

Papier als elastisches Medium

Potentialität und Raumökonomie in Blaise Cendrars' und Sonia Delaunay-Terks Leporello-Gedicht *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*

Caroline Torra-Mattenklott

Die Polarität zwischen Verschwendung und Nachhaltigkeit ist in der Literatur auf konstitutive Weise angelegt. Als Kunstform ist Literatur ein Produkt der Muße, gemacht für Müßiggänger, und in diesem Sinne eine Verschwendung von Zeit, Arbeitskraft und materiellen Ressourcen.¹ Nachhaltig ist sie insofern, als sie im Vergleich zu anderen Künsten, etwa der Oper oder dem Film, mit wenig auskommt und über Jahrhunderte hinweg tradiert werden kann, ohne nennenswerten Schaden zu nehmen. Ihre traditionellen Medien, Pergament, Papyrus und Papier, sind im günstigsten Fall beinahe unbegrenzt haltbar, und durch Transkription kann ihre Überlieferung mit mäßigem Aufwand auch über die Haltbarkeitsdauer des individuellen Schreib- bzw. Druckmediums hinaus beliebig fortgesetzt werden. Die Annahme, dass Literatur, die diesen Namen verdient, es wert sei, konserviert und über Generationen hinweg immer wieder neu gelesen zu werden, ist dem Literaturbegriff inhärent.

In den literarischen Formen ist die Spannung zwischen Verschwendung und Nachhaltigkeit in unterschiedlicher Weise ausgeprägt. Fiktionale Texte fügen der realen Welt eine artifizielle Wirklichkeit hinzu, die keinen unmittelbaren Zweck erfüllt, nehmen dafür aber nur minimale Ressourcen in Anspruch. Schreibend und lesend sind wir in der Lage, in wenigen Minuten Jahrtausende zu überfliegen, unbegrenzte Entfernungen zurückzulegen und Welten entstehen zu sehen. Dass vergleichsweise wenige Worte genügen, um fiktive Gegenstände zu evozieren, hängt mit einer Eigenschaft der Literatur zusammen, die Roman Ingarden als ›Unbestimmtheit‹ bezeichnet hat: Der dargestellte Gegenstand kann nach Ingarden

1 Vgl. hierzu, mit einem Schwerpunkt auf der Situation um 1800: Christine Weder/Ruth Signer/Peter Wittmann (Hg.): Zeitökonomien des Luxus. Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Auszeiten. Temporale Ökonomien des Luxus in Literatur und Kultur der Moderne*. Berlin/Boston: de Gruyter 2022, 1–21, hier: 13–21, sowie im selben Sammelband: Luisa Banki: Leseluxus: Weibliche Lektüre und bürgerliche Zeitökonomie um 1800, 57–71.

immer »nur ein *schematisches* Gebilde mit verschiedenartigen Unbestimmtheitsstellen« sein, obwohl er »formaliter als ein vollbestimmtes Individuum entworfen wird und ein solches Individuum vorzutauschen berufen ist«². Was in der Darstellung nicht ausgeführt ist, ergänzen die Leserinnen und Leser kraft ihrer Fantasie.

Den schematischen, notgedrungen unvollständigen Charakter der Darstellung teilt die Literatur mit der Kartographie. Das u.a. von Lewis Carroll, Jorge Luis Borges, Umberto Eco und Michael Ende in verschiedenen Variationen durchgespielte Gedankenexperiment der Karte, die eins zu eins dem kartographierten Territorium entspricht,³ kann deshalb auch als ein poetologisches verstanden werden. Signifikanterweise sind es bei Carroll ebenso wie bei Eco und Ende nicht zuletzt ökologische Probleme, die das fiktive kartographische Projekt zum Scheitern bringen: In Carrolls *Sylvie and Bruno Concluded* (1893) berichtet eine Figur namens Mein Herr von einer Karte im Maßstab eins zu eins, die von ihrem Herkunftsland erstellt worden sei. Da die Karte in entfaltetem Zustand das gesamte Land bedeckt und vor der Sonne abgeschirmt hätte, sei sie auf den Protest der Bauern hin nie zum Einsatz gekommen, so dass an ihrer Stelle nun das Land selbst als Karte verwendet werde.⁴ Diesen Gedanken aufgreifend, hat Eco angemerkt, dass eine Karte im Maßstab eins zu eins aufgrund der ökologischen Veränderungen, die sie in entfaltetem Zustand bewirken würde, allein durch ihren Gebrauch zwangsläufig an Genauigkeit einbüßen müsste.⁵ In seinem Roman *Momo* von 1973 spinnt Ende das Gedankenexperiment zur Geschichte eines Globus weiter: Da die bestehende Welt sich nicht nach seinen Vorstellungen ändern lässt, möchte der Tyrann Marxentius Communus, genannt der Rote, eine neue erschaffen, die eine naturgetreue Nachbildung der alten sein und exakt dieselbe Größe haben soll. Zu ihrer Anfertigung werden sämtliche Ressourcen der Erde aufgebraucht, so dass von ihr schließlich nichts übrigbleibt und ihre Bewohner gezwungen sind, auf den Globus umzusiedeln. Als Marxentius Communus erkennt, dass trotz seiner Anstrengungen alles beim Alten geblieben ist, verschwindet er auf Nimmerwiedersehen.⁶

Die Unbestimmtheit kartographischer und literarischer Darstellungen hängt also nicht nur mit ihrem Modellcharakter zusammen, sondern erweist sich auch als eine Funktion der Ökonomie und Nachhaltigkeit. Ein alternatives Prinzip, komplexe Sachverhalte oder eine Vielfalt möglicher, auf demselben Grundschema

2 Roman Ingarden: *Das sprachliche Kunstwerk* [1931]. Tübingen: Niemeyer 1972, 266.

3 Vgl. für die Textkonstellation den Wikipedia-Artikel »Karte im Maßstab 1:1«, https://de.wikipedia.org/wiki/Karte_im_Maßstab_1:1 (zuletzt abgerufen am 07.09.2022).

4 Lewis Carroll: *Sylvie and Bruno Concluded*. London/New York: Macmillan 1893, 169.

5 Umberto Eco: *Dell'impossibilità di costruire la carta dell'impero 1 a 1*. In: Ders.: *Secondo diario minimo*. Milano: Bompiani 1992, 157–163.

6 Michael Ende: *Momo oder Die seltsame Geschichte von den Zeit-Dieben und von dem Kind, das den Menschen die gestohlene Zeit zurückbrachte. Ein Märchen-Roman*. Stuttgart: Thienemanns²⁴1973, 47f.

beruhende Variationen eines Textes in verkürzter Form zu notieren und damit den Verbrauch an Papier, Tinte und Druckerschwärze zu minimieren, ist die Konstruktionsformel bzw. der Konstruktionsalgorithmus. An die Kombinationskunst und Enzyklopädistik des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit anknüpfend, haben Novalis, Stéphane Mallarmé und Paul Valéry solche Verfahren theoretisch reflektiert und experimentell erprobt,⁷ und die Oulipo-Gruppe hat sie zum Prinzip einer Poetik weiterentwickelt. So demonstriert etwa Raymond Queneau, wie sich aus zehn Sonetten durch systematisches Kombinieren der je 14 Verse hunderttausend Milliarden Gedichte generieren lassen. Die besondere Form seines Gedichtbandes *Cent mille milliards de poèmes* (1961)⁸ macht unmittelbar sinnfällig, wie sich das Permutationsprinzip, das in diesem Fall auch als ein Verfahren des kontinuierlichen Vers-Recyclings beschreibbar ist, auf den Papierverbrauch auswirkt: Die hunderttausend Milliarden Gedichte haben in einem wenige Millimeter starken Bändchen Platz, und selbst wenn man die Papierstreifen, die je einen der frei kombinierbaren Verse enthalten, als volle Buchseiten zählt, kommt man auf nicht mehr als zehnmal vierzehn, d.h. hundertvierzig Seiten. Wahrscheinlich wird niemand sämtliche hunderttausend Milliarden Gedichte je vollständig lesen. Die Zahl potenzieller Sonette übersteigt den Bedarf erheblich und ist so gesehen pure Verschwendung. Als solche ist sie allerdings – ähnlich wie die ökologisch desaströsen Karten im Maßstab eins zu eins – auch nur der Möglichkeit nach vorhanden: Verschwendung im Potentialis.

Der hyperbolische Gestus der *Cent mille milliards de poèmes*, der nur als Möglichkeit andeutet, was er verspricht, kennzeichnet auch den Text, um den es im Folgenden gehen wird, Blaises Cendrars' Gedicht *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, das erstmals im Herbst 1913 in Gestalt eines gemeinsam mit Sonia Delaunay-Terk entworfenen, farbig gestalteten Leporellos erschien. Ich werde dieses Buch zunächst etwas ausführlicher vorstellen und im Anschluss daran der Frage nachgehen, wie sich die skizzierte Spannung zwischen Verschwendung und Nachhaltigkeit, Sparsamkeit und Übermaß darin ausprägt.

7 Vgl. zum kombinatorischen Kalkül bei Novalis, Mallarmé und Valéry John Neubauer: *Symbolismus und symbolische Logik. Die Idee der ars combinatoria in der Entwicklung der modernen Dichtung*. München: Fink 1978; zur Geschichte der algorithmischen Poesie Florian Cramer: *Exe.cut[up]able statements. Poetische Kalküle und Phantasmen des selbstausführenden Texts*. München: Fink 2011; zur Enzyklopädistik und Kombinatorik bei Novalis Franziska Bomski: *Die Mathematik im Denken und Dichten von Novalis. Zum Verhältnis von Literatur und Wissen um 1800*. Berlin: Akademie Verlag 2014; zu Konstruktionsalgorithmen bei Valéry Caroline Torra-Mattenklott: *Poetik der Figur. Zwischen Geometrie und Rhetorik: Modelle der Textkomposition von Lessing bis Valéry*. Paderborn: Fink 2016, 361–418.

8 Raymond Queneau: *Cent mille milliards de poèmes*. Paris: Gallimard 1961.

1. Das Buch als Karte und als Turm: Potentielle Literatur *avant la lettre*

La Prose du Transsibérien beschreibt in freien Versen eine Reise mit der Transsibirischen Eisenbahn, die der 16-jährige Ich-Erzähler Blaise zur Zeit des russisch-japanischen Krieges unternimmt. Da die Zeitangaben im Text nicht durchgehend mit den erwähnten historischen Ereignissen korrelieren, lässt sich die fiktive Reise nur vage auf Dezember 1904 datieren.⁹ Die Reise beginnt, so steht es im Text, 16.000 Meilen vom Geburtsort des Protagonisten entfernt, in Moskau, der Stadt der sieben Bahnhöfe und 1003 Türme, und endet in Kharbine (Harbin), einer russisch geprägten Stadt in der Mandschurei, bei der die Transsibirische Eisenbahn sich gabelt: Die nördliche Teilstrecke führt von Harbin nach Wladiwostock, die südliche nach dem damals umkämpften Port-Arthur, das heute einen Teil der chinesischen Hafenstadt Dalian bildet. Blaise, der sich selbst als orientierungslosen jungen Dichter charakterisiert, reist als Begleiter eines Bijouterie-Händlers, der 34 Kisten billigen Schmucks aus Pforzheim mit sich führt, und gemeinsam mit seiner Geliebten Jeanne, einer jungen Pariser Prostituierten vom Montmartre, die in der Gedichtüberschrift durch die antikisierende Schreibweise ›Jehanne‹ mit Jeanne d'Arc assoziiert wird. In Kharbine bricht die Reise ab; hier springt die Erzählung unvermittelt nach Paris und in die Zeit ihrer Abfassung.

Ob die Fahrt mit der Transsibirischen Eisenbahn tatsächlich stattgefunden hat oder ob der Ich-Erzähler, wie sich im letzten Abschnitt des Gedichts andeutet, nur die Prospekte der Compagnie Internationale des Wagons-Lits et des Grands Express Européens studiert hat, bleibt offen:

»Ô Paris
Gare centrale débarcadère des volontés carrefour des inquiétudes
Seuls les marchands de couleur ont encore un peu de lumière sur leur porte

9 Vgl. hierzu den Stellenkommentar in Blaise Cendrars: *Œuvres romanesques I, précédées des Poésies complètes*. Hg. von Claude Leroy. Paris: Gallimard 2017, 1220. Ab Ende September 1904 hielt sich der 17-jährige Blaise Cendrars, damals noch unter seinem bürgerlichen Namen Frédéric-Louis Sauser, genannt Freddy, tatsächlich in Moskau auf und bereitete sich auf eine Stelle als Gehilfe eines Schweizer Uhrmachers in Sankt Petersburg vor, die er im Januar 1905 antrat. Dass er in dieser Zeit tatsächlich eine Reise mit der Transsibirischen Eisenbahn unternahm, wie seine Tochter und Biographin Miriam Cendrars unter Bezugnahme auf Cendrars' mythopoetische Autobiographik suggeriert, gilt als unwahrscheinlich; plausibel ist dagegen, dass er in Sankt Petersburg die Auswirkungen des russisch-japanischen Krieges und die im Januar 1905 durch den ›Petersburger Blutsonntag‹ eingeleiteten revolutionären Unruhen miterlebte. Vgl. Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars*. Paris: Balland 1984, 95–116; Laurence Campa: *Album Cendrars*. Paris: Gallimard 2013, 28–34; Blaise Cendrars: *Œuvres romanesques I*, Kommentar, 1206–1208. Zu Cendrars' ›mythobiographischer‹ Überformung der Jahre 1904 bis 1907 vgl. Leroy: *Dans l'atelier de Cendrars*. Paris: Champion 2011, 35–54.

La Compagnie internationale des Wagons-Lits et des Grands Express européens
 m'a envoyé son prospectus
 C'est la plus belle église du monde
 J'ai des amis qui m'entourent comme des garde-fous
 Ils ont peur quand je pars que je ne revienne plus¹⁰

»Oh Paris

Zentralbahnhof, Güterbahnhof der Wünsche, Kreuzung der Sorgen
 Nur die Farbenhändler haben noch ein wenig Licht über ihrer Tür
 Die Internationale Schlafwagengesellschaft der grossen europäischen Express-
 züge hat mir ihren Prospekt geschickt
 Sie ist die schönste Kirche der Welt
 Ich habe Freunde, die mich wie Irrenwärter umringen
 Wenn ich verreise, haben sie Angst, dass ich nicht wiederkomme¹¹

Das Gedicht endet mit den Zeilen »Paris/Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue«. ¹² Der Spagat zwischen Mittelalter und Moderne, den der Titel des Gedichts mit der Anspielung auf die Kämpferin und Märtyrerin Jeanne d'Arc vollführt,

10 Blaise Cendrars: *Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France*. In: Ders.: *Œuvres romanesques I*, 17–31, hier: 31. Die Pléiade-Ausgabe, nach der ich den französischen Text hier und im Folgenden zitiere, präsentiert das Gedicht in der Version der *Poésies complètes* von 1957 (erschieden unter dem Titel *Du monde entier au cœur du monde. Poèmes de Blaise Cendrars*. Paris: Denoël), die vom Text der Erstausgabe in mancher Hinsicht abweicht. Wie sämtliche von Cendrars autorisierten Ausgaben nach der Erstausgabe enthält sie den Text ohne die Farbkomposition von Sonia Delaunay-Terk und verzichtet auf das Leporello-Format; ins Auge springen außerdem der fehlende Artikel vor »Prose« im Titel, die modernisierte Schreibweise »Jeanne« anstelle von »Jehanne« und die in der Erstausgabe noch nicht vorhandene Widmung »Dédiée aux musiciens« auf der ersten Seite. Abgesehen von zwei vergriffenen, antiquarisch zu hohen Preisen gehandelten Faksimile-Ausgaben (New Haven: Yale UP 2008 und Paris: PUF/Fondation Martin Bodmer 2011) und einer kunsthandwerklichen Rekonstruktion der Originalausgabe in einer Auflage von 150 Exemplaren von Kitty Maryatt (2018) existiert keine Neuauflage der Erstausgabe. Der Ausstellungskatalog *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction* (Hg. von Musée d'Art moderne de la Ville de Paris. Paris 2014, 62–69) bietet eine vollständige und gut lesbare Reproduktion. Den Text der Erstausgabe in einer an dieser orientierten Typographie, allerdings mit verändertem Titel und der später ergänzten Widmung, enthält die Ausgabe *Le Transsibérien* [1957]. Paris: Seghers ²1966.

11 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*. Übers. von Michael von Killisch-Horn, Nachwort von Peter Burri. Basel: Lenos 1998, 63. Sofern nicht anders angegeben, wird im Folgenden diese Übersetzung zitiert. Der französische Text dieser zweisprachigen Ausgabe folgt der Fassung der Erstausgabe von 1913; außerdem enthält der Band eine verkleinerte Reproduktion des vollständigen Leporellos in einer vereinfachten Faltung.

12 »Paris/Stadt des einzigartigen Turms, des grossen Galgens und des Rads«. Cendrars: *Prose du Transsibérien*, frz. 31, dt. 65.

wiederholt sich hier in der Zusammenstellung des Eiffelturms und des Riesenrads, Überbleibsel der Pariser Weltausstellungen von 1889 und 1900 und Insignien moderner Ingenieurskunst, mit dem Gibet de Montfaucon, dem erstmals im 13. Jahrhundert urkundlich erwähnten, während der Französischen Revolution zerstörten monumental Galgen der Könige von Frankreich.

Der Text beschreibt zum einen die Ängste und Fantasien des vagabundierenden Adoleszenten und seinen bald groben, bald zärtlichen Umgang mit der ähnlich verlorenen Jeanne, zum anderen die Schrecken des russisch-japanischen Krieges und dessen Auswirkungen auf den Eisenbahnverkehr. Dabei wechseln verschiedene Tonlagen miteinander ab; die abenteuerliche Reisebeschreibung wird überlagert von Jugenderinnerungen, Koseworten und visionären Bildern. Skandiert wird das Gedicht von den immer wiederkehrenden Referenzen auf das Rattern und Schlingern des Zuges sowie von der sechsmal (fast) wörtlich wiederholten Frage Jeannes: »Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre?«¹³

Das von Cendrars zusammen mit Sonia Delaunay-Terk gestaltete Künstlerbuch wurde vor seinem Erscheinen in einem farbigen Faltprospekt als »premier livre simultané« (»erstes Simultanbuch«) angekündigt.¹⁴ Diesen Prospekt sowie ein bereits im April 1913 gedrucktes Subskriptionsformular in Postkartenformat schickten Cendrars und Delaunay-Terk an verschiedene Zeitungen und Zeitschriften, die in teils spöttischem, teils interessiertem Tonfall darüber berichteten.¹⁵ Ein Artikel im *Gil Blas* vom 16. Oktober 1913, dessen Verfasser sich auf persönliche Mitteilungen Cendrars' und Delaunay-Terks bezieht, kündigt nicht nur eine Auflage von 250 Exemplaren an, sondern auch simultane Ausstellungen des Buchs in London, Berlin, New York, Moskau, Sankt Petersburg und im Pariser Salon d'Automne.¹⁶ Eine ähnliche Liste von Ausstellungsorten findet sich in den postum publizierten Aufzeichnungen Robert Delaunays.¹⁷ Belegen lassen sich nur wenige dieser Ausstellungen: Eine Modellfassung des Buchs wurde im Oktober 1913 auf dem Ersten Deutschen Herbstsalon in Berlin ausgestellt,¹⁸ und am 4. Januar 1914 zeigte der russische Mediävist und Philologe Alexander Smirnov das Buch bei einem Vortrag über das Konzept des »Simultané« im Künstlerkabarett Бродячая собака (»Streu-

13 »Sag, Blaise, sind wir weit weg von Montmartre?« Cendrars: *Prose du Transsibérien*, frz. 22–25, dt. 33–43.

14 Vgl. Antoine Sidoti: *Genèse et dossier d'une polémique. La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France. Blaise Cendrars – Sonia Delaunay, novembre – décembre 1912 – juin 1914*. Paris: Lettres modernes 1987, 33–35 sowie die Abbildung in *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*, 76.

15 Vgl. die ausführliche und materialreiche Dokumentation von Sidoti: *Genèse*, 50–103.

16 Les Uns: *Le Premier Livre Simultané*. In: *Gil Blas*, 16.10.1913, 4. Vgl. dazu Sidoti: *Genèse*, 68.

17 Robert Delaunay: *Du cubisme à l'art abstrait*. Hg. von Pierre Francastel. Paris 1957, 202.

18 Vgl. Sidoti: *Genèse*, 30, 97f.

nder Hund:) in Sankt Petersburg.¹⁹ In Paris wurde das entfaltete Leporello am 24. Februar 1914 in den Mansardenräumen der Zeitschrift *Montjoie!* ausgehängt und von der Schauspielerin Lucy Wilhelm vorgelesen.²⁰ Im Pariser Salon d'Automne war es nicht zu sehen.

Das Leporello besteht aus einem Papierstreifen, der in entfaltetem Zustand fast zwei Meter hoch und 36 Zentimeter breit ist und aus vier aneinandergeklebten Blättern besteht (Abb. 1). Die Papierbahn ist einseitig bedruckt und vor der horizontalen Zickzack-Faltung einmal vertikal nach vorne gefaltet, so dass die bedruckte Seite erst sichtbar wird, wenn das Leporello vollständig ausgeklappt ist – die eingefalteten Seiten können also beim Lesen nicht sukzessive umgeschlagen werden wie bei einem Buch im Codex-Format. Eine Bestandsaufnahme der überlieferten Exemplare hat gezeigt, dass die Zahl der horizontalen Falze variiert: Je nach Exemplar und Faltung ergeben sich 18 bis 22 in der Mitte geteilte Text-Bild-Felder.²¹ Das oberste Feld (Abb. 2) enthält links den Buchtitel, die Namen des Verfassers und der Künstlerin sowie Angaben zur Höhe der Auflage und zur Ausstattung, zum Verlag, zum Erscheinungsort und zum Erscheinungsjahr. Sofern die Exemplare, wie vorgesehen, handschriftlich nummeriert und signiert wurden, befinden sich die entsprechenden Einträge an dieser Stelle. Auf der rechten Seite des obersten Feldes ist eine Streckenkarte der Transsibirischen Eisenbahn und darunter ein weiteres Mal der Titel abgedruckt, so dass das Leporello in zusammengefaltetem Zustand an einen Stadtplan oder eine Landkarte erinnert.²² Auf der rechten Seite der Papierbahn ist

-
- 19 Vgl. ebd., 98, 104–108, 112–118. Zu Alexander Smirnov vgl. auch Jean-Claude Marcadé: La correspondance d'A. A. Smirnov avec S. I. Terk (Sonia Delaunay), 16 septembre 1904–8 avril 1905. In: *Cahiers du monde russe et soviétique* 24.3 (1983), 289–327.
- 20 Vgl. Sidoti: *Genèse*, 123–126 sowie Pär Bergman: »Modernolatria« et »Simultanéità«. *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*. Stockholm: Bonniers 1962, 315. In der Zeitung *L'Intransigeant* erschien am 23. Februar 1914 eine Ankündigung der Veranstaltung und am 25. Februar 1914 ein kurzer Bericht. Vgl. außerdem Delaunay: *Du cubisme à l'art abstrait*, 202 sowie Fernand Divoire: *Le grenier de Montjoie! Documents pour l'histoire de la littérature, de la musique et des arts d'aujourd'hui et de demain*. Paris: Édition du Carnet Critique 1919. Auszug auf Livrenblog (Juni 2011), <http://livrenblog.blogspot.com/2011/06/fernand-divoire-le-grenier-de-montjoie.html> (26.11.2022, 19:11).
- 21 Vgl. Kitty Maryatt: A Bookmaker's Analysis of Blaise Cendrars' [sic!] and Sonia Delaunay's *La Prose du Transsibérien et la Petite Jehanne de France*, <http://lapropechoir.blogspot.com/p/blog-page.html> (13.11.2022, 23:43).
- 22 Ein schlichteres, aber verwandtes Buchkonzept realisierte Cendrars mit der Erstausgabe seines Gedichts *Le Panama ou les Aventures de mes Sept Oncles*, die 1918 bei den Éditions de la Sirène erschien: Der Text wird durch Streckenpläne amerikanischer Eisenbahnlinien unterbrochen, und das annähernd quadratische Heft, dessen Titelblatt einen an das Signet der Londoner U-Bahn erinnernden Rettungsring zeigt, wird einmal längs gefaltet, so dass es das Format einer Straßenkarte annimmt. Vgl. auch die Faksimile-Ausgabe: Blaise Cendrars: *Le Panama ou les Aventures de mes Sept Oncles*. Saint-Clément-de-Rivière: Fata Morgana 2015.

unterhalb der Streckenkarte in vier verschiedenen Schriftfarben (grün, blau, orangerot, rubinrot) und 30 verschiedenen Schrifttypen Cendrars' Text abgedruckt,²³ auf der linken die mit Pochoir (Schablonendruck) aufgetragene, überwiegend abstrakte Farbkomposition von Sonia Delaunay-Terk. Die einzigen gegenständlichen Elemente der Farbkomposition sind ein roter Eiffelturm und ein orangefarbenes Riesenrad am unteren Ende der Bildbahn (Abb. 3), die wie Alpha und Omega oder Penis und Vagina ineinander verschlungen sind und denen die am Ende des Gedichts genannten Wahrzeichen der Stadt Paris entsprechen. Auf typographischer Ebene korrespondiert diese Konstellation mit der Form des O in der zweimaligen Interjektion »O Paris!«, die in der Textspalte ebenfalls in Orangerot und Rubinrot gedruckt ist, und mit der Figur, die sich aus dem Zeilenfall der letzten beiden, rot gedruckten Verse ergibt (»Paris/Ville de la Tour unique du grand Gibet et de la Roue«).

Wie sich den Angaben auf dem Subskriptionsformular und dem Titelblatt entnehmen lässt, war eine Auflage von 150 (nicht 250) nummerierten Exemplaren vorgesehen, von denen acht auf Pergament, 28 auf Japon und 114 auf Simili Japon gedruckt werden sollten. Die Preise betragen 50 Francs für die Exemplare auf Simili Japon, 100 Francs für die Exemplare auf Japon und 500 Francs für die Exemplare auf Pergament.²⁴ Je nach Ausführung wurde das Leporello mit einem handbemalten Umschlag aus Ziegenleder oder Pergament angeboten.²⁵ In einem kommentierenden Artikel, der im November 1913 in der Zeitschrift *Der Sturm* erschien, drückte Cendrars seine Freude darüber aus, dass alle Exemplare zusammengenommen die Höhe des Eiffelturms erreichten; dieses für die Rezeption prägende Detail wurde zwei Tage später in einer Publikationsanzeige im *Sturm* wiederholt.²⁶

23 Vgl. zur Anzahl der verschiedenen Typen Maryatt: The 1913 Avant-Garde Book: La Prose du Transsibérien. In: *The Codex Papers* 1 (2018), 60–76, hier: 64–71.

24 Vgl. Sidoti: *Genèse*, 32.

25 Vgl. ebd., 22 und 27.

26 Vgl. Blaise Cendrars: La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France. In: *Der Sturm* 4, Nr. 184/185, November 1913, 127; für die Annonce: *Der Sturm* 4, Nr. 186/187, November 1913, 136; dazu Sidoti: *Genèse*, 98–102.

Abb. 1: Blaise Cendrars/Sonia Delaunay-Terk: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Paris 1913 (hier aufgeteilt in zwei Abschnitte, von denen der linke der oberen und der rechte der unteren Hälfte der Papierbahn entspricht).



Princeton University Art Museum, aus: Wikipedia, Art. »La prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne France«, https://en.wikipedia.org/wiki/La_prose_du_Transsibérien_et_de_la_Petite_Jehanne_de_France (zuletzt abgerufen am 08.01.2023).

Abb. 2: Blaise Cendrars/Sonia Delaunay-Terk: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Paris 1913, oberstes Segment (Ausschnitt).



Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (Hg.): Sonia Delaunay. *Les couleurs de l'abstraction*. Ausst.-Kat. Paris 2014, 63.

Schon seiner Entstehung nach ist dem Buch aufgrund seiner kostbaren Materialien und des aufwendigen, nur in Handarbeit realisierbaren Pochoir-Verfahrens ein Akt der Verausgabung eingeschrieben. Der Plan, das Projekt durch Subskriptionen zu finanzieren, erwies sich als wenig erfolgreich. Einem Bericht Sonia Delaunay-Terks zufolge investierte Cendrars eine bescheidene Erbschaft, um die Herstellungskosten aufzubringen und nebenher überleben zu können; Miriam Cendrars vermutet, dass in Wirklichkeit seine Freundin Féla Poznanska den Druck finanzierte.²⁷ Der Beginn des Ersten Weltkriegs, an dem Cendrars als Soldat der französischen Fremdenlegion teilnahm, unterbrach die Arbeit an dem Buch, so dass aus Zeit- und Kostengründen nur wenig mehr als 70 Exemplare fertiggestellt wurden.²⁸ Nach Delaunay-Terks Erzählung teilten sie und Cendrars die unfertigen

27 Vgl. Sidoti: *Genèse*, 18; Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars*, 265.

28 Maryatt zufolge waren bis 2017 74 Exemplare bekannt. Dieser Angabe liegt die Zählung Antoine Corons zugrunde, der bis 2014 die Rara-Abteilung der Bibliothèque nationale de France leitete. Maryatts Blog enthält auch eine eigene Bestandsaufnahme mit Angaben zu den Standorten von 49 Exemplaren, Arbeitsmodellen und Druckfahnen. Vgl. <http://laproseechoir.blogspot.com/p/census.html> (29.11.2022, 16:35).

Exemplare untereinander auf. Sie nahm die bemalten Buchdeckel an sich und verschenkte sie später als Bilder an Freunde. Das erste, auf Pergament gedruckte Exemplar, das mit einer Widmung Cendrars' versehen war, überließ sie einem Pfandleiher unter der Bedingung, dass es nicht verkauft würde, konnte es aber nicht wieder in ihren Besitz bringen. Cendrars erhielt die bereits gedruckten Texte, die er später verkaufte.²⁹ So führten die prekären Lebensumstände der beiden jungen Künstler zu einer unbeabsichtigten Verringerung der Auflage und trugen paradoxerweise dazu bei, dass die wenigen in Umlauf gebrachten Exemplare, sofern sie noch nicht ihren Platz in Bibliotheken oder Museen gefunden haben, heute zu astronomischen Summen gehandelt werden.

Abb. 3: Blaise Cendrars/Sonia Delaunay-Terk: *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*. Paris 1913, unterstes Segment (Ausschnitt).



Musée d'Art moderne de la Ville de Paris (Hg.): *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction*. Ausst.-Kat. Paris 2014, 68f.

29 Vgl. Sidoti: *Genèse*, 22f.

Oberflächlich gesehen mag es so scheinen, als sei die Verknappung der Exemplare, die den Plan vereitelte, durch Papierformat und Auflage die Höhe des Eiffelturms zu erreichen, genau wie die nicht realisierten Simultan-Ausstellungen im Salon d'Automne, in London, New York und Moskau, ein Resultat persönlicher und historischer Zufälle ohne inneren Bezug zum Werk. Tatsächlich ist die Diskrepanz zwischen Anspruch und Wirklichkeit jedoch bereits in der Struktur des Gedichtes angelegt: im Kontrast zwischen der noch dörflichen Welt des Montmartre und dem kosmopolitischen Gestus des Bohemiens, in der Spannung zwischen dem grandiosen, stellenweise futuristisch anmutenden Gestus des Abenteurers und der Haltlosigkeit des von Fernweh umgetriebenen Sechzehnjährigen, im kriegsbedingten Abbruch der Reise in Harbin (»Tsitsikar et Kharbine/Je ne vais pas plus loin/C'est la dernière station/Je débarquai à Kharbine comme on venait de mettre le feu aux bureaux de la Croix-Rouge«³⁰), in der Andeutung, die Reise habe vielleicht, wie die imaginären Reisen in die Südsee und nach Mexiko, mit deren Evokation Blaise unterwegs seine Geliebte einlullt, nur in seiner Fantasie stattgefunden³¹, und nicht zuletzt im hyperbolischen Projekt, die rund 7500 Kilometer lange Bahnstrecke in lyrischer Form zur Darstellung zu bringen. In den Selbstzweifeln des adoleszenten Dichters, der von sich sagt, er könne nichts zu Ende führen (»Et j'étais déjà si mauvais poète/Que je ne savais pas aller jusqu'au bout«³²), wird diese Diskrepanz explizit formuliert – sie gehört zum poetologischen Programm des Gedichts. Die *Prose du Transsibérien* stellt sich dar als Poesie eines jungen Dichters, dem zwar die Kräfte und Mittel dazu fehlen, seine ehrgeizigen Ziele zu realisieren, der sich aber erfolgreich des Kunstgriffs bedient, das kaum Erreichbare zu behaupten und gleichsam per Hochrechnung in Aussicht zu stellen. Je nach Perspektive ist die Auflagenhöhe von 150-mal zwei Meter Hochstapelei oder potentielle Literatur *avant la lettre*: Um aus den zusammengeklebten Papierbahnen in der Einbildungskraft der Lesenden den Eiffelturm entstehen zu lassen, genügt eine einfache Konstruktionsregel.

2. Die Welt als Leporello: Simultaneität und Elastizität

Mit der Ankündigung des Buchs als »premier livre simultané« partizipierten Delaunay-Terk und Cendrars mehr oder weniger direkt an der öffentlichen Polemik über die Urheberschaft des Begriffs und das Konzept der *simultanéité*, die vor allem

30 »Tsitsikar und Charbin/Weiter fahre ich nicht/Dies ist die letzte Station/Ich verliess den Zug in Charbin, als man gerade die Rot-Kreuz-Station in Brand gesteckt hatte«. Cendrars: *Prose du Transsibérien*, frz. 30, dt. 61.

31 Ebd., frz. 25f., 31.

32 »Und ich war schon damals ein so schlechter Dichter/dass ich nichts zu Ende bringen konnte«. Ebd., frz. 17, dt. Übers. von der Verf.

von Guillaume Apollinaire, Umberto Boccioni und Henri-Martin Barzun geführt wurde. Seine Anwendung auf die *Prose du Transsibérien* ist unterschiedlich gedeutet worden.³³ Offensichtlich ist der Bezug zu der von Robert Delaunay und Delaunay-Terk entwickelten Technik der *couleurs simultanées* – so die Bezeichnung auf dem Titelblatt der *Prose du Transsibérien* –, die auf den Untersuchungen des Chemikers Michel Eugène Chevreul zum Simultankontrast beruhte³⁴ und darauf abzielte, die Intensitäts- und Tiefenwirkungen kontrastierender Farbflächen zu erforschen und künstlerisch zu nutzen. Da die Farbkomposition beim »livre simultané« jedoch in Konstellation mit Cendrars' Text gesehen werden muss, kann der Begriff der Simultaneität hier außerdem auf die gleichzeitige Präsenz von Text und Bild bezogen werden. In diesem Sinne interpretierte Apollinaire die Simultaneität des Buchs von Cendrars und Delaunay-Terk als eine von den Farbkontrasten provozierte, neue Form des Lesens, die darin bestehe, das Gedicht als Ganzes simultan ins Auge zu fassen, so wie ein Dirigent eine Partitur lese oder wie man die verschiedenen Gestaltungselemente eines Plakats erfasse.³⁵ Plausibler sind die von Cendrars selbst und von Robert Delaunay formulierten Deutungen, die einander komplementär erhellen. In einem kurzen Essay mit dem Titel *Kontraste, Gleichzeitigkeit, Form*, der im März 1914 in der Zeitschrift *Die Aktion* publiziert wurde, erläutert Cendrars Robert Delaunays Konzept der Simultaneität in einer Weise, die auch Rückschlüsse auf sein eigenes Denken und Schreiben erlaubt:

»[...] Eine Farbe ist nicht Farbe an sich. Sie ist erst Farbe im Kontrast mit anderen Farben. Blau ist erst Blau im Kontrast mit Rot, Grün, Rotgelb, Grau und den anderen Farben.

Kontrast bedeutet nicht Schwarz und Weiß, nicht Gegensatz, nicht Verschiedenheit. Der Kontrast ist eine Ähnlichkeit.

Man reist, um Länder, Menschen, Tiere, Dinge zu kennen, zu erkennen. Um mitzuleben. [...] Die zwei Geschlechter sind Kontrast. Kontrast ist Liebe. Welten kreisen durch Kontrast. Der Kontrast bildet ihre Tiefe. Kontrast ist Tiefe, Form.

Delaunay arbeitet mit Turm, Hafen, Haus, Mann, Weib, Spielzeug, Auge, Fenster, Buch. Er ist in Neuyork, Berlin, Moskau. Im Balle Bullier [sic!], in seinem Bett, in Paris. »Gleichzeitigkeit« (Simultané) ist ein technischer Ausdruck wie »sublimé« in

33 Die folgende Zusammenstellung der Deutungen von Apollinaire, Robert Delaunay und Cendrars selbst basiert zu großen Teilen auf den erhellenden Ausführungen von Katherine Shingler: *Visual-Verbal Encounters in Cendrars and Delaunay's La Prose du Transsibérien*. In: *e-France: An Online Journal of French Studies* 3 (2012), 1–28, hier: 3–11.

34 Michel Eugène Chevreul: *De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés* [...]. Paris: Pitois-Levrault 1839.

35 Guillaume Apollinaire: *Simultanisme-Librettisme* [1914]. In: Ders.: *Œuvres en prose complètes*. Hg. von Pierre Caizergues und Michel Décaudin. Paris: Gallimard 1991, 974–982, hier: 976. Vgl. dazu Shingler: *Visual-Verbal Encounters*, 4–7.

der Medizin. Die Technik versucht sich am Stoff. Klänge, Farben, Stimmen, Tänze, Leidenschaften, Stein, Pflanze, Webereien, Metzgereien, Chemie, Physik, Zivilisation, Sohn, Vater, Mutter, Bilder, Röcke, Plakate, Bücher, Gedicht, Lampe, Pfiff sind Technik, Handwerk. Die Welt ist unser Handwerk. Das ›simultané‹ ist die technische Vollendung dieses Handwerks.«³⁶

Cendrars verschränkt in diesem Essay Delaunays Technik des *simultané*, die ja eine Technik der Farbkomposition ist, mit seiner eigenen Poetik des Reisens und des Konkreten, ähnlich wie sein Text sich in *La Prose du Transsibérien* mit der abstrakten Farbkomposition Sonia Delaunay-Terks verbindet. Gleichsam spiegelbildlich dazu entwirft Robert Delaunay in einer auf Oktober 1913 datierten Aufzeichnung zur *Prose du Transsibérien* ein an Cendrars entwickeltes Konzept des literarischen Simultanismus: »Le simultanisme littéraire peut être donné par l'emploi des contrastes de mots. Transsibérien-Jehanne de France est un contraste simple (contraste continu qui seul ne peut donner la profondeur forme vivante).«³⁷ Delaunay bestimmt die literarische Analogie zum Farbkontrast hier als einen Kontrast zwischen Wörtern. Als Beispiel für einen einfachen Kontrast, mit dem allein noch keine besondere Tiefenwirkung zu erreichen sei, nennt er das Verhältnis zwischen ›Jehanne de France‹ und der ›Transsibirischen Eisenbahn‹. Dass die beiden Titelsegmente »La Prose du Transsibérien« und »la Petite Jehanne de France« in der Erstausgabe in kontrastierenden Farben – in Orangerot und Blau – gedruckt sind, bestätigt diese Deutung.³⁸

Von literaturwissenschaftlicher Seite ist das ›Simultane‹ des Gedichts u. a. mit Blick auf das futuristische Konzept des Simultanismus beschrieben worden. So hat Marjorie Perloff auf den Präsenz-Effekt der Eigennamen im Gedicht hingewiesen, etwa in dem Vers »Tchéliabinsk Kaïnsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloune«³⁹: Die unverbundene Reihung der Ortsnamen nähere sich an die frei auf der Seite platzierten Substantive an, für die Filippo Tommaso Marinetti den Ausdruck »parole in libertà« gebrauchte.⁴⁰ In ihrer puren Reihung fallen die

36 Cendrars: Kontraste, Gleichzeitigkeit, Form. In: *Die Aktion* 4/11 (1914), Sp. 133f. Vgl. dazu auch Shingler: Visual-Verbal Encounters, 10.

37 »Der literarische Simultanismus kann durch den Gebrauch von Wortkontrasten erreicht werden. Transsibirische Eisenbahn-Jehanne von Frankreich ist ein einfacher Kontrast (ein fortgesetzter Kontrast, der für sich allein nicht die Tiefe lebendige Form erzeugen kann).« Delaunay: *Du cubisme à l'art abstrait*, 112. Vgl. auch Shingler: Visual-Verbal Encounters, 8f.

38 Inwieweit das Verfahren, Wortkontraste in kontrastierenden Farben wiederzugeben, für die typographische Gestaltung des Gedichts auch darüber hinaus relevant ist, wäre noch zu prüfen. Die Auswahl der Druckfarben ermöglicht zumindest die Kombination von je zwei kontrastierenden Farben, Grün/Rot und Blau/Orange.

39 Cendrars: *Prose du Transsibérien*, 24.

40 Vgl. Marjorie Perloff: *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago/London: The University of Chicago Press 1986, 23, sowie dies: »Alterable

Ortsnamen gewissermaßen aus der Sukzessivität der Erzählung heraus und tragen zu einer nicht-linearen Zeitstruktur bei, die Perloff exemplarisch im Zusammenfallen von Vergangenheit und Gegenwart, sibirischer Steppe und Eiffelturm realisiert sieht und als »continuous present« beschreibt.⁴¹

Mit diesem raumzeitlichen Konzept der Simultaneität lässt sich auch die besondere Form und Materialität des Schriftträgers in Verbindung bringen. Das Leporello, im Französischen auch *livre-accordéon* genannt, kann auseinandergezogen werden wie eine Metallfeder, und es tendiert, wie jeder elastische Körper, von sich aus dazu, die durch äußere Krafteinwirkung bewirkte Formänderung wieder rückgängig zu machen, d.h. sich zusammen zu ziehen. Die räumliche und zeitliche Ausdehnung der im Text beschriebenen Eisenbahnstrecke lässt sich auf diese Weise sinnbildlich strecken oder vollständig aufheben. So wie Kharbine und Paris am Schluss des Textes mit einem Male zusammenrücken, liegen Anfang und Ende der Papierbahn in eingefaltetem Zustand aufeinander. Die folgende Textpassage belegt, dass diese materielle Eigenschaft des Buchs dem Text nicht äußerlich ist:

»Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre?«

Les inquiétudes

Oublie les inquiétudes

Toutes les gares lézardées obliques sur la route

Les fils télégraphiques auxquels elles pendent

Les poteaux grimaçants qui gesticulent et les étranglent

Le monde s'étire s'allonge et se retire comme un accordéon qu'une main sadique
tourmente

Dans les déchirures du ciel, les locomotives en furie

S'enfuient

[...]

Tout est un faux accord

Le ›broun-roun-roun‹ des roues

Chocs

Rebondissements

Nous sommes un orage sous le crâne d'un sourd...«

Noons«: The *poèmes élastiques* of Blaise Cendrars and Frank O'Hara. In: *The Yearbook of English Studies* 15 (1985), 160–178, hier: 169.

41 Perloff: *The Futurist Moment*, 8f., 23. Vgl. auch dies.: »Alterable Noons«, 169.

»Sag, Blaise, sind wir weit weg von Montmartre?«
 Die Sorgen
 Vergiss die Sorgen
 All die heruntergekommenen, schiefen Bahnhöfe entlang der Strecke
 Die Telefondrähte, an denen sie hängen
 Die fratzenschneidenden Masten, die gestikulieren und sie erdrosseln
 Die Welt streckt sich, dehnt sich und zieht sich zusammen wie eine Harmonika,
 gemartert von sadistischer Hand
 In die Risse des Himmels fliehen die Lokomotiven
 [...]

 Alles ist schreiende Dissonanz
 Das *Rattata Rattata* der Räder
 Stöße
 Gegenstöße
 Wir sind ein Gewitter im Schädel eines Tauben...«⁴²

Das Bild der Welt als Akkordeon, das sich in einer quälenden Bewegung dehnt und zusammenzieht, lässt sich mit den gegensätzlichen Raum- und Zeitwahrnehmungen in Verbindung bringen, die sich aus der Erfahrung der endlos erscheinenden Zugstrecke und der Aufhebung der Entfernung durch das neue Medium der Telefonie (in der Version der Erstausgabe) bzw. Telegraphie (in der Version der *Poésies complètes*) ergeben: Ein Medium frisst das andere.⁴³ Das Bild der erdrosselten Bahnhöfe erinnert zugleich an den mittelalterlichen Galgen, der im Gedicht freilich erst ganz am Ende in Gesellschaft des Eiffelturms und des Riesenrades weit im Westen Europas auftauchen wird. Außerdem kann das Akkordeon natürlich als Verweis auf das *livre-accordéon* verstanden werden, in dem die fiktive Welt des Gedichts enthalten ist, das sich in den Händen der Lesenden dehnt und zusammenzieht und das in ihren Köpfen ein von außen unhörbares Gewitter erdröhnen lässt.

42 Cendrars: *Prose du Transsibérien*, frz. 23, dt. 35f. Die Abweichungen zwischen dem hier zitierten französischen Text und der deutschen Übersetzung (z.B. »Telefondrähte« statt »Telegraphendrähte«, »Harmonika« statt »Akkordeon«) gehen größtenteils auf divergierende Lesarten des französischen Texts zurück: In der französischen Erstausgabe von 1913 heißt es »fils téléphoniques« und »harmonica«.

43 Wolfgang Schivelbusch hat auf den Topos der »Vernichtung von Raum und Zeit« hingewiesen, »mit dem das frühe 19. Jahrhundert die Wirkung der Eisenbahn beschreibt« (Wolfgang Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. München/Wien: Hanser 1977, 35). Der Topos steht für die Empfindung früherer Zugreisender, die Geschwindigkeit des Reisens mit der Eisenbahn bringe den durchmessenen Raum als Erfahrungsraum zum Verschwinden. Für die europäischen Touristen erschließt die Transsibirische Eisenbahn eine zuvor kaum zugängliche Region, vernichtet aber zugleich die immensen Distanzen, die sie überbrückt, und wird darin von dem jüngeren Medium der Telefonie bzw. Telegraphie noch übertroffen.

Parallel zur Arbeit an der *Prose du Transsibérien* begann Cendrars mit der Planung eines Zyklus von Gelegenheitsgedichten, der 1919 erschien und in seiner definitiven Fassung den Titel *Dix-neuf poèmes élastiques* trug. Ich nenne an dieser Stelle nur die beiden plausibelsten Interpretationen des Buchtitels:⁴⁴ Zum einen liegt es nahe, den Begriff des Elastischen auf die in ihrer Länge stark variierenden freien Verse zu beziehen.⁴⁵ Zum anderen kann er mit Vorgängen des Dehnens und Stauchens auf den Ebenen der Wörter und des Sujets assoziiert werden. Ausgehend von dem Gedicht *Tour*, das in ähnlicher Weise wie die *Prose du Transsibérien* mit räumlichen Entfernungen und ihrer plötzlichen Aufhebung spielt, kann man ›Elastizität‹ als ein mit ›Simultaneität‹ verwandtes Konzept verstehen, das den Akzent von der Gleichzeitigkeit und dem Nebeneinander kontrastierender Elemente bzw. weit voneinander entfernter Orte auf die mechanischen Aktionen des Dehnens und Stauchens bzw. Zurückschnappens verschiebt.⁴⁶ In beiden Bedeutungen lässt sich das Konzept der Elastizität auch auf das *premier livre simultané* anwenden: Dem Wechsel von langen und kurzen Versen auf der Mikroebene entspricht hier auf der Makroebene das Verhältnis zwischen dem schematischen Streckenplan auf dem Titelfeld und der epischen Beschreibung der Zugfahrt auf der entfalteten Papierbahn sowie das plötzliche Einziehen der zurückgelegten Distanz im Text, das im abschließenden Zusammenfallen des Leporellos haptisch nachvollziehbar ist.

›Elastizität‹, handgreiflich realisiert im Medium des *livre-accordéon*, kann demnach als Chiffre für ein künstlerisches Spiel mit Formen, Entfernungen und Größen dimensionen aufgefasst werden, das im Unterschied zur abstrakteren, primär visuellen Simultaneität an die Dreidimensionalität und die körperliche Erfahrung gebunden ist. Im Fernweh des adoleszenten Dichters, im Heimweh Jeannes, in den Stößen des ratternden Zuges und in der ›sadistischen‹ Hand des Akkordeonspielers deutet sich an, dass die hier mit ›Elastizität‹ assoziierte, spezifisch moderne Raum- und Bewegungserfahrung nicht ohne Schmerzen zu haben ist. Auch die im Gedicht betonte Unfähigkeit des Dichters, etwas zu Ende zu bringen, lässt sich mit der durchaus lustvollen, aber nicht grenzenlos möglichen Dehnbarkeit von Körper

44 Vgl. hierzu Jean Pierre Goldenstein: *19 Poèmes élastiques de Blaise Cendrars. Édition critique et commentée*. Paris: Méridiens Klincksieck 1986, 23f. sowie Caroline Torra-Mattenklott: »Le macaroni est coupé.« Elastizität, Reklame und kleine Form bei Blaise Cendrars. In: Lea Liese/ Yashar Mohagheghi (Hg.): *Von der Anekdote zum Hashtag. Perspektiven auf die politische Kommunikation kleiner (literarischer) Formen*. Berlin: de Gruyter 2023 (im Erscheinen).

45 Vgl. Goldenstein: *19 Poèmes élastiques*, 23.

46 Cendrars: *Dix-neuf poèmes élastiques*, 2. Tour. In: Ders.: *Œuvres romanesques 1*, 51–72. Marjorie Perloff interpretiert Cendrars' Konzept der *élasticité* mit Blick auf dieses Gedicht im Sinne des Dehnens und Wiederherstellens semantischer oder rhetorischer Strukturen, vgl. dies.: »Alterable Noons«, 176. Zur Verwandtschaft zwischen *élasticité* und Simultaneität vgl. ausführlicher Caroline Torra-Mattenklott: »Le macaroni est coupé.«

und Psyche in Zusammenhang bringen:⁴⁷ »Les lointains sont par trop loin«⁴⁸, heißt es, unmittelbar bevor Blaise die leidende Jeanne dazu auffordert, zu ihm ins Bett zu steigen. Die körperliche Nähe, die das Heimweh kompensieren soll, wird dann zum Ausgangspunkt einer weiteren, in die Eisenbahnfahrt eingeschachtelten imaginären Reise, an deren Ende Jeanne einschläft und Blaise mit seinen Ängsten allein zurücklässt. Der vagabundierende Schweizer kennt die Risiken der Eisenbahnreise, bemerkt jedoch erst unterwegs, dass er es versäumt hat, sich gegen Zugunfälle zu versichern.⁴⁹ Vor allem aber erweist sich sein Gefühl der Überforderung angesichts der sich dehrenden Zeiten und Räume als eine Krise der Darstellung:

»L'histoire antique
L'histoire moderne
Les tourbillons
Les naufrages
Même celui du *Titanic* que j'ai lu dans le journal
Autant d'images-associations que je ne peux pas développer dans mes vers
Car je suis encore fort mauvais poète
Car l'univers me déborde
Et j'ai négligé de m'assurer contre les accidents de chemin de fer
Car je ne sais pas aller jusqu'au bout
Et j'ai peur.«

47 Zu einem analogen Befund gelangt Clive Scott, wenn er die Aussage Blaises, er könne nichts zu Ende bringen, als implizites Bekenntnis der ästhetischen Entscheidung deutet, den Weg Marinettis nicht bis zum Ende zu gehen, d.h. die Wörter nicht ganz aus ihrem syntaktischen Gefüge zu befreien und dem technischen Rhythmus der Eisenbahn zu überlassen. Vgl. Scott: *Reading the Rhythm*, 66f., 74–87.

48 »Die Fernen sind gar zu fern«. Cendrars: *Prose du Transsibérien*, frz. 25, dt. 43.

49 An einer früheren Textstelle ist von der »moelle chemin-de-fer des psychiatres américains« die Rede (Cendrars: *Prose du Transsibérien*, frz. 20, dt. 25), einem im Englischen als *railway brain* oder *railway spine* bezeichneten Syndrom, das in der Folge von Eisenbahnunfällen auftrat. Die Symptome der körperlich augenscheinlich unverletzten Unfallopfer wurden im ausgehenden 19. Jahrhundert mit denen der Neurasthenie oder neurasthenischen Hysterie verglichen und später mit der posttraumatischen Belastungsstörung identifiziert. Vgl. Schivelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise*, 121–134; Eric Michael Caplan: *Trains, Brains, and Sprains: Railway Spine and the Origins of Psychoneuroses*. In: *Bulletin of the History of Medicine* 69/3 (1995), 387–419. Christine Le Quellec Cottier zufolge kannte Cendrars den Begriff *moelle chemin-de-fer* aus der französischen Übersetzung von Max Nordaus *Entartung* (vgl. Cendrars: *Œuvres romanesques I*, Kommentar, 1221). Nordau führte die *railway spine* nicht auf Eisenbahnunfälle zurück, sondern auf »die Erschütterungen [...], »die der Reisende im Eisenbahnzuge beständig erleidet«. Max Nordau: *Entartung*. Hg. von Karin Tebben. Berlin/Boston: de Gruyter 2013, 51.

»Die alte Geschichte
 Die neue Geschichte
 Ein einziger Taumel
 Schiffbrüche
 Sogar jener der Titanic, von dem ich in der Zeitung las
 So viele Bilder, Assoziationen, die ich in meinen Versen gar nicht fassen und ver-
 arbeiten kann
 Denn ich bin noch immer ein sehr schlechter Dichter
 Denn das Universum überwältigt mich
 Und ich habe es versäumt, mich gegen Eisenbahnunglücke zu versichern
 Denn ich schaffe es nicht, aufs Ganze zu gehen
 Und ich habe Angst.«⁵⁰

Die Einschränkungen, mit denen der Mensch konfrontiert ist, wenn es darum geht, die technisch verfügbaren Distanzen körperlich, seelisch und künstlerisch zu bewältigen, führen zurück zu den begrenzten materiellen Ressourcen, die für die Realisation des Künstlerbuchs zur Verfügung standen. Vielleicht ist es kein Zufall, dass die Länge der bedruckten Papierbahn in entfaltetem Zustand etwas über der Durchschnittsgröße eines erwachsenen Menschen liegt: Das langgestreckte Format verweist mimetisch auf die Länge der Eisenbahnstrecke und die Höhe des Eiffelturms; es verhindert eine bequeme Handhabung des Buchs und macht die Überforderung der Reisenden auf diese Weise konkret erfahrbar, bleibt aber auf Menschenmaß bezogen. Anders als die Eisenbahnschienen und der Eiffelturm selbst ist das Leporello nicht aus Stahl, sondern aus Pergament oder Papier hergestellt, d.h. aus organischen und leichten, vergleichsweise preiswerten Materialien. Das Buch trägt sichtbar die Spuren der Handarbeit und hebt sich auf diese Weise in seiner Ästhetik deutlich von den ingenieurstechnischen Großprojekten ab, die es besingt.

Dass die *Prose du Transsibérien* trotz ihres hyperbolischen Gestus und trotz des aufwendigen und teuren Herstellungsprozesses im Kern das Produkt einer *arte povera* ist, zeigt sich besonders deutlich im Vergleich mit zwei anderen Darstellungen der Transsibirischen Eisenbahn, die ihr möglicherweise als Modelle gedient haben: Im russischen Pavillon der Pariser Weltausstellung von 1900 wurden gleich zwei Panoramen gezeigt, die dem internationalen Publikum im Kleinen die Erfahrung einer Reise mit der Transsibirischen Eisenbahn vermitteln, Sibirien als touristisches Ziel vermarkten und Anreiz zum Erwerb von Anteilsscheinen schaffen, d.h. zur Finanzierung des Bauprojekts beitragen sollten.⁵¹ Das für ein

50 Cendrars: *Prose du Transsibérien*, frz. 27f., dt. 53.

51 Vgl. Tyson Luneau: *Selling Siberia: Russian Railway Panoramas at the 1900 Exposition Universelle*. In: *Peripheral Histories?*, 16.9.2021, <https://www.peripheralhistories.co.uk/post/selling-siberia-russian-railway-panoramas-at-the-1900-exposition-universelle> (zuletzt abgerufen am 25.11.2022).

breites Publikum konzipierte *Panorama Transsibérien* der Compagnie Internationale des Wagons-Lits bestand aus vier Kulissen unterschiedlicher Höhe, die mit Hilfe eines Elektromotors in verschiedenen Geschwindigkeiten an den Wagons eines Luxuszugs entlanggezogen wurden. Für die in den Eisenbahnwagen befindlichen Besucher entstand auf diese Weise die Illusion, der in Wirklichkeit unbewegliche Zug durchquere die sibirische Landschaft.⁵² Bei dem zweiten, weniger spektakulären, aber künstlerisch anspruchsvolleren Panorama handelte es sich um eine ca. 50 cm hohe und einen Kilometer lange, auf neun Walzen verteilte Leinwand, die in einem wenige Meter breiten Kabinett präsentiert wurde. Das von dem Künstler und Reiseschriftsteller Pavel Piasetzky im Laufe der Bauarbeiten vor Ort angefertigte Aquarellgemälde zeigte sibirische Landschaften und Orte an der Eisenbahnstrecke, aber auch Baustellen, Eisenbahnbrücken und Interieurs der Luxuswagons in gleitenden Übergängen.⁵³ Dass Cendrars diese Panoramen gesehen hat, ist nicht unwahrscheinlich: Miriam Cendrars beschreibt in ihrer Cendrars-Biographie, wie der zwölfjährige Freddy Sauser mit seinen Eltern nach Paris reist, um die Weltausstellung zu besichtigen, im russischen Pavillon auf den Plüschsitzen eines Luxus-Wagons Platz nimmt und die auf Leinwand gemalte sibirische Landschaft vor dem Wagenfenster vorbeiziehen sieht.⁵⁴ Gemessen an der realen Eisenbahnstrecke sind diese Panoramen nichts als Andeutungen: Reklamebilder in Miniaturformat, erstellt für einen zeitlich begrenzten Anlass, den nur die Leinwandrollen Piasetzky überdauerten.⁵⁵ Verglichen mit dem Leporello Cendrars' und Delaunay-Terks handelt es sich dagegen um technisch und materiell aufwendige, künstlerisch eher konventionelle Illusionsmaschinen. Gemeinsam ist den drei Darstellungen der Transsibirischen Eisenbahn, dass sie deren Undarstellbarkeit begegnen, indem sie das Format der Bild- bzw. Textträger bis an die Grenzen des technisch Handhabbaren dehnen. Sie verdanken ihren Charme nicht zuletzt dem Missverhältnis

-
- 52 Vgl. Georges Mareschal: Les panoramas de l'exposition. In: *La Nature. Revue des sciences*, 28.1.1900, 399–403.
- 53 Vgl. Arjan den Boer: The Trans-Sibérien Express at the Paris Universal Exposition of 1900, in: *retours.eu*, November 2014, <https://retours.eu/en/22-panorama-transsiberien-expo-1900/#> (zuletzt abgerufen am 25.11.2022).
- 54 Miriam Cendrars: *Blaise Cendrars*, 82f. Claude Leroy, zweifellos einer der besten Kenner von Cendrars' Biographie, scheint es für denkbar, aber keineswegs sicher zu halten, dass dieser Familienausflug tatsächlich stattgefunden hat, vgl. seine salomonische Formulierung im Kommentar von Cendrars: *Œuvres romanesques I*, 1207.
- 55 Piasetzky's Panorama wird in Sankt Petersburg in der Eremitage aufbewahrt und wurde zwischen 2004 und 2006 aufwendig restauriert; 2007 wurde die restaurierte Fassung ausgestellt (vgl. die Online-Präsentation der Eremitage, <https://bit.ly/3XOeQvG> (zuletzt abgerufen am 01.12.2022)), sowie den Boer: *The Trans-Sibérien Express*, 13). Unter den zahlreichen Bilddokumenten, die den Boer präsentiert, befinden sich auch eindruckliche Fotos vom Abriss des monumentalen *Panorama Transsibérien* (ebd.).

zwischen der schier endlosen sibirischen Weite und dem Bemühen, sie in verkleinertem Maßstab innerhalb der zeitlichen, räumlichen und materiellen Grenzen des bürgerlichen Alltags erfahrbar zu machen. Das kleinste, aber künstlerisch avancierteste, unter den prekärsten materiellen Bedingungen realisierte Projekt unter den dreien hat sich als das nachhaltigste erwiesen.

Vorarbeiten zu diesem Beitrag wurden ermöglicht durch ein Fellowship der DFG-Kolleg-Forschungsgruppe »Imaginarien der Kraft« (Universität Hamburg) im Wintersemester 2020/2021.

