auch ein Reflex auf deren häufige Darstellung bei den kubistischen Malern, unter anderen bei Picasso, und außerhalb des Kubismus insbesondere bei Chagall, der in der *Transsibirischen Eisenbahn* explizit erwähnt wird (S. 53).⁴⁷

In die Erinnerung des Protagonisten eingeschrieben, aber ohne konventionelle religiöse beziehungsweise liturgische Konnotationen, haben sich unter dem Aspekt der ‚Ars acustica‘ auch die Glocken, zum Beispiel die stationären Läutewerke an Bahnhöfen im sibirischem Kriegsgebiet: „Tomsk Tscheljabinsk Kainsk Obi Taïschet Verkne- / Oudinsk Kourgane Samara Pensa Touloun“ (S. 39)⁴⁸ oder die diversen Kirchenglocken in den Metropolen West- und Osteuropas: „Le gros bourdon de Notre-Dame / La cloche aigrette du Louvre qui sonna la Barthélemy / Les carillons rouillés de Bruges-la-Morte / [...] Les campanes de Venise / Et les cloches de Moscou“ (S. 48).⁴⁹ Extrem laut und unharmonisch mutet die mit onomatopoetischen Mitteln evozierte Geräuschkulisse der Eisenbahn in voller Fahrt an: „Tout est un faux accord / Le *broun-roun-roun* des roues / Chocs / Rebondissements / Nous sommes un orage sous le crâne d’un sourd...“ (S. 36)⁵⁰, während selbige bei der Herabminderung des Tempos am Baikalsee eine lautsymbolisch-facettenreiche und fast religiöse Tiefendimension gewinnt: „Le train avait ralenti son allure / Et je percevais dans le grincement perpétuel des roues / Les accents fous et les sanglots / D’une éternelle liturgie“ (S. 54).⁵¹

Wie das intermediale Werk vom Rhythmus der Formen, der Farben und der poetischen Klangsprache geprägt ist, so gilt das auch für die Außenwahrnehmung der Geräuschkulisse des Zugverkehrs, was sich unter anderem darin manifestiert, dass der Erzähler die Züge der verschiedenen Kontinente an ihrem Takt identifiziert: „Les trains d’Europe sont à quatre temps tandis que ceux d’Asie sont à cinq ou sept temps / D’autres vont en sourdine sont

⁴⁷ Vgl. Ambre Gauthier: *Chagall et la musique* (Ausstellungskatalog). Paris 2015.

⁴⁸ „Tomsk Tscheljabinsk Kainsk Obi Taïschet Werchne- / Udinsk Kurgan Samara Pensa Tulun“ (S. 39).

⁴⁹ „Das nächtliche Läuten von Notre-Dame / Die klägliche Glocke des Louvre, die zur Bartholo- / mäusnacht läutete / Das verrostete Glockenspiel von Brügge-die-Tote / [...] Die Glocken von Venedig / Und die Glocken von Moskau“ (S. 49).

⁵⁰ „Alles ist schreiende Dissonanz / das Rattata Rattata der Räder / Gegenstöße / Wir sind ein Gewitter im Schädel eines Tauben ...“ (S. 37).

⁵¹ „Der Zug hatte seine Geschwindigkeit gedrosselt / Und im unablässigen Kreischen der Räder vernahm ich / Die irren Klänge und das Weinen / Einer ewigen Liturgie“ (S. 55).

des berceuses / [S. 58] Et il y en a qui dans le bruit monotone des roues me rappellent la prose lourde de Maeterlinck“ (S. 60).⁵² Der dabei genannte belgische Dramatiker und Lyriker Maurice Maeterlinck (1862–1949), der seit 1896 in Paris lebte, als Vertreter des Symbolismus unter anderen Stéphane Mallarmé kennenlernte und 1911 den Nobelpreis für Literatur erhielt, verfasste auch gänzlich unpoetische naturphilosophische, durch einen mystischen Pantheismus geprägte Prosaschriften (zum Beispiel *Das Leben der Bienen*, 1901, *Das Leben der Ameisen*, 1930), die von J. van Ruusbroec, Novalis, R. E. Emerson und E. N. Marais inspiriert sind. Die metaphorische Literarisierung der Zuggeräusche gewinnt schließlich eine kryptopoetische Dimension, durch welche der Autor als ‚Poeta dechiffreur‘ erscheint: „J’ai déchiffré tous les textes confus des roues et j’ai rassemblé les éléments épars d’une violente beauté / Que je possède / Et qui me force“ (S. 60),⁵³ worauf schon bei dem Aufenthalt in Moskau hingewiesen wird, als von einem alten Mönch die Rede ist, der die Legende von Nowgorod liest, während der Dichter selbst Zeichen der numerisch-babylonischen Keilschrift entziffert.

Als Vorbilder für Cendrars’ phonetische Poesie kommen weniger die Lautgedichte eines Christian Morgenstern (*Das große Lalula*, 1905) und Paul Scheerbart (*Kikakoku*, 1897) als die akustischen Experimente des auch Maschinengeräusche einbeziehenden Futurismus in Frage. Als Theoretiker des Bruitismus und damit der Geräuschmusik trat Luigi Russolo (1885–1947) hervor, der mechanische Geräuscherzeuger, sogenannte ‚Intonarumori‘, konstruierte und in seiner Schrift *L’Arte dei rumori* (Mailand 1913, 2. Aufl. 1916) auch auf die Eisenbahngeräusche eingeht:

Dabei habe ich die komplexen Geräusche eines fahrenden Zuges noch gar nicht erwähnt, die bei aufmerksamem Zuhören durch ihre sich ändernden Rhythmen und Klangfarben nicht nur Aufschluss über die Geschwindigkeit (die das Gehör als mehr oder weniger beschleunigtes Schlagen der Räder auf jeden Schienenstoß wahrnimmt) geben, sondern auch darüber, ob die Fahrt

⁵² „Die europäischen Züge gehen im Vierertakt, die asia- / tischen dagegen im Fünfer- oder Siebenertakt / andere gehen gedämpft, sind Wiegenlieder / [S. 59] und wieder andere erinnern mich mit den eintönigen Rhythmen ihrer Räder an die schwerfällige Prosa Maeterlincks“ (S. 61).

⁵³ „Ich habe all die dunkel verworrenen Texte der Räder / entziffert und die verstreuten Teile einer gewaltigen Schönheit gesammelt / die ich besitze / und die mich besitzt“ (S. 61).

über eine Eisen- oder Steinbrücke, über ein Viadukt oder eine an- bzw. absteigende Strecke führt.⁵⁴

Außer den Transportmedien werden in der *Transsibirischen Eisenbahn* auch Kommunikationsmedien mit klanglichen Strukturen erwähnt, denkt man nur an die Telefondrähte entlang der Eisenbahnstrecke (S. 35), sodann Abspielmedien wie das Grammophon, das im Zug ein Zigeunerlied „röchelt“ (S. 51), und schließlich chronometrische, mit Klangsignalen operierende Medien wie die diversen, sich teilweise mit Gesichtern überlagernden Uhren mit ihren großen Zeitunterschieden in den Bahnhöfen europäischer Metropolen und sibirischer Kriegsstädte:

Tous les visages entrevus dans les gares / Toutes les horloges / L'heure de Paris l'heure de Berlin l'heure de Saint-Pétersbourg et l'heure de toutes les gares / Et à Oufa, le visage ensanglanté du canonnier / Et le cadran bêtement lumineux de Grodno / Et l'avance perpétuelle du train / Tous les matins on met les montre à l'heure / Le train avance et le soleil retarde. (S. 48)⁵⁵

Im Zentrum des Werkes aber steht das Verkehrsmittel schlechthin, die Transsibirische Eisenbahn, die auch eine Art von Protagonist darstellt, als Motor der Handlung und Symbol des technischen Fortschritts fungiert, durch ihre Geschwindigkeit der Dichtung Tempo verleiht, zugleich aber durch punktuelle Verlangsamungen den Rhythmus des Erzählens synkopiert. Der Erzähler sieht unheimliche Gespensterzüge, die kaum hörbar an ihm vorbeirauschen: „les trains silencieux les trains noirs qui revenaient de l'Extrême-Orient et qui passaient en fantômes“ (S. 58),⁵⁶ erlebt, wie man auf allen Bahnhöfen die Waggons verbrennt (S. 56), und sieht „trains de 60 locomotives qui s'enfuyaient à toute vapeur pourchassées par les horizons en rut et

⁵⁴ Luigi Russolo: Die Kunst der Geräusche. Aus dem Ital. übers. von Owig DasGupta, hg. mit einem Nachwort von Johannes Ullmaier. Mainz 2000, S. 35; vgl. Julia Kursell: Bruitismus, in: Metzler Lexikon Avantgarde, S. 61.

⁵⁵ „All die Gesichter, die auf den Bahnhöfen vorbeihuschen / All die Uhren / Die Zeit von Paris, die Zeit von Berlin und die Zeit / von Sankt-Petersburg und die Zeit aller Bahnhöfe / Und in Ufa das blutüberströmte Gesicht des Kanoniers / Und das sinnlos leuchtende Zifferblatt von Grodno / Und der Zug überholt unaufhörlich die Zeit / Jeden Morgen stellt man die Uhren neu / Der Zug geht vor, und die Sonne geht nach“ (S. 49).

⁵⁶ „die lautlosen Züge, die schwarzen Züge, die aus / Fernost zurückkamen und wie Gespenster vorbei- / zogen“ (S. 57).

des bandes de corbeaux qui s'envolaient désespérément après“ (S. 56),⁵⁷ die in Richtung von Port Arthur an der Südspitze der Halbinsel Liaodong verschwinden, wo die russische Armee durch die japanischen Truppen zerniert wird.

Technologische Ästhetik

Im Verhältnis von fiktionaler Literatur und Technik, das sich nicht nur bis ins 19. Jahrhundert,⁵⁸ sondern auch bis in die Vormoderne zurückverfolgen lässt,⁵⁹ erfolgt ohne Zweifel ein Paradigmenwechsel mit dem Futurismus und seiner dezidierten Maschinenverherrlichung,⁶⁰ die in gewisser Weise auch Cendrars und S. Delaunay inspiriert haben dürfte. Vor dem Futurismus wurde Cendrars in dieser Hinsicht durch das technische Erfindungen thematisierende Werk Jules Vernes beeinflusst, heißt es doch in einem Rückblick auf seine Jugendlektüre in dem in *Der Sturm* publizierten Artikel: „J'ai fait mes plus beaux poèmes, dans les grandes villes, parmi cinq millions d'hommes – ou à cinq milles lieues sous les mers en compagnie de Jules Verne, pour ne pas oublier les plus beaux jeux de mon enfance.“ (S. 8).⁶¹ Wird hier vage auf Vernes Roman *Vingt mille lieues sous les mers* (1870) angespielt, so träumt der Held während der Eisenbahnfahrt von einem Schatzraub, den er gegen Räuber verteidigen muss, welche „avaient attaqué les saltimbanques de Jules Verne“ (S. 24).⁶²

⁵⁷ „Züge aus 60 Lokomotiven, die unter Volldampf / flohen, gejagt von den brünstigen Horizonten und / Schwärmen von Raben, die sie verfolgten in / verzweifeltem Flug“ (S. 57).

⁵⁸ Vgl. den Band von Harro Segeberg: *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*. Frankfurt a. M. 1987.

⁵⁹ Vgl. Ulrich Ernst: *Zauber – Technik – Imagination. Zur Darstellung von Automaten in der Erzählliteratur des Mittelalters*, in: Klaus Grubmüller, Markus Stock (Hg.): *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2003, S. 115–172; ders.: *Mirabilia mechanica. Technische Phantasmen im Antiken- und im Artusroman des Mittelalters*, in: Friedrich Wolfzettel (Hg.): *Das Wunderbare in der arthurischen Literatur. Probleme und Perspektiven*. Tübingen 2003, S. 45–77.

⁶⁰ Vgl. Birgit Wagner: *Technik und Literatur im Zeitalter der Avantgarden. Ein Beitrag zur Geschichte des Imaginären*. München 1996, zu Cendrars bes. S. 131ff.

⁶¹ „Meine schönsten Gedichte habe ich in den grossen Städten geschrieben, unter fünf Millionen Menschen – oder fünftausend Meilen unter dem Meer, in Begleitung von Jules Verne, um die schönsten Spiele meiner Kindheit nicht zu vergessen“ (S. 9).

⁶² „die die Gaukler Jules Vernes überfallen hatten“ (S. 25).

Dabei wird versteckt auf Jules Vernes Reise- und Abenteuerroman *César Cascabel* (1890) alludiert, dessen Held von New York über Kalifornien, Kanada, Alaska, die zugefrorene Beringstraße, Sibirien und den Ural in die Normandie nach Frankreich gelangt, wobei in der illustrierten Fassung von George Roux (1853–1929) auf einer Karte die Reiseroute eingezeichnet ist. Das Kartogramm gab vielleicht den Anlass für das Diagramm des Streckenverlaufs der Transsibirischen Eisenbahn, das bei Cendrars die Funktion eines ‚Argumentum‘ im Sinne eines Fahrplans für die ‚Narratio‘ wahrnimmt.

Eine besondere Bedeutung für die technologische Ästhetik besitzt in der *Transsibirischen Eisenbahn* auch die Ästhetik der Maschine, für die als Symbol prioritär die Eisenbahn steht, die sich durch zwei Funktionen auszeichnet, die Verbindung von Kapital und Warenverkehr auf der einen Seite und die Mobilität und den Personenverkehr auf der anderen Seite. Die Akzeleration der Bewegung generiert auch ein neues Zeitgefühl, das eine Vielzahl von technischen Errungenschaften favorisiert. In der Dichtung dominiert die Eisenbahn in ihrer pragmatischen, technischen und symbolischen Funktion, doch kommen – dies vielleicht auch Zeichen für einen Schwellentext – auch andere Verkehrsmittel in das Gesichtsfeld des Autors. Als Extremform der Beschleunigung, einer entscheidenden Signatur der Moderne, könnte man auch das Prinzip der Simultanität deuten, durch deren Anverwandlung der Mensch zu einem Multitaskingwesen avanciert, für dessen buchmediale Repräsentation das ‚Livre simultané‘ steht.

Während in dem Roman Vernes auf der Titelseite der französischen Originalausgabe auch die verschiedenen Fortbewegungsarten dargestellt werden, konnte Cendrars diese Anregung zwar nicht ikonographisch verwerten, da das Leporello keine Titelseite kennt, doch fällt auf, dass das Thema der Fortbewegungsarten auch in der *Transsibirischen Eisenbahn* durchaus stark differenziert dargestellt wird. So erwähnt der Erzähler Droschken mit Rädern, „qui tournaient en tourbillons sur les mauvais pavés“ (S. 18),⁶³ überlässt sich im Kontakt mit seiner Freundin Jehanne Flugphantasien: „Si tu veux nous irons en aéroplane et nous survolerons le pays des mille lacs“ (S. 46),⁶⁴ erinnert sich an Schiffbrüche wie den des Passagierschiffs ‚Titanic‘, das im Jahr 1912 nach einer Kollision mit einem Eisberg im Nordatlantik bei

⁶³ „Räder im Wirbel über / das schlechte Pflaster rollten“ (S. 19).

⁶⁴ „Wenn du willst, werden wir das Flugzeug nehmen und / das Land der tausend Seen überfliegen“ (S. 47).

Neufundland versank (S. 53), und erzählt, wieder zurück in Paris, von seiner Obsession, in Großstädten auf fahrende Autobusse zu springen: „J’aime me frotter dans les grandes villes aux autobus en marche / Ceux de la ligne Saint-Germain-Montmartre m’emportent à l’assaut de la Butte / Les moteurs beuglent comme les taureaux d’or / Les vaches du crépuscule broutent le Sacré-Cœur“ (S. 60, S. 62).⁶⁵ Die Vorstellung eines panoramatischen Rundflugs über Finnland (S. 46)⁶⁶ dürfte auf zeitgenössische Anregungen aus dem Futurismus zurückgehen, in dem das Thema der Aviatik eine bedeutende Rolle spielt,⁶⁷ was in der futuristischen Malerei später zu einem eigenen Bildtypus, der ‚Aeropittura‘, geführt hat. Als Autorität für die Verherrlichung von Maschinen fungiert bei Cendrars der antike Mathematiker, Physiker und Ingenieur Archimedes aus Syrakus (287 v. Chr.–212 v. Chr.), der „wundersame Maschinen“ erfand, bevor er von einem Soldaten, den er mit den berühmten Worten ‚Noli turbare circulos meos‘ ansprach, niedergestochen wurde (S. 51).

Das Simultanbuch inmitten der neuen Medien

Am Ende des 19. Jahrhunderts kommt es zu einer technischen Aufschwung und in dessen Gefolge zu einer Ausdifferenzierung des Mediensystems, wovon auch das Simultanbuch der *Transsibirischen Eisenbahn* betroffen ist. Im Bereich der akustischen Medien verdient der Phonograph Erwähnung, mit dem Cendrars 1912 in New York Passantengespräche auf der Straße aufzeichnet und damit ein Genre initiiert, das Apollinaire in seinen ‚Konversationsgedichten‘ literarisiert hat, die auch mit Simultanitätseffekten arbeiten. Bei den Bild-Text-Medien reüssieren zum einen Plakate, die, wie Cendrars bei seiner Rückkehr in Paris feststellt, zu Werbungszwecken mit Farbreizen arbeiten (S. 60) – die Plakatkunst erlebt um 1912 in der französischen Metropole mit Jules Chéret, der als Blickfang der Werbung meist eine

⁶⁵ „Ich liebe es, in den Grossstädten auf fahrende Auto- / busse zu springen / Jene der Linie Saint-Germain-Montmartre nehmen / mich mit zum Sturm auf die Butte / Die Motoren brüllen wie goldene Stiere / Die Kühe der Dämmerung beweiden Sacré-Cœur“ (S. 61, S. 63).

⁶⁶ Das Fliegen ist auch ein Thema in Cendrars’ Roman *Moravagine*, der zwar erst 1926 im Druck erschien, dessen Vorarbeiten aber bis ins Jahr 1912 zurückgreifen.

⁶⁷ Zum weiteren Zusammenhang vgl. Felix Philipp Ingold: *Literatur und Aviatik. Europäische Flugdichtung 1909–1927*. Frankfurt a. M. 1980, der unter den Aspekten „Flugfieber“ und „Luftkrieg“ auch auf Cendrars’ *Moravagine* eingeht (S. 220–222).

Frau, die sogenannte Chérette, einsetzt, einen großen Aufschwung, – und zum andern Journale, für die als Beispiel die grausam bebilderten japanischen Zeitungen der Kriegsjahre (S. 54) aufgeführt werden. Da Plakate an Wände aufgehängt und Zeitungen gefaltet werden, bestehen über das illustrative Moment hinaus Affinitäten zum Simultanbuch. Eine grenzwertige Stellung nimmt in diesem Kontext eine Suite von Henri Rivière mit Bildern des Eiffelturms in verschiedenen Bauphasen und zu unterschiedlichen Jahreszeiten mit dem Titel *Les trente-six vues de la Tour Eiffel* (1888–1902) ein, die als wortlose Bildgeschichte 1902 in Buchform erschien. Dieses Werk des Pariser Illustrators, der auch für die Dekorationen im Kabarett *Chat noir* (Montmartre) zuständig war, gilt in der Forschung „als erste *graphic novel*“ des Eiffelturms.⁶⁸

In dem Buchprojekt der *Transsibirischen Eisenbahn* kommt eine starke Bezugnahme auf die Inszenierung panoramatischer Wahrnehmung zum Ausdruck, die schon vormoderne christliche Wurzeln hat, und zwar in der Vorstellung vom ‚Contuitus‘ Gottes, der das gesamte Weltgeschehen simultan überblickt.⁶⁹ In diese Tradition lassen sich trotz aller Säkularisierung und technischer Neuerung die bereits im 19. Jahrhundert belegten Panorama-Ausziehbilder stellen, für die das frühe Paradigma eines Londoner Galopprennens (*Going to Epsom Races*) steht, das der Engländer Henry Alken als handbemaltes Aquatinta-Streifenpanorama in neun Abschnitten im Buchsbaumzylinder gestaltet hat. Während sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Stadtansichten auch in Form von gefalteten City-Maps verbreiten, wartete die Pariser Weltausstellung im Jahr 1900, die der 13-jährige Frédéric-Louis Sauser mit seinen Eltern besucht hat, mit einer technischen Sensation auf: Im Rahmen einer großen Exposition zum Thema ‚Transsibirische Eisenbahn‘ wurde in vier Original-Waggons für die Besucher eine 20-minütige Reise von Russland nach China simuliert. Als eine Art ‚Pré-Cinema‘ wurde auf drei versetzten Leinwänden ein Panorama-Gemälde mit einer Länge von 942 Metern an den ‚Passagieren‘ vorbeigezogen, das der russische Maler Pawel Pjassetzkij eigens zu diesem Anlass produziert hatte, der auch Dutzende andere Panoramabilder mit verschiedenen Motiven ge-

⁶⁸ Alexander Kluy: Der Eiffelturm. Geschichte und Geschichten. Berlin 2014, S. 167.

⁶⁹ Zum göttlichen ‚Contuitus‘ (griech. Synopsis) vgl. mit Belegen aus Patristik und Mystik Christel Meier: Malerei des Unsichtbaren. Über den Zusammenhang von Erkenntnistheorie und Bildstruktur im Mittelalter, in: Wolfgang Harms (Hg.): Text und Bild, Bild und Text. Stuttgart 1990, S. 35–65, hier S. 41ff.

schaffen hat.⁷⁰ Die Inszenierung der Ausstellung basiert auf einer Analogie zwischen dem kinästhetischen Panoramablick durch das Abteifenfenster und dem Vorüberziehen der Bilder im Kino. Gleichzeitig orientiert es sich an den gebauten Panoramen mit 360-Grad-Rundblick auf berühmte Stadtansichten und Landschaften mit optischen und akustischen Effekten von einer Aussichtsplattform aus. Bei der Weltausstellung 1900 wurde jedenfalls ein ‚Moving Panorama‘ installiert, das den Besucher in die Situation eines Reisenden versetzt und damit eine technische Animation zur Erschaffung einer virtuellen Welt konfiguriert.

Solche in die Vorgeschichte des Films gehörenden Vorführungen, bei denen das gefaltete Konstrukt eines Streckenplans zu einem Environment, einem begehbaren Kunstwerk, mutiert, wurden 13 Jahre später durch Cendrars und Delaunay in die letztlich auch auf Synopse angelegte Form des Simultanbuchs transferiert; die Transformation in eine artistische Buchform lässt sich als Remediation des sowohl präcineastischen wie performativen Vorbilds interpretieren.⁷¹ Dabei lässt sich für Cendrars, seine Lebenswelt und seine Erzählwelt, eine Ausdifferenzierung des Panoramatischen konstatieren, die folgende Typen umfasst: Panoramablick auf dem Dach eines Wolkenkratzers vom Lokal *Roof-garden* aus während des Aufenthalts in New York 1912,⁷² Rundblick von einem Heißluftballon, literarisiert schon durch Cendrars' Lieblingsschriftsteller Jules Verne in seinem Roman *Cinq semaines en ballon. Voyage de découvertes en Afrique par trois Anglais* (1863), Blicke von den Pariser Wahrzeichen: vom Eiffelturm, vom Galgen und vom Riesenrad. Mit dem exterioren Panorama, das auf äußere Wahrnehmung abgestellt ist, korreliert in der *Transsibirischen Eisenbahn* ein interiores Panorama mit der Introspektion von simultanen Gefühlen, Erinnerungen, Gedanken, Träumen und Assoziationen.

Sieht man einmal von der Photographie ab, die Formen wie die frühe Chronophotographie, den futuristischen Fotodynamismus und die dadaistische Fotomontage entwickelt und mit weiteren technischen Experimenten (Rayografie, Schadografie, Röntgen-Photographie von Kurt Schwitters) arbeitet, so kann man zu den neuen medialen Konstrukten in der Zeit der

⁷⁰ Vgl. die Abbildungen in: Bodo Thöns: *Die Transsibirische Eisenbahn. Die frühen Jahre 1900–1916*. Erfurt 2004, S. 60f.

⁷¹ Zur Remediation vgl. Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, Mass. u. a. 2003.

⁷² Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars*, S. 208.

Avantgarde vor allem den expansiven Film rechnen, der schon in seinen frühesten Formen das Motiv der Eisenbahnfahrt aufgreift: Bekanntlich zeigte die erste Projektion eines Films durch die Gebrüder Lumière die Einfahrt eines Zuges in einen Bahnhof. Nicht nur zur Buchavantgarde, sondern auch zur Filmavantgarde lässt sich Cendrars zählen, der in der *Transsibirischen Eisenbahn* vom Kino inspirierte Erzählweisen einsetzt.⁷³ Bereits 1912 in New York hat Cendrars sich mit der Bedienung eines Kinematographen vertraut gemacht, zudem einen Phonographen erstanden, und darüber hinaus mit einer Kombination beider Geräte in Richtung Tonfilm experimentiert, zugleich Notizen zur Filmtechnik unter dem Titel *New York in Flashlight* (1912) fixiert. Analog zu Formen der Filmtechnik wie ‚Fast cutting‘ (Hip-Hop-Montage), Bildersturz und extreme Kameraschwenks, operiert Cendrars in seinem Gedicht mit asyndetischen Aufzählungen, abrupten Perspektivenwechseln und schnellen Bilderfolgen. Fast gewinnt man den Eindruck, dass über die Analogie von Buchrolle und Filmrolle hinaus die Anlage des Faltbuches in einen malerischen und einen lingualen ‚Streifen‘ mit der Aufteilung des filmischen Zelluloids in Bild- und Tonspur korrespondiert und sich zudem eine Tendenz zum Audiovisuellen manifestiert, die auch in der Entwicklung vom Stummfilm zum Tonfilm greifbar wird.

Cendrars hatte auch früh Kontakt mit Léopold Sauvage, der in seinem *Rythme Coloré* (1913) bewegte Filmrollen für eine filmische Umsetzung konzipiert hat, die aber nicht zustande kam. Was hingegen Cendrars realisieren konnte, war eine Kooperation mit Abel Gance, der mit ihm zusammen den Streifen *Roue* (1920) produzierte, in dem das Räderwerk der Maschine zusammen mit der Geschichte eines Eisenbahners filmisch im Rückgriff auf die von den Amerikanern übernommene Technik der ‚Montage rapide‘ verwirklicht wird. Cendrars, der eine ästhetische Verbindung von Buch und Film anstrebte, entwarf auch ein als Film konzipiertes und als ‚Livre d’artiste‘ realisiertes Drehbuch unter dem Titel *La fin du monde, filmée par l’Ange Notre-Dame*, das mit 22 Illustrationen und 20 Farbschablonen des befreundeten Malers und Filmregisseurs Fernand Léger 1919 in Paris erschien.

⁷³ Vgl. Jan Röhnert: Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann. Göttingen 2007, S. 147ff.

Von der Medienkonkurrenz zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird nicht zuletzt das Buch erfasst, in dessen Corpus von den Avantgardisten auf verschiedene Weise eingegriffen wird: Extrahierung und Beschleunigung kennzeichnen zum Beispiel Cendrars' Umgang mit dem Medium, riss er doch aus seinen Büchern die Seiten heraus, die ihn interessierten und warf den Rest weg.⁷⁴ Selbige, aus tausenden Werken herausgelöst, wurden für ihn, in Hundefell eingewickelt und mit einem Riemen verschnürt, zu einer portablen Bibliothek.⁷⁵ Apollinaire wiederum betrieb Lesen nach Art eines Abblätters beziehungsweise Daumenkinos, nahm er doch, wie ein Zauberkünstler ein Buch in die Hand und ließ die Seiten zwischen Daumen und Zeigefinger schnellen, ähnlich einem Griechen, der ein gezinktes Kartenspiel blättert.⁷⁶ Einen besonderen Typus des Buchs stellt das vom selben Stroboskopeffekt profitierende photographische Daumenkino mit ‚lebenden Portraits‘ dar, dass Apollinaire mit seinem Freund André Rouveyre in einer Pariser Boutique anfertigen ließ.⁷⁷

Ohne dass sich ein unmittelbarer Kontakt zu den prominenten Pariser Avantgardisten nachweisen ließe, hat Lothar Meggendorfer zwischen 1883 und 1916 eine größere Zahl von ‚Movable Books‘ produziert, die dem Rezipienten eine Interaktion von Lesen, Hören (Verse), Haptik und Kinetik abverlangt, durch die dieser zum Co-Autor avanciert: darunter Aufstell-, Aufklapp-, Verwandlungs-, Zieh-, Schiebe- und Drehbilderbücher mit technischen Vorrichtungen wie Laschen, Klappen, Drehscheiben etc. Besonders signifikant für seine künstlerische Konzeption mit ludistischer Struktur und experimentellem Potenzial sind seine Leporellos *Aus der Kinderstube* (1886), *Im Stadtpark* (1887)⁷⁸ und *Internationaler Circus* (1887). Wenn gleich Meggendorfer zu keiner avantgardistischen Richtung im strengen Sinn gehört hat, war er in seinem buchkünstlerischem Schaffen keineswegs nur auf Kinderbücher fokussiert, da als Adressaten verschiedentlich ‚Alt und

⁷⁴ Vgl. Mona Körte, Cornelia Ortlieb (Hg.): *Verbergen – Überschreiben – Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*. Berlin 2007.

⁷⁵ Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars*, S. 254.

⁷⁶ Ebd., S. 255.

⁷⁷ Vgl. Christoph Benjamin Schulz: *Poetiken des Blättern*. Hildesheim u. a. 2015, S. 354f., Abb. 38.

⁷⁸ Vgl. Christian A. Bachmann: *Raum – Zeit – Performanz. Aspekte einer Ästhetik beweglicher Bücher am Beispiel von Werken Lothar Meggendorfers*, in: ders., Laura Emans, Monika Schmitz-Emans (Hg.): *Bewegungsbücher. Spielformen, Poetiken, Konstellationen*. Berlin 2016, S. 125–146, hier S. 126.

Jung‘ angesprochen werden; auch fanden seine Publikationen nach Ausweis englischer, französischer, italienischer und amerikanischer Ausgaben eine respektable internationale Verbreitung.⁷⁹

Trotz der formalen Ähnlichkeit der *Transsibirischen Eisenbahn* mit der Buchform des Leporellos deutet der von den Produzenten gewählte Gattungsbegriff ‚Livre simultané‘ auf eine Distanzierung von dieser Form des Kinderbuchs hin, gibt aber auch Anlass, nach möglichen Anspielungen auf den historischen Typ des Faltbuches zu suchen. Da die Franzosen für das Faltbuch den Terminus ‚Livre accord  on‘ verwenden, stimuliert eine auf die schrecklichen Kriegsereignisse abhebende, zugleich das ‚pythagoreisierende‘ Modell der Weltharmonie dekonstruierende Passage in der Dichtung die Aufmerksamkeit, nach der die Welt sich streckt, sich dehnt und sich zusammenzieht wie eine Ziehharmonika, gemartert von sadistischer Hand: „Le monde s’  tire s’allonge et se retire comme un harmonica qu’une main sadique tourmente“ (S. 36). Da das Leporello seinen Namen von dem Diener des Frauenhelden Don Giovanni in Mozarts gleichnamiger Oper hat, der für seinen Herren eine Liste aller seiner Eroberungen führt, bietet sich noch eine weitere allusive Stelle in der *Transsibirischen Eisenbahn* an, in der der Protagonist gleichsam eine Liste seiner Amouren vorweist: „Bella, Agnès, Katherine“ etc. (S. 62). Offenbar lag den beiden Buchproduzenten aber nicht an einer simplen Identifizierung des in ihren Augen höchst originellen Simultanbuchs mit der traditionellen Buchgattung des Leporellos. Auch wollten sie nach ihrem Bauplan nicht ein Aufstell-, sondern ein Aufh  ngbuch realisieren, und waren darüber hinaus bestrebt, nicht nur in der Buch  sthetik, sondern auch in der gesamten Textstruktur dem neuen simultanistischen Ideal zur Geltung zu verhelfen.

In dem Konzept des K  nstlerbuchs von Cendrars und Delaunay spielt nämlich nicht nur die Simultanität der Farbflächen und Farbschriften eine wichtige Rolle, vielmehr ist auch der gesamte Text von der Idee der Simultanität geprägt, was so weit geht, dass im Verlauf der Dichtung verschiedene Sequenzen: Lebensalter in Analogie zum ‚Biopic‘ (Kindheit, Adoleszenz, Mannesjahre, Alter), geschichtliche Epochen (Prähistorie, Hochkulturen, Antike, Mittelalter, Gegenwart),⁸⁰ räumliche Entfernungen, unterschiedliche

⁷⁹ Vgl. Hildegard Krahe: Lothar Meggendorfers Spielwelt. München 1983, S. 187–191.

⁸⁰ Zur Simultanisierung von Urzeit und Gegenwart vgl. die Aussage im Kontext des Flugs über Finnland: „L’anc  tre pr  historique aura peur de mon moteur / J’atterrirai / Et je constru-

Zeitzone und Sinnesempfindungen in Form von Synchronie, Syntopie oder Synästhesie zusammengedrückt, übereinandergeschichtet oder ineinandergeschoben werden.⁸¹ Versucht man, die Geschichte des ästhetischen Simultanismus historisch zu rekonstruieren, so bietet sich als Grundlage ein Artikel von Guillaume Apollinaire mit dem Titel *Simultanéisme-librettisme* an,⁸² in dem sich der Autor mit den Thesen von Henri-Martin Barzun auseinandersetzt und dabei mit einer ganzen Reihe von Belegen aufwartet, von denen einige hier in chronologischer Reihenfolge präsentiert werden sollen: Picasso und Braque, die in ihren kubistischen Gemälden schon 1907 gemalte Gegenstände gleichzeitig aus verschiedenen Blickwinkeln dargestellt haben, Jules Romains, der in seinem Drama *Die Armee in der Stadt* mit simultanen Stimmen arbeitet und in seinem Gedicht *Die Kirche* in einer Performanz vorstellt, wie sich die Stimmen von vier Rezitatoren zu einer Polyphonie verbinden, und schließlich Sébastien Voirol, der in seiner *Frühlingsweihe* ebenfalls mit Spielarten stimmlicher Simultanität experimentiert. Apollinaire nimmt dabei verschiedene Gattungen in den Blick, wenn er auf Marinettis futuristisches Manifest ‚Worte in Freiheit‘ aufmerksam macht, in denen auf Möglichkeiten einer impressionistischen Simultanität hingewiesen wird, bei der Vorstellung musikalischer Formen zum einen auf den alten Kanon *Frère Jacques, dormez-vous?* verweist und zum andern das Notationssystem der Partitur bespricht, bei dem der Rezipient durch synoptisches Lesen das gesamte Korpus im Blick hat, schließlich auch die neue Form des Plakats, das im Großstadtmilieu Text- und Bildinformationen simultan vermittelt. Als Vorreiter nennt er auch mit Recht Stéphane Mallarmé, da dieser seinen *Coup de dés* (1897) im Vorwort als „Vision simultanée de la Page“ bezeichnet hat und außerdem darauf hinweist, dass sich für den, der das typographisch kunstvoll arrangierte Schriftbild laut lesen will, „une partition“ konstituiert.

Die neue Position der Dichtung im Kontext mit dem großem Technologieschub zu Anfang des 20. Jahrhunderts führt, wie Cendrars' Freund

irai un hangar pour mon avion avec les os / fossiles de mammoth“ (S. 46); in der Übersetzung: „Der prähistorische Ahn wird angstvoll vor meinem Motor erbeben / Ich werde landen / Und mit Mammutknochen einen Hangar für mein Flugzeug bauen“ (S. 47).

⁸¹ Beispiel für einen Mix von Historie und Fiktion liefert die Vorstellung des Ich-Erzählers, er würde einen Schatz verteidigen (S. 24), unter anderen gegen chinesische Boxer (Aufstand 1900/1901) sowie Ali Baba und die vierzig Räuber (*Tausendundeine Nacht*).

⁸² Zitiert nach Guillaume Apollinaire: *Simultanismus-Librettismus*, in: ders.: *Der verwesende Zauberer. Erzählungen, Briefe, Essays*. Ausgew. von Frauke Rother, übers. von Eva Scheewe. Berlin 1991, S. 460–465.

Apollinaire in seinem Essay *L'Esprit nouveau et les Poètes* (1918) umreißt, bei den künftigen Poeten letztlich auch zu neuen poetologischen Zielsetzungen:

Ils veulent enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma. Ils n'en sont encore qu'à la période des incunables. Mais attendez, les prodiges parleront d'eux-mêmes et l'esprit nouveau, qui gonfle de vie l'univers, se manifesterá formidablement dans les lettres, dans les arts et dans toutes les choses que l'on connáisse.⁸³

Es konvergiert dabei mit dem Totalitätsanspruch der *Transsibirischen Eisenbahn*, wenn in Anknüpfung an die synästhetischen Konzepte der Romantik, die Mallarmé den Avantgarden vermittelt hat, das neue Buch der Zukunft als Gesamtkunstwerk beschrieben wird, bei dessen Produktion die Dichter die ganze Welt zur Verfügung haben und ähnlich zauberische Fähigkeiten an den Tag legen, wie die aus der Artus-Sage stammende und mit der Merlin-Gestalt verknüpfte Fee Morgane:

[...] ses rumeurs et ses apparences, la pensée et le langage humain, le chant, la danse, tous les arts et tous les artifices, plus de mirages encore que ceux que pouvait faire surgir Morgane sur le mont Gibel, pour composer le livre vu et entendu de l'avenir.⁸⁴

⁸³ Guillaume Apollinaire: *L'Esprit nouveau et les Poètes*, in: *Mercure de France* 130 (Dezember 1918), S. 385–396, hier S. 396. In der Übersetzung: „Sie wollen schließlich eines Tages die Dichtung technisieren, wie man die Welt technisiert hat. Sie wollen die ersten sein, die jenen neuen Ausdrucksmitteln, dem Grammophon und dem Film, die der Kunst die Bewegung hinzufügen, einen völlig neuen lyrischen Gehalt liefern. Sie sind erst auf der Stufe der Wiegendrucke angelangt. Aber wartet ab! Die Wunder werden von sich selbst sprechen, und der neue Geist, der das Universum mit Leben erfüllt, wird sich voller Vehemenz in der Literatur, in der Kunst und in allen uns bekannten Dingen kundtun.“ Zitiert nach: Norbert Miller (Hg.): *Dokumente zur Poetik I*. München 2003, S. 291.

⁸⁴ Guillaume Apollinaire: *L'Esprit nouveau et les Poètes*, S. 387. In der Übersetzung: „[...] die ganze Welt, ihre Geräusche und Erscheinungsbilder, der menschliche Geist und die menschliche Sprache, der Gesang, der Tanz, alle Künstler und alle Kunstwerke, noch mehr wunderbar als die, die Morgane auf dem Berge Gibel erscheinen ließ, stehen zur Verfügung, um das zu sehende und zu hörende Buch der Zukunft zu schaffen.“ Zitiert nach: Norbert Miller (Hg.): *Dokumente zur Poetik*, S. 283. Zu Morgane vgl. Guillaume Apollinaires Erzählung *Der verwesende Zauberer*, S. 16f.

Dabei entwickelt Apollinaire die Vorstellung eines Gesamtkunstwerkes nicht aus dem Vorbild des Musiktheaters von Richard Wagner, das er dezidiert ablehnt, sondern aus der Tradition der Visuellen Poesie, in die er sich mit seinem Gedichtbuch *Calligrammes* einreicht:

Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature.⁸⁵

⁸⁵ Guillaume Apollinaire: *L'Esprit nouveau et les Poètes*, S. 386. In der Übersetzung: „Die typographischen Kunstgriffe, die mit großer Kühnheit vorangetrieben worden sind, haben den Vorzug, eine visuelle Lyrik entstehen zu lassen, die vor unserer Zeit nahezu unbekannt war. Diese Kunstgriffe können noch viel weiter gehen und die Synthese von Musik, Malerei und Literatur vollenden.“ Zitiert nach: Norbert Miller (Hg.): *Dokumente zur Poetik*, S. 467.

Abbildungen

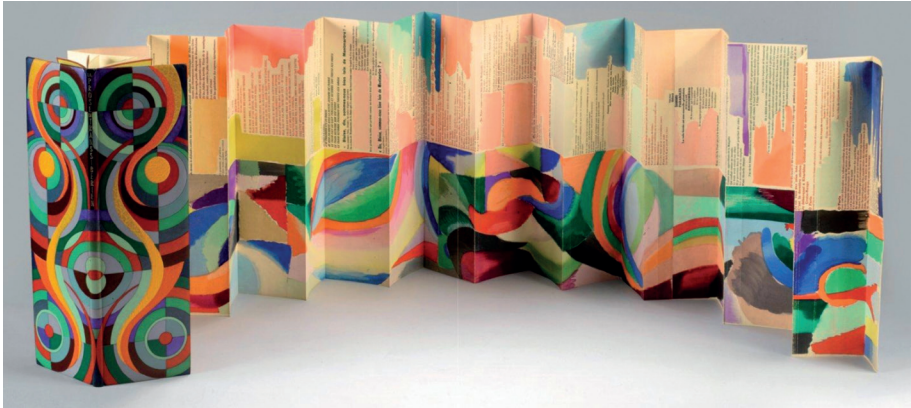


Abb. 1: Blaise Cendrars, Sonia Delaunay: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Couleurs simultanées de Mme. Delaunay-Terk (1913), hier in einem Sondereinband von Paul Bonet aus dem Jahr 1964.



Abb. 2: Blaise Cendrars, Sonia Delaunay: *La Prose du Transsibérien* (1913), Anfang des Simultanbuchs.

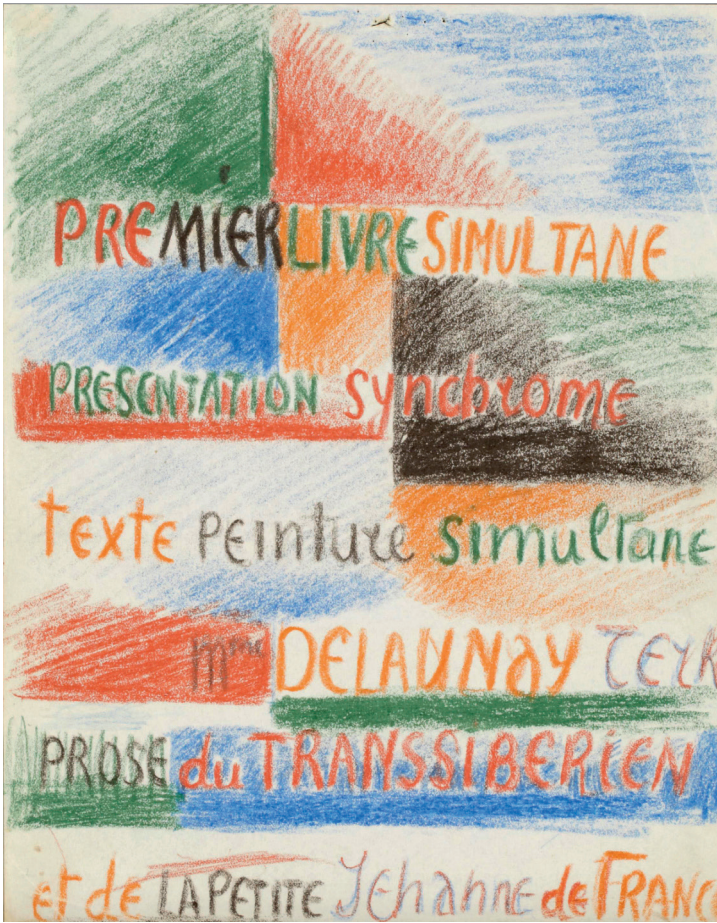


Abb. 3: Sonia Delaunay:
Projet d'affiche pour le premier livre simultané (undatiert).

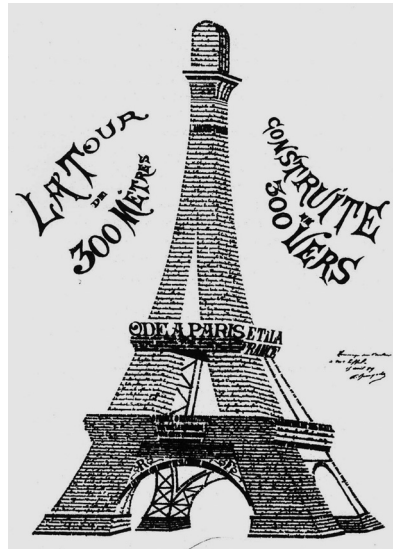


Abb. 4: André Bourgade:
Eiffelturm als dreidimensionales Figurengedicht aus 300 Versen (1889).



Abb. 5: Guillaume Apollinaire: Eiffelturm, aus: *Calligrammes* (1918), mit
eigenhändiger kalligraphischer Widmung an Robert und Sonia Delaunay.

La Prose du Transsibérien

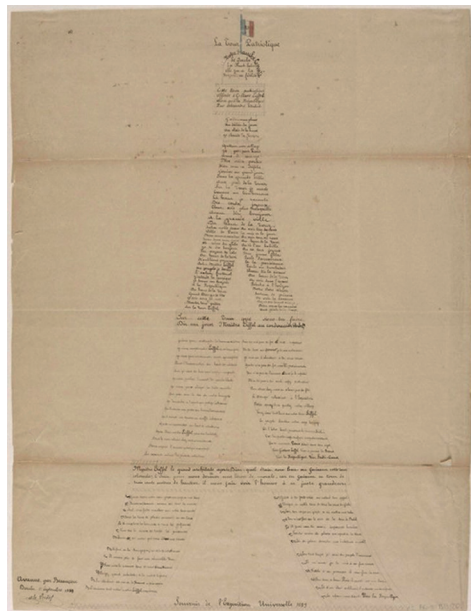


Abb. 6a–b: Anonyme Figurentexte in Form des Eiffelturms.



Abb. 7: Blaise Cendrars, Sonia Delaunay: *La Prose du Transsibérien* (1913),
Ende des Simultanbuchs mit Eiffelturm, Königsgalgen und Riesenrad.