

Ulbrecht, Siegfried

V.V. Majakovskijs Gedichtzyklus Ja (1913)

Opera Slavica. 2007, vol. 17, iss. 3, pp. 11-18

ISSN 1211-7676

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/117276>

Access Date: 06. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

V. V. MAJAKOVSKIJS GEDICHTZYKLUS JA (1913)¹

Siegfried Ulbrecht (Praha)

Vladimir Majakovskijs Zyklus² *Ja*, der den gleichnamigen Sammelband bildet, setzt sich aus 4 Gedichten zusammen. In *Polnoe sobranie sočinenij* (1955) sind die Gedichte durchnummeriert. Bis auf **1** tragen alle Gedichte Titel, die jedoch in der *Erstfassung* (1913) und in der späteren Ausgabe variieren. So lauten **3** und **4** in der Erstfassung „O moej mame“ bzw. „Teper’ o mne“.³ Die Überschriften in der Ausgabe von 1955 stellen zum einen eine gewisse formale Vereinheitlichung der Einzelteile des Zyklus dar, zum anderen unterstreichen sie gerade das Skizzenhafte, Andeutende der Gedichte (Neskol’ko slov ...). Die zykluseinigende Komponente stellt v.a. der Zyklustitel dar. Innertextuell bündelt er die einzelnen lyrischen Splitter. Das Pronomen „Ja“ weist in allen Gedichten eine hohe Verwendungsdichte auf, wobei sowohl die Überschriften der einzelnen Gedichte als auch die letzten Zeilen von **4** auf den Titel des Zyklus verweisen und somit den Text zusammenhalten. Außertextuell signalisiert der Zyklustitel die enge Verknüpfung zwischen dem Text und seinem Verfasser. Der Dichter ist hier „Gegenstand einer Lyrik“ (Pasternak 1986:138). Dahinter verbergen sich Majakovskijs Vorstellung einer Verschmelzung von Poesie und Wirklichkeit sowie seine Absicht, aus dem eigenen Leben ein Kunstwerk zu schaffen.

Gedicht **1** eröffnet dem Rezipienten den Blick auf das Geschehen des Zyklus. Es hat einführenden Charakter – ein Kennzeichen dafür ist auch die fehlende Überschrift – und bildet die im Laufe des Zyklus sich ständig wiederholende Grundstruktur. Das Gedicht liefert den situativen Hintergrund und das zentrale Thema: ein einsames lyrisches Ich, das aus einem städtischen Kontext heraus spricht. Hinter dem lyrischen Ich verbirgt sich eine dichterische Gestalt. Hier bestehen Parallelen zum realen Autor Majakovskij. Das lyrische Ich

¹ Der Aufsatz ist Bestandteil des internationalen Forschungsprojekts „Russische Poesie des 20. Jahrhunderts“. Initiatoren und Durchführende des Projekts sind das Slavische Institut der Tschechischen Akademie der Wissenschaften in Prag und das Institut für Weltliteratur der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Bratislava.

² „Unter lyrischem Zyklus [...] ist generell ein bewusst organisiertes Gedichtensemble zu verstehen, das sich aus einer Reihe von selbständigen Sinneinheiten zusammensetzt und eine spezifische künstlerische Geschlossenheit konstituiert.“ (Darvin 1983:19) Die Übersetzungen fremdsprachiger Zitate stammen vom Verfasser – Siegfried Ulbrecht.

³ Zu den beiden Textausgaben siehe auch unten.

ist dabei bestrebt, weniger eine objektive, wirklichkeitsgetreue Darstellung seiner konkreten Situation und der äußeren Realität zu geben, als vielmehr über die Erlebnisse der Seele, einen umfassenden Einblick in seinen inneren Zustand, in eine innere Realität zu gewähren. Es ist letztlich die Wiedergabe einer durch die Gefühle und Assoziationen des lyrischen Ich bzw. des Dichters Majakovskij mannigfach gebrochenen subjektiven Realität, wo „die Grenzen zwischen den seelischen Erlebnissen und den Umwelteindrücken verschmelzen, in Wechselwirkung zueinander stehen“ (Subbotin 1986:26). So vermitteln die ersten vier Zeilen das groteske Bild einer kaputten, mit den Merkmalen einer Stadt versehenen Seele, über die „Verrückte“ schreiten und die Seele dadurch veranlassen, sich bemerkbar zu machen. Majakovskij unterzieht die immaterielle Erscheinung der Seele den poetischen Verfahren der Verdinglichung und Personifizierung. Die Seele ist zum einen, ähnlich einem Prisma, in der Lage, die Erscheinungen der äußeren Realität aufzunehmen und zu verschmelzen, zum anderen verleihen ihr die erwähnten Verfahren multidimensionalen Charakter, wobei dann die im Text erkennbaren Realitätsbruchstücke lose aneinandergereihte Metaphern, Spiegelungen der Seele darstellen. Die in den folgenden Verszeilen sichtbar werdenden „erhängten Städte“ und „krummen Hälse der Türme, die in der Wolkenschlinge erstarrten“, sind nicht nur „groteske Hyperbeln“ (Holthusen 1992:99), sondern bringen v.a. Majakovskijs Fähigkeit und die für seine erste Schaffensperiode typische Technik zum Ausdruck, „die Welt und die Kunst primär visuell wahrzunehmen und diese visuellen Eindrücke in Wortbildern zu fassen“ (Thun 1993:26). Majakovskijs frühe Gedichte sind „Straßenbilder“ (Thun 1993:99), „pejzažy“ (Majakovskij, vgl. Petrosov 1984:141), die noch „nach frischer Ölfarbe riechen“ (Percov 1957:135). In den letzten Verszeilen sehen wir das lyrische Ich auf dem Weg durch diese unmenschlich und grotesk wirkende Stadt. Es ist allein und in einem Zustand der Trauer, „dass mit der Kreuzung gekreuzigt sind die Schutzmänner“. Majakovskij verfremdet und parodiert hier die Kreuzigungsszene der Heiligen Schrift. Die Bibelszene wird herabgesetzt („sniženie“ – Petrosov 1984:141); sie verliert ihre religiöse Eigenschaft und wird in den Bereich des Alltags überführt. Es liegt nahe, dass Majakovskij sich bei dieser Szene von Pavel Filonovs Zeichnung „Die Formel des Schutzmannes“ (1912-1913) inspirieren lässt. Auch hier zeigt sich also die enge Verbindung zwischen bildnerischer und dichterischer Praxis.

In Gedicht 2 ist von drei Personen die Rede (Frau, Geliebte, Tochter). Eine echte Kommunikation zwischen ihnen kommt allerdings nicht zustande. Der Mond evoziert Bilder von realen Personen, so dass die Frau des lyrischen Ich hier als Mond in Erscheinung tritt. Er/Sie „geht über den Strand unbekannter Meere“ und feiert in den Straßen der Stadt ein Fest (evtl. Hochzeit). An dieser Stelle kommt Majakovskijs „entschlossener, allumfassender Anthropozentrismus der Weltauffassung“ (Al’fonsov 1978:140) zum Ausdruck und jenes „physische

Weltempfinden“ (Al'fonsov 1984:54), das durch seine Allumfassendheit in der Lage ist, alles Abstrakte in grob Materielles zu verwandeln. Gleichzeitig überträgt sich „der kosmische Maßstab“ der Geliebten auf das lyrische Ich selbst und macht aus ihm ein „hyperbolisches Bild eines Titanen“ (Subbotin 1986:33). Im Bild von der „lautstarken Menge von buntgestreiften Sternbildern“, die den Festzug begleitet, montiert und kontrastiert eine niedrige, am Alltag orientierte mit einer hohen, das Universum betreffende Stilebene (Kompositionsgroteske⁴). Dieses Bild lässt zusätzlich Reminiszenzen an den biographischen Hintergrund des Dichters und seiner kubofuturistischen Freunde erkennen. In provokativer Manier – besonders nachhaltig auf den Betrachter wirkt dabei Majakovskijs Futuristenhemd – schreiten sie zu fester Stunde den Nevskij-Prospekt in St. Petersburg auf und ab. In **2** kommt wiederholt Majakovskijs religionsfeindliche Einstellung zum Vorschein. Die Trauung bzw. Krönung seiner Geliebten findet nicht in einer Kirche, sondern durch eine „Autogarage“ statt. Majakovskijs sprachgewaltige antireligiöse Bilder bezeichnet Thun treffend als „Konstruktion eines Alltags-evangeliums“ (Thun 1993:110). Zwischen **1** und **2** ist auf der Ebene des zyklischen Sujets an dieser Stelle also insofern eine Entwicklung abzulesen, als neben der bloßen Religionskritik in dem urbanen Merkmal der „Autogarage“ quasi ein neuer Religionersatz andeutet wird. Die Beschreibung der Stadt ist ambivalent. Auf der einen Seite entlarvt und beklagt das lyrische Ich ihre Missstände („Bosheit der Dächer“), auf der anderen Seite ist es ihr enthusiastischer „Sänger“ (Thun 1993:99). Vor allem ist sie für Majakovskij aber „ein Kreuzweg, ein Golgatha“ (K. Čukovskij, vgl. Šklovskij 1966:63). So auch in **2**, wo ein schwer zu entschlüsselndes groteskes Bild (das Schulterjoch der Augenbrauen bringt dem Entflamnten aus den Augenbrunnen eiskalte Eimer) auf den verletzten und wehmütigen Zustand (s.a. **1**) des lyrischen Ich aufmerksam macht, das schließlich in die städtischen Boulevards „versinkt“. Dort im zwielichtigen Milieu bei den Cafes trifft er auf die Tochter seiner Geliebten, sein „Lied im Netzstrumpf“. Auch hier lässt sich ein direkter Bezug zur Biographie des Dichters Majakovskij herstellen, dessen „gesamte erste Schaffensperiode [...] auf den Boulevards und Straßen [verlief]“ (D. Burljuk, vgl. Thun 1993:100).

Anders als in Gedicht **1** und **2**, in denen offene Räume vorkommen, befindet sich das lyrische Ich in **3** in einem geschlossenen Raum. Sein Zimmer, in dem er auf und ab geht, ist sehr bescheiden eingerichtet. An der Wand vor dem offenen Fenster hängt ein Porträt seiner Mutter, die, wie sich später herausstellt, krank ist. Es ist Abend. Majakovskij verzichtet in der Folge darauf, diese ersten Ansätze einer romantischen Stimmung konsequent voranzutreiben. Er durchbricht die mögliche Erwartungshaltung des Rezipienten („Der Abend spielt auf rostigen

⁴ Zum Terminus der Kompositionsgroteske siehe Günther, H.: Das Groteske bei N. V. Gogol': Formen und Funktionen. München 1968 (Slavistische Beiträge; 34).

Oboen.“). Auch die Wolke, die das lyrische Ich mit dem Blick durchs Fenster zu sehen hofft, fehlt. An ihrer Stelle sind die lärmenden Arbeiter einer Fabrik zu erkennen, die Feierabend haben. Die Situation ist metaphorisch umschrieben: die Arbeiter verlassen die Fabrik nicht durch das Werktor, sondern „kriechen als Haufen eines verrückten Gedankens aus den Dächern der Schustov-Fabrik“. Der Ausdruck ist zusätzlich noch dadurch erschwert, dass das Geschehen aus der Perspektive der Mutter auf dem Bild abläuft (Perspektivenwechsel). In 3 setzt das lyrische Ich seine Reflexionen fort, die aus der Gegenwart in eine imaginäre Zukunft transponiert sind. Das Bild vom „verlöschenden Rahmen“ könnte den Tod der Mutter symbolisieren, deren Qualen nun vorbei sind. Das lyrische Ich, das mit übermächtiger, titanischer Stimme seiner Trauer Luft gemacht hat, sieht am Ende des Gedichts die Hände seiner Mutter vor sich. Die Mutterhände sind verdinglicht und erscheinen im „Aushängeschild“ an den Vitrinen des Kunstgeschäftes „Avanco“. Mit der Thematisierung des Mediums Reklame und dem Zitat des Moskauer Geschäftes greift Majakovskij zum Mittel der „Collagetechnik“. Majakovskij zitiert Reklamen, „um ein an der symbolistischen Lyrik und dem Prinzip des Ästhetismus geschultes Publikum zu schockieren“ (Oraić-Tolić 1989:170). Dem guten Geschmack seiner Vorläufer antwortet Majakovskij mit Antiästhetizismus. Auch in diesem Gedicht zitiert Majakovskij aus seiner eigenen Biographie. Der „Filzschlapphut“ ist eine reales Accessoire aus den jungen Jahren des Dichters.

G. 4 beginnt mit den verzweifelten Worten „Ich liebe es zu sehn, wie Kinder sterben“. Vom lyrischen Ich ist ein tragisches Lachen zu vernehmen. Es ist wieder draußen auf der grausamen Straße, am Ort seines dichterischen Wirkens (Vergleich der Straße mit einem „Lesesaal“). Es ist Mitternacht und es regnet. Die innere, seelische Unruhe und Traurigkeit des Ich übertragen sich auf seine Umwelt – sie wird lebendig und gerät aus den Fugen. Wie in einem Fiebertraum „galoppierte die verrückte Kathedrale“, „weinend küsste der Matsch den Chiton des der Ikone entsprungenen Christus“ (verselbständigte Metaphern). Wut und Verzweiflung („ich schreie den Ziegelstein an“) beherrschen das lyrische Ich. Seinen Protest richtet er gegen den Himmel („Dolch der rasenden Worte stoße ich in den Himmel“), wo die Sonne („mein Vater“) ihren Platz hat. In der Christus-Rolle verfremdet und parodiert er wiederum die Kreuzigungs- („Mein Vater!/Wenigstens du mich nicht quäle!“)⁵ und auch die Abendmahlszene („Das ist mein durch dich vergossenes Blut, das auf dem Talweg fließt.“)⁶ der Bibel. In dem Dialog mit Gott ist das lyrische Ich universal, es hat „allzeitlichen“

⁵ „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ (Matthäus-Evangelium 27)

⁶ „Und er nahm den Kelch und dankte, gab ihnen den und sprach: Trinket alle daraus; das ist mein Blut des neuen Testaments, welches vergossen wird für viele zur Vergebung der Sünden.“ (Matthäus-Evangelium 26)

Charakter (Subbotin 1986:40), wohingegen Gott personifiziert ist und der Lächerlichkeit preisgegeben wird („lahmer Ikonenmaler“). Es verlangt von ihm, nun sich, wohl anstelle von Christus, in das „Heiligenregal der Missgeburt des Jahrhunderts“ zu malen. Neben der Verhöhnung der christlichen Religion und ihrer Symbolik verwischt das lyrische Ich hier die Grenzen zwischen sich und Christus, um sie zu einer Person zu verschmelzen. Die Maßlosigkeit und Überhöhung seiner selbst stellt für das lyrische Ich ein Mittel dar, seinen inneren Zustand – Leiden, Trauer und Wut (Motiv der zerfetzten Seele) – zu beschreiben und zu artikulieren. Am Ende des Zyklus ist das lyrische Ich, wie zu Beginn des Zyklus, allein (Motiv der Einsamkeit, Vereinzelung, Isolierung). Das Bild der letzten zwei Verszeilen involviert jedoch nicht nur die „Rückkehr in sich“ (Al’fonsov 1984:44), sondern lässt auf ein neues Hinausgehen des lyrischen Ich zu den Menschen schließen: „Ich bin einsam, wie das letzte Auge von einem Menschen, der zu den Blinden geht.“ Die Ausgangsposition aus **1** findet somit ihre Wiederholung.

In Majakovskijs Zyklus *Ja* dominiert das Prinzip der variierten Grundstruktur⁷. Das sich wiederholende semantische Grundparadigma stellt ein einsamer Held dar, der in einer gefühllosen und bedrohlichen Umwelt mit unterschiedlichen Wesen (z.B. Frau, Gott) konfrontiert ist und anschließend immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen wird. Zu wirklichen Kontakten zwischen den Personen kommt es nicht. Bei dem Helden handelt es sich um ein rein monologisches Ich. Der Zyklus *Ja* wird v.a. über die paradigmatische Achse gesteuert. Auffällig sind die häufigen motivischen Rekurrenzen (z.B. Antireligiosität, verletzte Seele), die spürbar zur textuellen Kohärenz beitragen. Die einzelnen Gedichte besitzen dabei weitgehende Autonomie. Die motivisch-thematische Seite und die Komposition der rudimentären Einzelteile berechtigen, den Zyklus auch als „urbanistische Montage“ (Hansen-Löve 1978:89) zu bezeichnen. Die wichtigste zyklusbildende Komponente repräsentiert das lyrische Ich selbst (Titel, Überschriften der Einzelgedichte usw.). Dadurch dass Majakovskij überdies bestrebt ist, „Kunst- und Lebens-Werk“ (Ingold 1984:288) miteinander zu verbinden, gewinnt der Text zusätzlich an Glaubwürdigkeit, und die innere Einheit des Zyklus wird gestärkt. *Ja* tendiert zur Handlungslosigkeit. Die Zyklussemantik wird primär über die paradigmatische Achse konstituiert. Dem lyrischen Ich fehlt eine deutlich erkennbare Entwicklung: „Jedes der einzelnen Gedichte ist ein lyrisches Fragment, ein Splitter, eine flüchtige Widerspie-

⁷ Die Verknüpfungs- und Ordnungsmuster im zyklischen Text können zwei Richtungen einschlagen: in der Art einer fortschreitenden Entwicklung, wobei die dargestellte Welt durch Veränderungen konstituiert wird (syntagmatischer Zyklus), oder nach dem „Prinzip der variierten Grundstruktur“, bei dem eine in ihren wesentlichen Zügen konstante Situation immer wieder in den Mittelpunkt gestellt und durchgespielt wird (paradigmatischer Zyklus). (Vgl. Poyntner 1998:17ff. u. 73ff)

gelung des Charakters im Spiegel einzelner Situationen [...], gleichzeitig geben sie aber eine skizzenhafte, mosaikartige, einstweilen jedoch noch nicht sehr konkrete Zeichnung der Persönlichkeit, die mehrdeutig, kompliziert, vielleicht nicht ganz ausgeformt ist.“ (Subbotin 1986:51)

Auf der Ausdrucksseite setzt sich die „Poetik der Dissonanz“ (Flaker 1988:129) der Inhaltsseite des Textes fort. Syntaktisch konstituiert sich der Zyklus aus einer „parataktischen Montage autonomer Wörter“ (Hansen-Löve 1978:122). Dies wird besonders in **1** – und dies unterstreicht auch die Funktion des Gedichts als Einführung in den Zyklus – durch die graphische, in diesem Fall vertikale, Anordnung einzelner Wörter sichtbar. Der Rezipient wird bereits optisch auf Selbständigkeit des einzelnen Wortes eingestellt. Diese Form graphischer Gestaltung stellt die Vorstufe von Majakovskijs bekanntem „Lesenka“-Verfahren (Treppenvers) dar, das übrigens in **2** und **3** vage angedeutet wird. Zu der Wechselwirkung von Verslänge – die sich aus der formalistisch-futuristische Proklamation vom „Wort als solchem“ ergibt – und dem Verssystem in Majakovskijs erstem Zyklus: „[...] aber die entscheidende Übergangsstufe in der Entwicklung seiner Dichtung kommt in den 4 Gedichten des Zyklus *Ja* (1913) zum Ausdruck. In diesen Gedichten experimentiert Majakovskij mit einer willkürlichen Ordnung der Zeilenlänge (freier Jambus, freier Trochäus, freier *Dol'nik*/dreihebiger), er variiert den Auftakt im *Dol'nik*/dreihebigen Vers, er vermischt die Metren innerhalb des Zyklus, innerhalb einzelner Gedichte, und sogar innerhalb von Strophen, und letztlich führt er unregelmäßige Intervalle im zweihebigen und dreihebigen Metrum und im *Dol'nik* ein. Die Auflösung der Zeilenlänge und der Wechsel des Auftakts sind beide wichtig für die Entwicklung von Majakovskijs Dichtung ab dem Zyklus *Ja* und für das tonische Prinzip an sich, das das führende Prinzip seiner Dichtung wird, und dies ganz besonders durch die Auflösung der Intervalle zwischen den Ikten und weniger durch das Entfallen der Betonung, welche dem zweihebigen Metrum die Flexibilität gibt.“ (Aizlewood 1989:13) Eine strophische Einteilung existiert in *Ja* nicht. Die Reimanordnung entspricht keiner erkennbaren eindeutigen Form. Majakovskij gebraucht sowohl reine (z.B. *pljažem* – *ekipažem*) als auch unreine Reime (z.B. *koromyso* – *visla*). Im lexikalischen Bereich fallen eine Reihe von Neologismen auf (z.B. *izlaskat'*, *ovetrennyj*), die sich durch eine hohe Expressivität auszeichnen. Auch an den Neologismen wird das Verfahren der Montierung und Kontrastierung sichtbar. Dem entsprechen ebenfalls die zahlreichen ungewöhnlichen Wortverbindungen (z.B. „*duša iz*“*ezžennaja*“, „*zloba kryš*“ oder „*sumasšedšij sobor*“).

Majakovskijs frühe Gedichte sind impressionistische Charakterskizzen, die durch das dichterische Verfahren der Zyklisierung zu einem künstlerischen Ganzen werden. Der lyrische Zyklus *Ja* (1913) steht an der Schwelle zu Majakovskijs dramatischem Schaffen. Im Jahre 1914 erscheint die lyrische Tragödie *Vladimir*

*Majakovskij*⁸, die eine Theatralisierung fragmentartiger lyrischer Monologe darstellt. Den Gedichtzyklus *Ja* und das Drama *Vladimir Majakovskij* verbindet das einheitliche Thema eines gespaltenen und zerrissenen Ich; beide Texte sind letztlich nur verschiedene genretypologische Varianten ein und derselben lyrischen Grundhaltung.

Textausgaben:

Erstfassung: Moskva, 1913 (07.05.; 4 Gedichte; gleichzeitig 1. Sammelband).
Polnoe sobranie sočinenij, t.1. Moskva: Gos.izd.chud.lit., 1955; 1: ohne Titel; 2: „Neskol'ko slov o moej žene“; 3: „Neskol'ko slov o moej mame“; 4: „Neskol'ko slov obo mne samom“.

Literaturhinweise:

- AIZLEWOOD, R.: Verse form and meaning in the poetry of Vladimir Maiakovskii: Vladimir Maiakovskii. Tragedija; Oblako v shtanakh; Fleitapozvonochnik; Chelovek; Liubliu; Pro eto. London: The Modern Humanities Research Association, 1989.
- AL'FONSOV, V.: Nam slovo nužno dlja žizni: v poetičeskom mire Majakovskogo. Leningrad: Sov. pis., 1984.
- AL'FONSOV, V.: Tragedija V. Majakovskogo „Vladimir Majakovskij“. In: Voprosy literatury, 1978, 3, S. 137-154.
- DARVIN, M. N.: Problema cikla v izučenii liriki. Učebnoe posobie. Kemerovo: KemGU, 1983.
- FLAKER, A.: Die russische Literatur. In: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd. 6: Die moderne Welt: 1914 bis heute. Berlin 1988, S. 118-143.
- GASPAROV, M. L.: Russkie stichi 1890-ch - 1925-go godov v kommentarijach. Učeb. posob. dlja vuzov. Moskva: Vysš.sk., 1993.
- HANSEN-LÖVE, A. A.: Der russische Formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978 (Philosophisch-Historische Klasse Sitzungsbericht/Österreichische Akademie der Wissenschaften; 336).
- HOLTHUSEN, J.: Russische Gegenwartsliteratur im 20. Jahrhundert. Tübingen: Francke, 1992. 2., unveränd. Aufl.

⁸ Siehe auch Ulbrecht, S.: Die Dramatik des jungen Vladimir Majakovskij und des jungen Bertolt Brecht: eine kontrastive Analyse unter besonderer Berücksichtigung des Verfremdungsverfahrens und der Montagetechnik. Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang, 1996.

- INGOLD, F. Ph.: Stückwerk und Zeilen ...: zu Vladimir Majakovskijs Tragödie Vladimir Majakovskij. In: Fragment und Totalität. Hrsg. v. L. Dällenbach (u.a.). Frankfurt a.M. 1984 (es; 1107, Neue Folge; 107), S. 275-293.
- METČENKO, A. I.: Rannij Majakovskij. In: Vladimir Majakovskij. Sbornik, 1. Moskva [u.a.]: Izd. Akad. Nauk SSSR, 1940.
- MIKULÁŠEK, M.: Pobednyj smech: opyt žanrovo-sravnitel'nogo analiza dramaturgii V. V. Majakovskogo. Brno 1975.
- MIKULÁŠEK, M.: Žanrovaja i morfoložičeskaja sistema dramaturgii Majakovskogo. In: Russian Literature, XXVII/1990, North-Holland, S. 53-68.
- ORAIC-TOLIĆ, D.: Collage. In: Glossarium der russischen Avantgarde. Hrsg. v. A. Flaker. Graz [u.a.] 1989, S. 152-178.
- PASTERNAK, B.: Geleitbrief: Entwurf zu einem Selbstbildnis. A. d. Russ. v. G. Drohla. Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1986.
- PERCOV, V. O.: Majakovskij: žizn' i tvorčestvo, 1. Moskva: Gos. izd. chud. lit., 1957.
- PETROSOV, K.: Molodoj Majakovskij i Aleksandr Blok. In: V mire Majakovskogo. Sbornik statej, kn. perv. Moskva 1984, S. 117-146.
- PETROSOV, K. O.: O chudožestvennoj sisteme i metode rannego Majakovskogo. In: Majakovskij i sovremennost. Moskva: Sovremennik, 1977, S. 159-190.
- POYNTNER, E.: Die Zyklisierung lyrischer Texte bei Aleksandr A. Blok, München 1988 (Slavistische Beiträge, 229).
- ŠKLOVSKIJ, V.: Erinnerungen an Majakovskij. A. d. Russ. v. R. Reimar. Frankfurt a.M.: Insel, 1966.
- SUBBOTIN, A.: Majakovskij: skvoz' prizmu žanra. Moskva: Sovetskij pisatel', 1986.
- THUN, N.: Majakovskij: Maler und Dichter. Studien zur Werkbiographie 1912-1922. Tübingen [u.a.], 1993.
- ULBRECHT, S.: Die Dramatik des jungen Vladimir Majakovskij und des jungen Bertolt Brecht: eine kontrastive Analyse unter besonderer Berücksichtigung des Verfremdungsverfahrens und der Montagetechnik. Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang, 1996.