

Aage A. Hansen-Löve

DER ABSURDE KÖRPER UND SEINE TOT-GEBURT: VERBALE BRACHIALITÄTEN BEI DANIIL CHARMS

«...это уже, извините, абсурд...»
(Charms, „Reabilitacija“)

1. Vom grotesken zum absurden Körper

1.1. Symbolistisches Vorspiel

Im Falle von Bachtins Konzeption des Grotesk-Karnealesken dominiert ganz eindeutig der dionysische Pol – und der apollinische wird der Welt der Norm, des Ernstes, des Klassischen zugeschlagen – als Negativum, das seinerseits das Groteske als Antikanon negiert, abwertet, annihiliert. Alle Merkmale, die im klassischen Mythos ebenso wie bei Nietzsche und Ivanov dem Dionysischen zugeordnet werden, gehören so gut wie ausnahmslos auch in die Kategorie des Grotesk-Karnealesken (freilich nur in ihrer mittelalterlich-archaischen Form – viel weniger in der literarisierten, kultivierten Transformation in späteren Epochen – zumal der Romantik und der Moderne bzw. Avantgarde, die anhand der Konzeption des Grotesken bei Wolfgang Kayser fundamental kritisiert wird (Bachtin 1987, 93ff.).¹ Hier herrscht nicht das volle, utopische, volksnahe, körperhafte, universelle Lachen des Mittelalters, sondern das „reduzierte“, gebrochene, angstvoll-panische. Eben in dieser Gebrochenheit figuriert aber das Lachen und das Grotesk-Karnealeske (ebenso wie das Dionysische) auch im mythopoetischen Symbolismus – wenn auch in unterschiedlicher Akzentsetzung.

Während in der Kunstphilosophie und der philosophischen Lyrik Ivanovs das Dionysische am ehesten noch Bachtinsche Züge trägt – wenn auch kontaminiert mit jüdisch-christlichen und russisch-orthodoxen Elementen – gerät es schließlich nach 1902/3 im (Lebens-)Schaffen der anderen Symbolisten – v.a. Belyjs und Bloks – in jenen Zustand ironischer Relativität und Ambivalenz, der sich partiell in den Theorien Wolfgang Kayzers (und total in der ironisch-nihilistischen Romantik) entfaltet. Insgesamt fehlt aber auch bei Ivanov und den

¹ M. Bachtin 1987, 97ff. bezieht sich auf Wolfgang Kayzers *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek/Hamburg 1961. Vgl. dazu A. H.-L. 2004a, 110-135; s. auch: R. Lachmann 2004, 44-51.

anderern Mythopoeten zu Jahrhundertbeginn alles Utopische – es wird durch das Apokalyptische ersetzt – und alles Körperlich-Optimistische, Rekreative, Hoffnungsvolle. Das Stirb-und-Werde, die Ambivalenz von Tod und Geburt, von Grab und Wiege, Auflösung („rasčlenenie“) und Neuzusammensetzung („novoe sočetaie“) wird zwar wieder und wieder beschworen;² die Auflösung des Individuums, des Ich-Bewußtseins im Kollektiv (des Volkes) oder in ekstatischen Zuständen der „unio mystica / erotica“ bleibt – wie zu zeigen sein wird – ein unerreichbares Trugbild bzw. trügerische Unerreichbarkeit. Ein der Moderne insgesamt und dem Symbolismus im besonderen immanenter Gnostizismus mit seiner Körper-Geist-Dualität beherrscht zweifellos – mit orthodoxen wie heterodoxen Wurzeln – das ambivalente Körperbild des Symbolismus nach 1900, das übrigens am wenigsten bei Ivanov, eher schon bei Blok, besonders aber bei Belyj eine zentrale Rolle spielen sollte.³

Dennoch sind in einer ganzen Reihe von Motivkomplexen und mythopoetischen Konzepten die bachtinschen Kategorien des Grotesk-Karnevalesken spürbar – vom erwähnten dionysischen Substrat des Grotesken hin zur Dekonstruktion des mythopoetischen Symbolismus in seiner grotesk-karnevalesken Spätphase (nach etwa 1907, d.h. voll einsetzend mit Bloks „Balagančik“). Wenn Bachtin bei Kayser – und damit implizit in der nihilistischen Romantik – den Negativismus, das Destruktiv-Ironische, Abstrakt-Reflektierte kritisiert, trifft er damit – trotz seiner immer wieder deklarierten außerordentlichen Wertschätzung gerade Ivanovs – den Lebensnerv (bzw. die immanente Sollbruchstelle) im Kern des Symbolismus selbst (vgl. Bachtin 1987, 89). Man denke nur an die Ablehnung und Abwertung von Angst und Panik in Bachtins Karneval – und an ihre fatale wie zentrale Bedeutung für den Symbolismus.⁴

Bei Bachtin ist die Anti-Welt des Karnevals zwar konterdependent bezogen auf die offizielle Welt von Staat und Kirche (und bildet damit die komplementäre Ergänzung zu dieser); darüber hinaus ist aber das Karnevaleske in sich ambivalent, rotierend, im Werden, paradoxal-polar und bietet damit das ideale Bezugs- und Kraftfeld für alle Arten von Modernisierung und Aktualisierung einer ambivalent-prozessualen Kunst- und Lebenshaltung. Gerade Bachtins Idee des „Werdens“ („stanovlenie“) bzw. des Metamorphotischen – im grotesk-universellen Volkskörper und seiner „Redehaltung“ (Bachtin 1987, 75f.) ebenso wie in seiner Theorie des Kunstdenkens als „stanovlenie mysli“ konzipiert, bildet auch die Brücke zu entsprechenden Philosophemen und Mythologemen des Werdens im symbolistischen „mifo- und žiznetvorčestvo“. Beispiele dafür werden sich in diese Darstellung auf Schritt und Tritt finden. In seiner eingehenden

² Eben darin sieht V.N. Toporov 1981, 188-251, den dionysischen Grundmythos des Dichters.

³ Das sektantische Potential der russischen Moderne – v.a. zur körpersprachlichen Bedeutung der Ekstase – behandelt A.H.-L. 1996b.

⁴ Zur Kategorie des „Entsetzens“ („užas“) in der Ästhetik des Erhabenen des Symbolismus vgl. A.H.-L. 1991.

Würdigung Ivanovs betont Bachtin eben die Bedeutung des „stanovlenie“ in Ivanovs Formel „*fio, ergo non sum*“ (Bachtin 1979, 379), sei doch dieses „stanovlenie“ unabdingbares Element eines jeden Gebärens und Sterbens (s. dazu auch *ibid.*, 381 zur Einheit von „Wiege und Sarg“ bei Ivanov wie im Karneval).

Noch in der Körperwelt Chlebnikovs und des Neoprimitivismus der 10er Jahre wird auf komplizierte Weise das symbolistische Projekt einer dionysischen Metamorphotik fortgeschrieben, wobei hier direkt an Vjačeslav Ivanovs Mythopoetik des „Opfers“ angeknüpft wurde. Freilich ist die Sphäre des Körperlichen in Chlebnikovs Archaismus massiv depersonalisiert, disseminiert und in einem permanenten Austausch mit dem umgebenden Erd-Körper, aus dem er unentwegt neu geboren wird und in den er sich teilend und verzehrend eingeht.⁵ Solchermaßen unterscheidet er sich nicht von den „Wort-Dingen“ („*slova-veščiči*“), die ihrerseits in einem pausenlosen Prozess des „Stirb und Werde“ zerlegt und neu zusammengesetzt werden. Dabei wird freilich die metaphorische Seite dieses Prozesses, wie sie im Symbolismus dominiert hatte, radikal kupiert und durch das metonymische Prinzip einer totalen Partizipation von allem an allem ersetzt: Der archaische Welt-Sprach-Körper ist immer „zugleich *pars* und *totum*“, wodurch die verbalen wie korporalen „Glieder“ frei verschiebbar erscheinen und immer neue Konfigurationen eingehen können. Eben diese Fähigkeit zur permanenten „Zergliederung“ und der damit einhergehenden „Entfaltung“ („*razvertyvanie*“) zu immer neuen Welt- und Lebenstexten zeichnet den nach wie vor grotesken Körper Chlebnikovs aus.

1.2. Absurde Körperwelten

Der Körper des absurden Menschen, zumal bei den Obėriuty, trägt zwar oberflächlich die Merkmale des dionysisch-grotesken Helden, verfügt aber nicht über dessen karnevalesk-utopische Rekreationsfähigkeit des universellen „Stirb und Werde“:⁶ Was er mit ihm teilt, sind die Merkmale der Wandelbarkeit – freilich in einer seltsamen kinematographischen Verflachung, die ihn zur totalen *P e r m e a b i l i t ä t* – aktiv wie passiv – befähigt: Er kann ebenso von anderen (Objekten oder Subjekten) durchquert werden, wie er die Fähigkeit besitzt, „mit dem Kopf durch die Wand zu gehen“: „*Одна муха*⁷ ударила в лоб бегущего

⁵ Ausführlich dazu A. H.-L. 1987, 88ff.

⁶ Im dionysischen Sinne ist eine Erlösung nur um den Preis der „Auflösung“ zu erringen, das Ganze und Heile wird nur durch die Zerstückelung und Dissoziierung des alten Ich – also die totale Desindividualisierung – erreichbar (J. Murašov 1999, 179ff.). Ausführlich zum Dionysischen und Apollinischen als Medienmythen vgl. A. H.-L. 2001b, 524-555; das absurdistische Potential des Symbolismus selbst untersucht O.D. Burenina 2005, 91ff.

⁷ Kursive in den Zitaten – falls nicht anders angegeben – immer von A. H.-L. – Zitiert wird Charms nach den russischen Ausgaben: D. Charms, *Polnoe sobranie sočinenij*, Tom 1, Spb. 1997; Tom 2, Spb. 1997; *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik*, Kniga 1, Spb. 2002; Kniga 2, Spb. 2002; *Traktaty i stat' i. Pis'ma, Dopolnenija*, Spb. 2001; D. Charms,

мимо господина, прошла сквозь его голову и вышла из затылка.“ (D. Charms, 2, 369; „Eine Fliege durchschlug die Stirn eines vorüberlaufenden Herrn, flog ihm durch den Kopf und trat im Genick wieder aus.“, *Alle Fälle*, 31-35, hier: 31)⁸

Nicht zufällig ist es ja das Wappentier der dionysischen Leichen- und Müllwelt – die Fliege, die hier bei Charms grund- und folgenlos die Stirn eines Herrn Derjatin durchschlägt und dann beim Nacken wieder herausschießt. Es ist dies genau jener Ort, dem in den bioästhetischen Phantasien Michail Matjušins die Fähigkeit eines speziellen Sehens innewohnt: das Sehen mit dem Nacken, das den Wahrnehmungsradius in einen totalen Weitwinkel ausdehnt.⁹

Nichts davon im Fliegentext von Charms: Immerhin ist der Passant einigermaßen verblüfft, wenn auch nur einen Moment lang, bevor er seinen Lebensweg weiterhastet. Dass er dabei alsbald ins Stolpern kommt, kann nicht weiter verwundern («...Дерятин оступился ногой и едва не упал», ebd. [...Derjatin vertrat sich den Fuß und wäre beinahe gefallen...]), da hilft auch das chaplineske Spazierstöckchen nichts – der gerazu vorprogrammierte Unfall passiert pünktlich und unerbittlich: Derjatin gerät unter die Räder eines Automobils. Der Vorwurf eines Passanten an die Automobilisten, einen Menschen überfahren zu haben, verliert sich – wie nicht anders zu erwarten – in völlig abwegigen Erörterungen über Nebensächlichkeiten, denn „Mord wird nur in den Fällen bestraft, wenn der Ermordete aussieht wie ein Kürbis“: «...Мы не виноваты в смерти путника. Он сам крикнул: *умираю!* Мы только свидетели его внезапной смерти» (ebd., 370; „Wir sind unschuldig am Tode dieses Passanten. Er selbst hat gerufen: *Ich sterbe!* Wir sind nur Zeugen seines plötzlichen Todes“).¹⁰ Zum Glück war der Passant auch gar nicht gestorben und erhebt sich, wie wenn nichts gewesen wäre. Mit Rücksicht auf niemand anderen als die „Himmlichen Hierarchien“ des Erzvaters apophatischen Denkens – Dionysius Areopagita¹¹ – geht es weiter in der Erörterung von „Gesetzmäßigkeiten der alogischen

Polet v nebesa. Stichi. Proza. Dramy. Pis'ma, L. 1988 (zitiert als Charms, 1-4) Die deutschen Übersetzungen – sofern vorhanden – entstammen den Ausgaben von P. Urban, *Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940*, Berlin 1992; *Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge*, Zürich 1995.

⁸ Vgl. P. Urban, *Alle Fälle*, 31. – Zur Rolle der Fliege in der Avantgarde allgemein und in der Welt des Absurden der Obériuty im besonderen vgl. A. H.-L. 1993, 241ff. Wie präzise – auch im Sinne der frühsymbolistischen Mythopoetik – bei Charms die Fliegen-Motivik gedacht wird, zeigt eine Notiz des Jahres 1931: „...Wer lebt auf dem Mond, Menschen oder Katzen? Auf dem Mond leben nur Fliegen. Das stimmt nicht, auf dem Mond lebt niemand.“ (*Die Kunst ist ein Schrank*, 106; vgl. auch den Hinweis auf Nikolaj Olejnikovs „Mucha“-Gedicht, ebd., 165).

⁹ Das „Sehen mit dem Nacken“ gehört in die Körperutopie einer Panoramasicht, die das Sehfeld auf gleich 180 Grad ausweitet: Michail Matjušin, „Erfahrung des Künstlers der neuen Dimension“ (1926 = M. Matjušin 1991, 81-89).

¹⁰ Die paradoxe Formel „Ich sterbe“ gehört ins Arsenal der absurdistischen Todesparadoxa (vgl. dazu: A. H.-L., 1999b, 175ff. und zuletzt A. H.-L. 2007).

¹¹ Zu Apophatik und Nichtsdenken der Obériuty vgl. A. H.-L. 1994, 313ff.

Kette“,¹² zu deren Hauptmerkmal eben die Durchlässigkeit von festen Körpern und Wänden gehört: So werden auch Berge permeabel und unvermittelt winddurchlässig: «Будто холм кремневых пород потерял свойство непроницаемости.» (ebd., 371; „...als habe der Berg, der aus Kieselsteinen bestand, die Eigenschaft der *Undurchlässigkeit* verloren.“) Auch eine Dohle vermag es, durch den Berg zu fliegen, wie mehrere Augenzeugen berichteten.¹³

..И ветер, дующий в холм, пролетал сквозь него, не стгоняя его с пути. Будто холм кремневых пород потерял свойство непроницаемости. Сквозь холм, например, пролетела галка. Пролетела, как сквозь облако.. (2, 371)

Auch der Wind, der gegen den Berg wehte, *flog durch ihn hindurch*, ohne ihn von seiner Bahn abzubringen. So als habe der Berg, der aus Kieselsteinen bestand, die Eigenschaft der *Undurchlässigkeit* verloren. So zum Beispiel flog eine Dohle durch den Berg. Sie flog durch ihn hindurch wie durch eine Wolke. (*Alle Fälle*, 33)

Der absurde Raum gleicht den leergefegten Räumen der „ars povera“ ebenso wie der nackten Gegenständlichkeit der Metaphysischen Malerei De Chiricos und ihren Parallelwelten beim späten Malevič, der seinerseits die leeren Gesichter und russischen Weiten zum chronologischen Spiegelbild der ersten Bauernphase seines vitalistischen Primitivismus der 10er Jahre erhebt.¹⁴

Die Räume wie die Körper sind hier nicht voluminös, ausladend, gerundet, sondern flach und fahl: Alles lässt sich in alles übersetzen, überleiten. Das alte Avantgardeideal einer Ersetzung der geläufigen Dreidimensionalität durch magische Flächigkeit der Zweidimensionalität, die ihrerseits im Sinne der Faktura-Technik Volumen, also eine autonome Räumlichkeit annimmt,¹⁵ dieses

¹² Das „Gesetz der Serie“ des Wiener Zoologen und Evolutionsbiologen Paul Kammerer wurde wohl auch in der Sowjetunion rezipiert und wäre in seiner Analogie zur oberitischen Philosophie des Zufalls einer Untersuchung wert (zur Serialität vgl. A. H.-L. 2001a, 153ff.).

¹³ Auch in Vladimir Nabokovs Roman *Priglašenje na kazn'* leidet der Hauptheld an einer spezifischen „Undurchsichtigkeit“, die ihn für die herrschende Welt verdächtig macht: Hier ist es eine geheimnisvolle „gnostičeskaja gnusnost“, eine Art gnostischer Defekt, der die totale Durchsichtigkeit der totalitären Welt und ihrer angepassten Population negativ abgrenzt gegenüber der verräterischen „ne-prozračnost“ von Cincinnatus (vgl. dazu A. H.-L. 2001b, 544f.).

¹⁴ Zum späten Malevič und dessen Parallelen zu de Chirico vgl. A. Wachtel 2000.

¹⁵ Die Verflachung bzw. Flächigkeit der archaisch-magischen Kunst steht schon für Wilhelm Worringer im Zentrum einer Ästhetik der Abstraktion – im Gegensatz zur Simulation der 3-D-Sphäre auf der 2-D-Fläche des Bildes in einer Kunst der Einfühlung und der Mimesis (W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908, russ. schon 1912; A. H.-L. 2004b, 288f.) und zuletzt A. H.-L. 2006, 50ff.

Ideal verblasst am Ende der Avantgarde zu einer „cisfiniten“ Virtualität,¹⁶ die alle Gestalten als Negativumriss eines in ihnen gähnenden Loches arrangiert.

Die „Oberfläche des Körpers“ ist eben jener Ort der Deformation, die immer gleich zwei Körper in Verbindung bringt, „von denen der eine als Stempel figuriert und der andere als Abdruck“ (Jampol'skij 1996, 6f.). Dies gilt besonders für den „konvulsivischen Körper“ bei Gogol' und Dostoevskij (ebd., 18ff.), also gerade für die groteske Metamorphotik einer gedoppelten „Mimesis“, die – sprachlich (im „skaz“) wie organisch-artikulatorisch „die Imitation imitiert“ (ebd., 51). Der absurde Körper übersteigt aber noch diese groteske Metamorphotik, indem er nicht nur seine Körperteile personalisiert und verselbständigt, sondern eben auch seinen Träger depersonalisiert (O.D. Burenina 2005, 267)

Somit liefert die klassische Polarisierung des Dionysischen vs. Apollinischen mit Blick auf den „absurden“ Körper bzw. Heros ein seltsam gemischtes Bild. So rückt etwa die im Apollinischen dominante „Oberflächenwirkung“ interferierender Texturen einer alles erfassenden „Kalyptik“¹⁷ aus der Zone einer Herme(neu)tik des Rätsels in eine solche der leeren Offenbarung: alles liegt auf der Hand, ist hand-greiflich – doch diese Evidenz ist leer und zugleich „eng“, sie macht Angst, sie „macht Nichts“ insoferne, als sie keinerlei Vermittlung, keine Interferenzen verspricht, deren flimmernde Simultaneität eine Art visionärer Anamorphotik auslöst. Die Lust an Mystifikation und Vexierbild des Apollinisch-Kalyptischen ist allen „vergangen“, ist sie doch eine Lust des immer schon Vergangenen, des Vergehens, Dahinschmelzens – vergleichbar den geschmolzenen Uhren in Salvatore Dalis metaphysischen Parabelbildern oder – besser noch – in jenen René Magrittes. Es birgt sich weder an der Oberfläche ein Geheimnis, eine Botschaft wie für den kalyptischen Visionär, noch lockt die Tiefe einer Krypta im Erdkörper des Dionysos. Der Tempel ist leer, der Körper ist völlig saftlos: es fließt kein Blut – und wenn schon Sekrete, statt des großen „secretum“, dann als ekel-lustvoller Ausfluss der weiblichen „Feuchtbiotope“, deren Ruchbarkeit aufreizt und lockt.

Das dionysische Tiefenstreben erschöpft sich in einer infantilen Lust, ins Innere des Uhrwerkes oder des Körpers einzudringen, um ihm seinen Lebensnerv zu entreißen, auszuweiden. Diese kindlich-diabolische Neugierde, nachzuforschen, was „drinnen“ steckt – im Inneren von Uhren oder Fliegen – pflanzt sich fort ins absurde Durchdringen jener Oberfläche bzw. Membran, die ein jedes Individuum – vom Einzeller bis zum Einzelnen – überhaupt erst gegenüber einer Umgebung und einem anderen abgrenzt.¹⁸ In Charms' Traktat

¹⁶ Mit „cisfinit“ bezeichneten die Oberiuty die Sphäre einer totalen Diesseitigkeit, die mit dem Jenseits alle Merkmale der Evidenz teilt – nur nicht jenes der projektiven Aufgeschobenheit (vgl. dazu J.-Cl. Jaccard 1991, 71ff.; A. H.-L., 1994, 330ff.).

¹⁷ Vgl. A. H.-L. 2001b.

¹⁸ Genau diese paradoxe Abgrenzung nach Innen und Außen figuriert bei Slavoj Žižek als Hauptargument in der Suche nach einer nicht-essentialistischen Definition der Personalität

„Sablja“ wird der Körper samt seinen Glied-Maßen selbst zum Maßstab der Weltvermessung: Eine vergleichbare Selbstvergewisserung des Körper-Maßes in Relation zur Umwelt finden wir auch in Wittgensteins Sprachspielen wieder, die eine gewisse Gewissheit vermitteln sollen:¹⁹

..И наше тело вдруг легчает, | в красивый ветер переходит; | мы вдруг становимся двойными: | направо ручка – налево ручка, | направо ножка – налево ножка, | бока, и уши, и глаза, и плечи | нас граничат с остальными. | Точно рифмы, наши грани | острием блестят стальным. [...] Мир летит к нам в рот в виде отдельных кусочков: камня, смолы, стекла, железа, дерева и т.д. [...] Тут мы стоим и говорим: Вот я вытянул одну руку вперед прямо перед собой, а другую руку назад. И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя рука, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая рука. Сверху я кончаюсь затылком, снизу пятками, сбоку плечами. Вот я и весь. А что вне меня, то уж не я. Теперь, когда мы стали совсем обособленными, почистим наши грани, чтобы лучше видать было, где начинаемся уже не мы. [...] Вот три пары наших граней:

1. рука – рука

2. плечо – плечо

3. затылок – пятки. [...]

Козьма Прутков регистрировал мир Пробырной Палаткой и потому он был вооружен саблей. [...] Регистрация мира.

(„Sablja“, 2, 298f.)

Und unser Körper, plötzlich leicht, | geht über in den schönen Wind; | und wir sind plötzlich doppelt: | rechts ein Arm – | links ein Arm, | rechts ein Bein – | links ein Bein, | Hüften Ohren Augen und Schultern | grenzen uns ab von den andern. | Wie Reime sind unsere Ränder, | glänzend mit stählerner Klinge. [...] Die Welt fliegt uns in Gestalt einzelner Brocken in den Mund: Stein, Harz, Glas, Eisen, Holz usw. [...] Da stehen wir und sagen: *ich strecke einen Arm nach vorn*, den anderen nach hinten. Ich ende also vor mir, wo mein Arm endet, und hinten ende ich ebenfalls dort, wo mein Arm endet. Oben ende ich mit dem Scheitel, unten mit den Fersen, seitlich mit den Schultern. Das bin ich. Und was außer mir, außerhalb meiner ist, bin ich nicht mehr. Nun, da wir uns vollständig abgetrennt haben, reinigen wir unsere Ränder, damit sichtbar wird, wo das Nicht-mehr-wir beginnt. [...] Das sind die drei Paare unserer Ränder:

1. Arm – Arm

2. Schulter – Schulter

3. Scheitel – Ferse. [...]

bzw. Individualität von naturalen oder humanen Entitäten (vgl. seine jüngste Schrift: *Körperlose Organe*, Frankfurt a.M. 2005, 158ff.).

¹⁹ Dazu auch Jampol'skij 1998, 186.

Kozma Prutkov registrierte die Welt mithilfe des Eichamts, deshalb hatte er einen Säbel. [...] Die Registratur der Welt.. („Der Säbel“, *Alle Fälle*, 75-80)²⁰

In diesem Sinne nimmt der absurde Leib durchaus apollinische Züge einer interferierenden Oberflächlichkeit an, deren „Maß“ durch das „Registrieren der Ränder“ immer neu festgesetzt wird. Solchermaßen wird der durch den „Säbel“ abgezielte Körper zum Gegenbild der spätavantgardistischen Auflösung des utopischen Körper-Moduls, wie er etwa in Le Corbusiers Architektur-„Modul“ modellhaft greifbar wurde – all dies immer noch auf der Grundlage eines optimistischen Körperbildes im Geiste Leonardos oder Dürers – also bioästhetisch fundiert, kosmisch geeicht, lebensweltlich geprüft und für richtig befunden. Charms setzt die Elle des Absurden an, im Geiste Koz'ma Prutkovs und/oder Chlebnikovs das Maßlose der Welt ermeßlich zu machen – wenn auch nicht nach den vereinbarten Maßstäben der Alltagsphysik, sondern jenen der „cisfiniten Logik“.²¹

Charms' erwähnte Anspielungen auf den Ahnherm aller Nichts-Mystik und Apophatik,²² Dionysius Areopagita, finden eine Ergänzung durch Hinweise auf hermetische Geheimwissenschaften, die im Rahmen des frühsowjetischen Bio-kosmismus im Schwange waren.²³ Freilich passieren im selben Text auch genau entgegengesetzte Unfälle – anstelle der Permeabilität von Wänden stoßen wir auf die Nichtdurchschreitbarkeit von Türen: „Platon Iljič Rundadar blieb in der Tür seines Eßzimmers stecken..“ („Eine Fliege“, *Alle Fälle*, 35).

In den „Erinnerungen eines weisen alten Mannes“ („Vospominanija odnogo mudrogo starika“) kommen Besuche vollends ohne Türen aus: «...иногда даже не открывая дверей [...] Они с ужасом кинулись бежать – кто в дверь, кто в окно, а кто и прямо *сквозь стену*..» (2, 100; „...Manchmal sogar, ohne die Türen zu öffnen [...] wandten sich [alle] entsetzt zur Flucht – der eine durch

²⁰ Zur vergleichswisen Auflösung der Körperlichkeit bei Samuel Beckett vgl. F. Rathjen 1995, 54f. – hier v.a. zum Körperverfall etwa in Becketts Roman *Murphy*. Vgl. auch Becketts Roman *Malone stirbt*: „Und es passiert mir sogar, wenn alles ruhig ist, sie [die Hand] bis zum Ellbogen in mir eingetaucht zu fühlen, jedoch sanft und gleichsam schlafend.“ (*Malone*, 307).

²¹ Für Beckett markiert der Mensch ebenfalls eine Art „Membran“ zwischen Innen und Außen (F. Rathjen 1995, 99), wobei seine „Definition“ bzw. Abgrenzung des Menschen jener bei Charms erstaunlich nahekommt: „das ist es vielleicht, was ich fühle, dass es ein Draußen und ein Drinnen gibt und ich in der Mitte, das ist es vielleicht, was ich bin, das Ding, das die Welt in zwei teilt, einesteils das Draußen, andernteils das Drinnen, es kann dünn sein wie ein Blatt, ich bin weder einerseits noch andererseits, ich bin in der Mitte, ich bin die *Scheidewand*, ich habe zwei Seiten und keine Dichte, das ist es vielleicht, was ich fühle, ich fühle, wie ich schwinde, ich bin das Tympanon, einerseits ist der Schädel, andererseits die Welt, ich gehöre weder zum einen noch zum anderen.“ (*Der Namenlose*, zit. bei Rathjen, 99).

²² Eingehend zur Literarisierung der „negativen Mystik“ bzw. der Apophatik in der Nichts-Philosophie der Obériuty vgl. A. H.-L. 1994, 313ff.

²³ Ausführlich dazu M. Hagemeister 2005.

die Tür, der andere durchs Fenster, der dritte direkt *durch die Wand*.“; „Erinnerungen eines weisen alten Mannes“, *Alle Fälle*, 235-237)

Der Vorteil einer solchen (partiellen) Permeabilität des absurden Körpers ist freilich auch mit der grundsätzlichen Unsterblichkeit des kollektiven (Volks-) Körpers der grotesken Welt(un)ordnung verwandt, wenn auch gewissermaßen „a tergo“: Denn auch der absurde Körper scheint unverwüsthch, nicht aber deshalb, weil er sich permanent reproduziert, sondern weil er immer schon in einer verrückten „ars combinatoria“ dissoziiert ist, die seine Glieder auch dann anschlussfähig hält, wenn ihr zeitweiliger Träger tödlich getroffen scheint:

Господин невысокого роста с камушком в глазу подошел к двери табачной лавки и остановился. [...] Но он почему-то задержался, будто нарочно для того, чтобы подставить голову под кирпич, упавший с крыши. Господин даже снял шляпу, обнажив свой лысый череп, и таким образом кирпич ударил господина прямо по голой голове, проломил черепную кость и застрял в мозгу. Господин не упал. (2, 138)

Ein Herr von kleiner Gestalt mit einem Rohrstock im Auge näherte sich der Tür eines Tabakladens und blieb stehen. [...] Aber er blieb aus irgend einem Grunde stehen, wie mit der Absicht, um dem *Ziegel*, der vom Dach fiel, den Kopf zu bieten. Der Herr nahm sogar den Hut ab, entblöbte seinen kahlen Schädel, und so traf der Ziegel den Herrn direkt aufs bloße Haupt, *durchschlug die Schädeldecke* und blieb ihm im Gehirn stecken. *Der Herr fiel nicht.* (*Alle Fälle*, 326)

Der absurde Körper verfügt also nicht über das Dreidimensionale, Voluminöse, Fleischlich-Optimistische des grotesken Körpers. Er dient ja auch nicht der Fortpflanzung in einem permanenten Akt der Pansexualität und der Rekreation, sondern eher dem Thanatostrieb einer Durchbrechung bzw. völligen Verödung der „generativen Kette“, wie sie ja auch in allen heterodoxen, besonders aber chlystischen oder skopzischen Kastrationskulten vorexerziert wurde:²⁴ Die Geschichte, die großen Narrative mögen vorüber sein, der Sexus dient nicht der Reproduktion in Gestalt von Kindern und als ewige Fortsetzungsgeschichte der Historie – sondern einem Thanatos, der sich als Nichts inmitten des (Da-)Seins, innerhalb des „Cisfiniten“ als großes Loch breit macht.²⁵

Eine weniger hermetische als kabbalistische Tradition – besonders der Golem-Mythos – durchsetzt die Lektüren wie das Schreiben von Charms, dessen

²⁴ Ziel einer jeden apokalyptischen Häretik bzw. speziell der russischen Chlysten ist es ja, die Kette der Generationen und Traditionen (der genetischen, sozialen, textuellen Weitergaben) zu durchbrechen und damit den Weg zum Eintritt des Weltendes und damit des Reiches des Geistes und der Freiheit zu beschleunigen (A.H.-L. 2003).

²⁵ Das Nichts als Loch im Sein macht sich ebenso wie der Tod „media in vita“ breit: A. H.-L. 1994.

lebenslanges Interesse an Gustav Meyrink gut belegt ist.²⁶ Charms' auffälliges Interesse am Golem-Mythos verweist eben darauf, wie sehr ihn die (Un-)Möglichkeiten eines postgrotesken Homunculus faszinierten, das ausschließlich Menschenwerk ist und damit in jeder Hinsicht manipulierbare „massa confusa“. Eben diesen amorphen Lehmzustand eines noch ungestalteten Menschen nimmt auf geheimnisvolle Weise Sakerdon Michajlovič in „Starucha“ ein, der solchermaßen mit einem Mal als das willenlose Geschöpf in den Händen des (verhinderten) auktorialen Helden eben dieser Erzählung erscheint – und zugleich die dämonischen Züge seines eigenen Doubles annimmt:²⁷

...Мне снится [...] Вот, – говорю я Сакердону Михайловичу, который сидит почему-то тут же на складном стуле. – Вот видите, – говорю я ему, – какие у меня руки? А Сакердон Михайлович [...] это не настоящий Сакердон Михайлович, а глиняный. Тут я просыпаюсь [...], а у окна, в кресле, сидит мертвая старуха. („Starucha“, 2, 161)

Mir träumt [...] Hier, – sage ich zu Sakerdon Michajlovič, der aus irgendeinem Grunde hier auf einem Klappstuhl sitzt, – hier, sehen Sie, – sage ich zu ihm, – was ich für Hände habe. Aber Sakerdon Michajlovič [...] ist gar nicht der echte Sakerdon Michajlovič, sondern einer aus Lehm. Hier wache ich auf [...] und dort am Fenster in meinem Sessel sitzt die tote Alte. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 382-383)

2. Vom grotesken Grobianismus zur absurden Brachialität

Was am absurden Körper dionysisch scheint – die permanente Metamorphotik – entlädt sich selten in Serien brutalster Schlägereien und Brachialitäten.²⁸ Die Handgreiflichkeiten brechen spontan, grund- und ziellos aus, sie realisieren eine irre Plötzlichkeit, die alle Handlungen als „Übersprung“ markiert. Das Aggressive wurzelt nicht im Gewaltakt, sondern in seiner Unvermitteltheit: als nackte Körperlichkeit in ihrer grundlosen Evidenz, die in einem solchen Maße gesteigert erscheint, dass sie – ganz im Sinne der sektantischen Hysterie – um-

²⁶ Zu Charms und der Golem vgl. A. Gerasimova, A. Nikitaev 1992. Eine russische Übersetzung des *Golem* von Gustav Meyrink ist in Petrograd / Moskau 1922 erschienen. Zu Charms' Auseinandersetzung mit dem Golem vgl. auch G. Lehmann 2004, 33ff. Hinweise auf Gustav Meyrink finden sich in den Notizbüchern von Charms mehrfach (*Die Kunst ist ein Schrank*, 41ff., 209. Vgl. auch ebd., 48f., 229: „DER GOLEM | Stück Fett | Ein Stein wie ein Stück Fett [...] Der Golem – ein lebender Automat. Der Golem lebt in jenem Zimmer, das keinen Eingang hat [...] Athanasius' Gehirn – ein verschlossenes Zimmer.“). Zum Golem als Verkörperung einer „massa confusa“ wie als Doppelgängergestalt vgl. H.L. Held, 1927; klassisch die Darstellung bei G. Scholem 1973, 209ff.

²⁷ Zum „Dämonischen“ in diesem Sinne vgl. M. Jampol'skij 1996, 6f.: «'Демон' – это силовая миметическая копия тела, чье сходство с ним выражается прежде всего в общих деформациях, в общей поверхности, даже если эта поверхность носит условный характер.»

²⁸ Zur Brachialität als paradoxe Intervention im Absurden Denken vgl. A. H.-L., 1999b, 156f.

kippt ins rein „Geistige“, Überidische, Ekstatische. Statt Erlösung unter dem Zeichen des Logozentrismus und der Inkarnation des Dionysos-Christus, deren Hochzeit in der Religionskunst eines Vjačeslav Ivanov triumphierte, statt dieser Erlösung gibt es nur das grausame Spiel einer unstillbaren Auflösungs-lust: Die „disiecta membra“ wollen sich nicht mehr zusammenfügen und verschmelzen im wiedergeborenen und zur Auferstehung befähigten Leib. Dieser transfigurierte und erlöste Leib verharrt in einem Körper, der um- und zurückschlägt und sich durch ein cisfinites Diesseits prügelt.

Der Wiederholungszwang, den schon Freud mit dem Thanatostrieb in ein fatales Bündnis gezwungen hatte,²⁹ feiert in den fortgesetzten Schlägereien bei Charms fröhlich-verbissene Urständ. Paradebeispiel für das Auftreten von Serien-Tätern ist jenes in „Maškin ubil Koškina“ (Charms, 2, 349) Wir stehen hier vor dem absurden Phänomen einer Perversion des „Gesetzes der Serie“ in eine totale „Gesetzlosigkeit“, die durch die strikte Einhaltung von Wiederholungsregeln in einer „summa iniuria“ kulminiert.

Wenn in der frühen, utopischen Avantgarde der Wiederholungszwang noch unter dem optimistischen Vorzeichen der Wiederholungslust firmierte, die durch permanente Verfremdungen und Abweichungsmanöver struktur- und wahrnehmungsbildend wirkt, geraten wir im absurden Wiederholungsspiel in den *circulus vitiosus* einer Zwangshandlung, die sich quasi selber auffrisst: In diesem Unsinne bestätigt die postrevolutionäre Einsicht der Obėriuty den Satz von der Revolution, die ihre Kinder frisst. Doch ist es nicht mehr die heroische Dämonie eines Chronos, der seine Kinder verschlingt, ja nicht einmal mehr die Goyasche Vernunft, die dasselbe betreibt: Der Fehler steckt – wie schon in der Grotesken Welt, wenn auch nunmehr vollends irreparabel – im Detail: Diese „Kleinigkeiten“ („meloči“) fangen den Blick – doch nicht mehr wie im grotesken Realismus Gogol's als Häkchen, an denen die Aufmerksamkeit und damit die Sujets der Großen Narrative hängen bleiben. Der Stein des Anstoßens schrumpft zum Kiesel im Schuh, der jeden Schritt belästigt, zum Randstein, an dem der Schritt gebricht, zum Stolperstein, dessen Allgegenwärtigkeit kein großes Schicksal mehr zulässt. Und selbstredend keine im wörtlichen Sinne – „Auferstehung“: Der gefallene (Engel) bleibt lieber liegen: «Мышину сказали: – Эй, Мышин, вставай! [...] – Нет, – сказал Мышин, продолжая лежать на полу.» („Pobeda Myšina“, 2, 141; „Man sagte Myšin: – He, Myšin, aufsteh.“. Myšin sagte: ‚Ich stehe nicht auf‘, und blieb auf dem Fußboden liegen“, *Alle Fälle*, 420).

Der Körper des Volkes im Sinne von Ivanov oder Bachtin verflacht bei Charms zur Masse, die der Macht als Agens wie Patiens verfallen ist: Getrieben von Neugierde und Brutalität, hastet sie von einem Schauplatz des Schreckens zum nächsten – dem Gesetz der Serie folgend oder dem „Sud linča“: «..Отор-

²⁹ A. H.-L. 2006, 41-92.

ванная голова катится по мостовой [...] Толпа, удовлетворив свои страсти, – расходится» (2, 345; „Der abgerissene Kopf³⁰ rollt über das Pflaster [...]. Die Menge, die ihrer Leidenschaft genügt hat, – verläuft sich.“ („Lynchjustiz“, *Alle Fälle*, 355)³¹

Einer der brutalsten Brachialtexte trägt den irreführenden Titel „Rycari“ (1940) – verfaßt wurde er ein Jahr nach der „Starucha“ (1939), deren nekrophobe Brutalitäten hier quantitativ wie qualitativ noch gesteigert erscheinen, ohne dass – ganz im Sinne des absurdistischen „understatement“ – ein Mitleid(en) intendiert wäre.³² Hier finden wir uns in einem Haus, das gleich von alten Frauen überquillt, die damit beschäftigt waren, mit Papiertüten Fliegen zu fangen. Dabei geht es unter den Greisinnen extrem brutal her – die „Ober-Greisin“ prügelt ihre Altersgenossinnen dermaßen, dass der Doktor auf den Plan treten muss. Was das in der russischen Prosa bedeutet, kennt man jedenfalls seit Gogol’:

Затем доктор попросил дать ему молоток, стамеску, клещи и веревку. [...] «Ну-с», – сказал доктор и, схватив Звякину, крепко связал ее веревкой. Потом доктор, не обращая внимания на громкие крики и вой Звякиной, приставил к ее челюсти стамеску и сильно ударил по стамеске молотком. [...] Раздробив стамеской челюсти Звякиной, доктор схватил клещи и, зацепив ими звякинские челюсти, вырвал их. („Rycari“, 2, 139-141)

Dann bat der Doktor um Hammer, Brecheisen, Zange und Bindfaden. [...] „Also los“, – sagte der Doktor, packte die Zvjakina und fesselte sie mit dem Bindfaden. Dann setzte der Doktor, das laute Geschrei und Geheul der Zvjakina ignorierend, das Brecheisen an ihre Kiefer und schlug mit dem Hammer kräftig gegen das Eisen. [...] Als er die Kiefer der Zvjakina mit dem Stemmeisen zerkleinert hatte, nahm der Doktor die Zange und riß der Zvjakina die Kiefer heraus. („Ritter“, *Alle Fälle*, 407)

³⁰ Der nach einem Unfall über die Straße kollernde Schädel begegnet wieder in der Eingangsszene von Michail Bulgakovs *Master i Margarita*.

³¹ Das Prinzip des „Rübe ab“ aus Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* finden wir ebenso in Aleksandr Vvedenskij's „Elka u Ivanovyč“, wo sich zwischen dem abgeschlagenen Kopf und dem Körper ein absurder Dialog entspinnt: „AMME packt das Beil und schlägt ihr den Kopf ab. Du hast diesen Tod verdient“. (A. Vvedenskij, „Elka u Ivanovyč“, *Proizvedenija*, 2, 49; „Weihnacht bei Ivanovs“, 377); Vgl. weitere Beispiele bei Charms: «Меня называют капуцином. Я за это, кому следует, уши оборву.», 2, 134; „Man nennt mich Kapuziner. Dafür reiße ich jedem, der das sagt, die Ohren ab.“ (*Alle Fälle*, 311); «...что Андрей Семенович остался без руки [...] а вот обожди, догоню, так и голову оторву!» Д. Хармс, *Полное собрание сочинений*, 2, 7. („Istorija Sdygr Appr“, 2, 7; „...dass Andrej Semenovič plötzlich ohne Arm dastand [...] aber warte, wenn ich dich kriege, reiße ich dir auch den Kopf ab!“). „Die Geschichte Ruckr Appr“, *Alle Fälle*, 13)

³² Zur „Dekonstruktion des moralischen Diskurses“ bei Charms vgl. Th. Grob 1994, 144ff.

Ein radikales Beispiel für verbale Brachialitäten ist wohl der letzte Text Daniil Charms' – knapp vor seiner Verhaftung – mit dem bezeichnenden Titel „Reabilitacija“,³³ der sich nur vordergründig in ständig noch gesteigerten Brutalitäten erschöpft: Wichtiger als die bis zum Totschlag eskalierten Aggressivitäten ist das Ausloten und Durchtesten von Steigerungsmöglichkeiten, die letztlich darin gipfeln, dass sich der Brutalist auf sein Opfer setzt und dort seine Notdurft verrichtet. Nicht genug damit, er fordert darüber hinaus von einem mitgedachten Gericht Verständnis dafür, dass eben dieser Akt letzter Erniedrigung für Opfer und Täter durchaus nicht strafverschärfend sei, da es sich dabei doch um ein „natürliches Bedürfnis“ gehandelt hätte. Es wäre doch „absurd“, ihm daraus einen Strick drehen zu wollen. Auch das brutale Niedertrampeln des Hundes erscheint dem Angeklagten als schwaches Argument gegenüber seiner Schuld – angesichts der Niedermetzelung von „drei Menschenleben“ – darunter dem eines Kindes:

Не хвастаясь, могу сказать, что, когда Володя ударил меня по уху и плюнул мне в лоб, я так его схватил, что он этого не забудет. [...] Это не доказательство, что ногу я отрезал ему еще днем. [...] Впервые, она уже не была девушкой, а во-вторых, я имел дело с трупом, и ей жаловаться не приходится. Что из того, что она вот-вот должна была родить? Я и вытащил ребенка. А то, что он вообще не жилец был на этом свете, в этом уж не моя вина. Не я оторвал ему голову, причиной тому была его тонкая шея. Он был создан не для жизни сей. [...] Ну, хорошо: во всем этом (я могу согласиться) можно усмотреть некоторую жестокость с моей стороны. Но считать преступлением то, что я сел и испражнился на свои жертвы, – это уже, извините, абсурд. („Reabilitacija“, 2, 160-161)

Ohne angeben zu wollen, kann ich sagen, dass ich Volodja, als er mir eine aufs Ohr gehauen und mir ins Gesicht *gespuckt* hatte, so erwischt habe, dass er es nie vergessen wird. [...] Dass ich ihm das Bein dann am Tage *abgeschnitten* habe, ist kein Beweis. [...] Erstens war sie keine Jungfrau mehr, und zweitens hatte ich mit der Leiche zu tun und keine Zeit, sie zu trösten. Und dass sie knapp vor der *Niederkunft* stand? Ich habe das Kind doch rausgezogen. Und dass es überhaupt kein Erdenbewohner war, das ist nun mal nicht meine Schuld. Ich habe ihm den *Kopf nicht abgerissen*, schuld war der *dünne Hals*.³⁴ Es war für dieses Leben nicht geschaffen [...] Also schön: in alledem (und dem kann ich zustimmen) möge man eine gewisse Brutalität meinerseits erkennen. Aber mir als Verbrechen anzurechnen, dass ich mich auf meine Opfer gesetzt und meine *Notdurft* verrichtet habe, – Sie müssen schon entschuldigen, das ist einfach absurd. („Rehabilitierung“, *Alle Fälle*, 430)

³³ Tokarev 2002a, 111f.

³⁴ In Isaak Babel's *Konarmija* figuriert der „dünne Hals“ als Merkmal der geschundenen Juden (vgl. das Kapitel: „Perechod čerez Zbruč“).

Ganz deutlich wird hier die Tendenz, von der bloß körperlichen Brachialität auf die verbale und argumentative überzuwechseln: also den absurden Effekt auszuspielen, über Grausames, Ekelerregendes, Menschenverachtendes in der Sprache der „Normalität“ hinwegzureden, als würde es sich dabei um Alltäglichkeiten handeln. Eben dieser Effekt wirkt ja auch in Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“, die ja an und für sich viel weniger familiäre Beunruhigung auslöst als die Angst vor jener Schande, die der Käfer Gregor der Familie macht. Gogol's Kovalev war wenigstens auf manifeste Weise entsetzt, als er nicht nur die Absenz seiner Nase entdecken muss, sondern auch ihren Auftritt als Konkurrenten im „Kazanskij sobor“:

..ШВЕЛЬПИН: Но то, что жена Ивана Ивановича Никифорова искусала жену Кораблева, это поистине удивительно!

..СМУХОВ: А я вот нисколько не удивлен.

Ремарка. Варвара Семеновна кидается и кусает Антонину Антоновну. (2, 397)

ŠVELPIN: Aber dass Ivan Ivanovič Nikiforovs Frau Korablevs Frau gebissen hat, ist wirklich erstaunlich!

SMUCHOV: Mich erstaunt das kein bißchen.

Regieanweisung: Varvara Semenovna bückt sich und beißt Antonina Antonovna. (Alle Fälle, 212)

Der Spott des karnevalesken Verlachens ist gewissermaßen ein gutgelaunter, integrierender, alles umarmender; der absurde Spötter macht sich dagegen weniger über den Krüppel oder sonstwie Geplagten lustig, er spielt vielmehr ein liebloses Spiel mit den ethischen Prämissen von Diskursen, die sich mit Defekten und Aggressionen im Geiste des Mit-Leidens und der damit verbundenen Kritik am Brachialen auseinandersetzen: Der Absurdist bedient sich einer verbotenen Redeweise, indem er jene Brutalisten («Эй, ты, сало!») verbalisiert, die ansonsten – gerade im literarischen Identifikationsdiskurs der russischen Mitleidsethik – strikt tabuisiert und verdrängt sind: Dass Charms diese Verbalinjurien dann noch mit dem milden Abglanz eines kollektiven Idylls schmückt, verleiht der Aktion eben jene Komik, die von gutmeinenden Lesern in den weichen Samt eines „Schwarzen Humors“ gebettet wird: So etwa in dem schon klassischen, als „Symphonie“ subskribierten Fall eines „Načalo očen' chorošego letnego dnja“ (2, 358-359; „Anfang eines guten Sommertages..“, *Alle Fälle*, 394).

Jedenfalls erfasst das Lachen – ganz im Sinne Henri Bergsons – den absurden Körper so sehr, dass er im Extremfall zum eigenen Objekt der Destruktion wird, indem er schlichtweg „platzt“:

..Один раз я не выдержал и рассмеялся. [...] Но тут во мне что-то хрустнуло, и с тех пор можете считать, что меня больше нет. („Vospominanija odnogo mudrogo starika“, 2, 100)

Einmal hielt ich es nicht aus und *platzte vor Lachen*. [...] Aber da *knirschte* irgend etwas in mir,³⁵ und seitdem könnt ihr denken, *es gibt mich nicht mehr*. („Erinnerungen eines weisen alten Mannes“, *Alle Fälle*, 237)

Die Schockwirkung bleibt aber auch deshalb aus, weil der absurde Körper über die Fähigkeit verfügt, abgetrennte Gliedmaßen zu reproduzieren und solchermaßen die wildesten Formen der Zerstückelung zu überleben:

Tut вдруг Петр Павлович наклонился к профессору и откусил ему ухо. [...] Был чудный вечер. [...] Жена отпорола ухо и стала пришивать его заново. („Istorija Sdygr Appr“, 2, 7)

Da neigte sich Petr Pavlovič plötzlich vor und *biss* dem Professor *ein Ohr ab*. [...] Es war ein wundervoller Abend. [...] Die Frau trennte das Ohr wieder ab und *begann, es ein zweites Mal anzunähen*.. („Die Geschichte Ruckrr Appr“, *Alle Fälle*, 17 / 19)

Freilich – es gibt auch missglückte Operationen, ja die absurde Medizin operiert überhaupt mit vollem Risiko:

Die *Operation* begann. Aber sie *endete mit einem Fehlschlag*, [...] Und der Heilgehilfe hatte sich Mund und Nase verbunden, so dass er nicht atmen konnte und gegen Ende der Operation *erstickte und tot zu Boden fiel*. Das Unangenehmste aber war, dass Professor Mamaev in der Eile vergessen hatte, das Laken von dem Patienten *wegzuziehen*, und ihm *anstelle des Buckels etwas anders wegschnitt* – anscheinend den Hinterkopf. (*Alle Fälle*, 57f.)

Anders als der groteske Mediziner – zumeist ein übergesunder Deutscher – bei Gogol' oder Dostoevskij, macht der absurde Arzt Experimente am lebenden Objekt bzw. Subjekt, dessen Ableben als Opfer der Wissenschaft gleichmütig in Kauf genommen wird:

..ДОКТОР: Да, да, да, дружок милый, сейчас вы умрете. [...] Вы проглотили исследовательскую пилюлю. [...] Замолчал. И не дышит. Значит, уже умер. Умер, не найдя на земле ответов на свои вопросы. Да, мы, врачи, должны всесторонне исследовать явление смерти. („Vsestonnee Issledovanie“, 2, 122)

³⁵ Dieses Motiv des „Knirschens“ assoziiert sich auch bei Isaak Babel' mit dem Akt des Tötens – vgl. den einschlägigen Initiationstext „Moja pervaja gus“: „...und nur mein Herz, gerötet von einem Mord, *knirschte* und blutete“.

DOKTOR: Ja, ja, ja, lieber Freund, gleich werden Sie *sterben*. [...] Sie haben die Untersuchungspille geschluckt. [...] Er ist still. Und atmet nicht mehr. Also ist er *gestorben*. Gestorben, ohne auf Erden eine Antwort gefunden zu haben auf seine Fragen. Ja, wir Ärzte müssen das Phänomen des Todes von allen Seiten untersuchen. („Allseitige Untersuchung“, *Alle Fälle*, 290-291)

3. Fragmentierung, Auflösung, Verschwinden des Körpers

Der absurde Körper verharrt apollinisch in Schatten- und Scheinzuständen, wie ausgeschnitten aus einem totalen Kontext, dem er sich nur durch Subtraktion zu entringen vermag: Man denke an den subtraktiven Körper des „Rotschopfs“ („*Ryžyj čelovek*“), dessen verbale Textfigur wächst, während er gleichzeitig als referentielle Gestalt Stück um Stück, Glied um Glied, subtrahiert wird – bis er auf Null gebracht ist und die finale Frage offen bleibt, worüber man da überhaupt noch reden und berichten könne.³⁶

Die Auflösung des Gegenstandes bzw. der Gegenständlichkeit resultiert aus der Absenz des Referenten und dem Übrigbleiben der Signifikanten – vergleichbar dem Lächeln ohne Katze bei Lewis Carroll oder der „Šapka“ ohne ihren Träger bzw. Körper (Jampol'skij 1998, 185f.) Zugleich ist aber die „Mütze“ („šapka“) auch Attribut der Märchengestalt, die über die Fähigkeit des Verschwinden-Lassens verfügt: karnevalesk fungiert sie als „kolpak“ – also Narrenkappe des „jurodivyj“ – absurd als eine „šapka nevidimka“, die ihren Träger (den Signifikanten, den Körper) unsichtbar macht, zum Verschwinden bringt.

Ein solcher Körper steht jederzeit in Gefahr, sich total aufzulösen – so etwa in „Kügelchen“: ein Zustand, der eine totale Wunschlosigkeit (als Manifestation der Rückkehr in den Platonischen Urzustand des Kugelmenschen) als auch in eine universelle Indifferenz nach sich zieht: «...Постепенно человек теряет свою форму и становится шаром. И, став шаром, человек утрачивает все свои желания.» („...Schrittweise verliert der Mensch seine Gestalt und wird zu einer Kugel. Nachdem er eine Kugel geworden ist, verliert der Mensch all seine Wünsche“, in: „Makarov i Petersen“, 2, 343-344).³⁷ Die Auflösung der Körper-Individuums – des absolut haltlosen „totum“ in autonome „partes“ bzw.

³⁶ „*Ryžyj čelovek*“, 2, 330; dazu A. H.-L. 2001a, 161f. („Subtraktive Texte“).

³⁷ Das Verschwinden des Menschen als Körper geht bei Charms vielfach einher mit seiner Verwandlung bzw. seinen Zerfall in Kugeln oder Blasen: «Я вынул из головы шар.» (Charms; vgl. auch „Makarov i Petersen“; vgl. Jampol'skij 1998, 207); siehe auch Charms, „O tom, kak rassypalsja odin čelovek“, in: J.-C. Jaccard 1991, 180f. oder: Charms, „Vlast“: «И Фаол рассыпался, как плохой сахар» („Und Faol löste sich auf wie schlechter Zucker“), 2, 149.

Kügelchen unterstreicht zugleich die Leere dieser Kugel-Welten bzw. Monden.³⁸

Während in der Grotesken Ordnung der Körper sich verschwendet, verschwindet er zusehends in der Absurden Welt oder befindet sich im Zustand permanenter Auflösung:³⁹ Statt Erlösung nur Auflösung.

Immer wenn es bei Charms um die Verselbständigung der Körperteile und damit ein radikales „rasčlenenie“ geht, ist Gogol' nicht weit, ja nicht selten bezieht sich die absurde Körperwelt direkt auf Gogol's Erzählung „Nos“ und damit auf die groteske Personifizierung der Nase, die so das narrative Prinzip der Synekdoche und damit des „pars pro toto“ paradigmatisch realisiert: („Eines Morgens betrachtete sich ein Mensch mit Vornamen Andrian [...] im Spiegel und sah, dass seine Nase sich ein klein wenig nach unten gebogen und zugleich mit dem Höcker ein wenig weiter nach vorn getreten war...“ (*Alle Fälle*, 155))

Bei Vvedenskij wie Charms führt die Dissoziierung des Körpers und seine reduktive Synthese auch zu einer Desintegration der Körper-Teile und ihrer Verständigung untereinander:

Соня Острова бывшая девочка 32 лет остается одна. Остается ее голова и тело.

ГОЛОВА: Тело, ты все слышало?

ТЕЛО: Я, голова, ничего не слышало. У меня ушей нет. Но я все перечувствовало. („Elka u Ivanovych“, *Proizvedenija*, 2, 54)

Sonja Ostrova, ehemals ein Mädchen von 32 Jahren, bleibt allein. Es bleiben nur Kopf und ihr Körper.

DER KOPF Körper, hast du alles gehört?

DER KÖRPER Nein, Kopf, ich habe nichts gehört. Ich habe keine Ohren. Aber ich habe alles durchlitten. („Weihnachten bei Ivanovs“, 384-385)⁴⁰

Die Körper-Teile lassen sich nicht mehr koordinieren, da es nur mehr Teile – aber kein übergeordnetes Ganzes mehr gibt.⁴¹ Daher sind die Teile herrenlos und können auch problemlos gegeneinander ausgetauscht werden. In diesem Sinne substituiert im absurden Körper der „Teil den Teil“, da ein jeder Teil für

³⁸ «Пустота означает через автономию означающих» („Die Leere wird bezeichnet durch die Autonomie der Signifikanten“, *Jampol'skij* 1998, 183; zum Kugel-Motiv ebd., 196ff.).

³⁹ Vgl. Charms' „O tom, kak rassypalsja odin čelovek“ (vgl. Charms' „Ryžyj čelovek“, *Jampol'skij* 1998, 174f., 178ff., 182f.).

⁴⁰ Vgl. die Ausgabe von P. Urban, *Fehler des Todes*, 375-402.

⁴¹ Das Marionettenhaft-Mechanische teilt der absurde Körper mit dem grotesken – vgl. Charms: «Человек устроен из трех частей, | Из трех частей, | Из трех частей, [...] | Борода и глаз и пятнадцать рук, | и пятнадцать рук [...] | А в прочем не рук пятнадцать штук, | пятнадцать штук, [...] | пятнадцать штук, да не рук.» (Charms, 1, 179; „Der Mensch ist gebaut aus drei Teilen, | aus drei Teilen, | aus drei Teilen, [...] | Kinn und Augen und fünfzehn Arme, | und fünfzehn Arme [...] | Doch übrigens nicht fünfzehn Stück Arme, | fünfzehn Stück, [...] | fünfzehn Stück, doch keine Arme.“)

sich ein Ganzes ist:⁴² «..ПАПАША: Караул, моя правая рука и нос такие же штуки, как левая рука и ухо!» („Elizaveta Bam“, 2, 257; „PAPAŠA: Mein rechter Arm und die Nase sind genau solche Sachen wie mein linker Arm und das Ohr.“, „Elizaveta Bam“, 306)

Es gibt aber auch Fälle, in denen an die Stelle einer metonymischen Ersetzung eine realisierte Tautologie tritt, wenn nämlich der verbale Ausdruck ‚etwas unter den Arm nehmen‘ (z.B. ein Buch, ein Gewehr) dadurch ad absurdum geführt wird, dass es diesen Arm nur mehr als Phantomschmerz bzw. als Simulakrum seiner selbst gibt: «..что Андрей Семенович остался без руки [...]. Под мышкой у него была рука..» („Istorija Sdygr apr“, 1, 212; ...dass Andrej Semenič plötzlich ohne Arm dastand [...]. Unter den Arm geklemmt hielt er den Arm..“, „Die Geschichte Ruckrr Appr“, *Alle Fälle*, 13f.). Vgl. auch:

Где я *потерял руку*? | Она была, но отлетела, | я в рукаве наблюдаю скуку | моего тела. |...| Но куда же я руку задевал. | Знаю нет ее в рукавах. |...| Надо Надо | перешить рукав на спину. | все. (1, 124-125)

Wo habe ich die *Hand verloren*? | Sie war da, ist aber weggeflogen, | im Ärmel betrachte ich die Langeweile | Meines Körpers. |...| Wohin habe ich denn die Hand gesteckt. | Ich weiß sie ist nicht im Ärmel. |...| Man muß, muß | den Ärmel an den Rücken annähen.

Es gehört zum „Normal-Fall“ des absurden Körpers, nicht nur permanent zerlegbar zu sein, sondern auch in Scheinzustände der Erstarrung, in eine insektenhafte Totähnlichkeit zu verfallen, sodass alle Gliedmaßen in einen Zustand unmotivierten „(Hervor)Ragens“ verfallen. Immer dann, wenn vom „Abstehen“ („točat“) etwa der Beine oder Arme die Rede ist, hat man es mit einem Fall von gespenstischer Körpermechanik zu tun, die den Körper denaturiert und fragmentiert, ja perforiert: «У дурака из воротника его рубашки торчала шея, а на шее голова. [...]» (Charms, 2, 237; „Aus dem Hemdkragen eines Dummkopfs *ragte* ein Hals, und auf dem Hals saß ein Kopf.⁴³ [...] Wohin ich auch blicke, überall diese idiotische Häftlingsvisage. Am besten mit dem Stiefel rein in die Fresse.“ (*Alle Fälle*, 163)

Gerade dieses „Ragen“ der Gliedmaßen macht auch den „Lebenden Leichnam“ („živoj trup“) der „Alten“ so unheimlich (auch im Sinne Freuds) – eine Eigenschaft, die auch auf andere Figuren der Erzählung ausgreift. Jedenfalls ist es schon frappierend, wie problemlos das Leichenmotiv der „ragenden Beine“

⁴² Zur Problematisierung und Karnevalisierung des Körpers und der damit einhergehenden Dehierarchisierung der Körperteile um 1900 vgl. O.D. Burenina 2005, 264f.

⁴³ Das Motiv des dünnen Halses wird bei Isaak Babel mit dem Jüdischen assoziiert: *Konarmija*, Kapitel „Perechod čerez Zbruč“.

von der „Alten“ (der „Hexe“) auf den Mann, Sakerdon Michajlovič übertragen wird, wodurch dieser zugleich Züge eines „Hexers“ annimmt:

„Руки Сакердон Михайлович заложил за спину, и их не было видно. А из-под задравшегося халата торчали голые костлявые ноги, обутые в русские сапоги с отрезанными голенищами.. („Starucha“, 2, 176-177)

Die Arme verschränkte Sakerdon Michajlovič auf dem Rücken, so dass sie überhaupt nicht mehr zu sehen waren. Und unter dem abgetragenen Morgenrock *ragten*, in russischen Stiefeln mit abgeschnittenen Schäften, die nackten, knochigen *Beine* hervor. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 392)

Она [старуха] лежала лицом вверх [...] а из-под задравшейся юбки торчали костлявые ноги в белых, грязных шерстяных чулках. (2, 168)

Sie lag mit dem Gesicht nach oben [...] dafür ragten unter dem hochgestreiften Rock, in weißen, schmutzigen, langen Strümpfen, ihre knochigen Beine hervor. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 383)

Der absurde Körper figuriert als Hohlform und insoferne auch als „minus priem“ ebenso wie als „Minus-Thema“. Er entfaltet sich nicht aus einem Ursprung heraus, ihm fehlt die weiblich-männliche Zeugung bzw. Empfängnis: Er erscheint bloß als Schema einer Geschichte, die immer schon vorüber ist und deren „Nach-Erzählung“ bzw. „Nach-Spiel“ zu einem Maskenspiel ohne Originale degeneriert ist; er verfügt auch über keinen Ursprung, der in einer Vorgeschichte liegen würde und es gibt kein außerzeitliches Telos, das nach dem Ende einer Geschichte sich auftun würde: Es gibt nur den Nullpunkt des „Hic Rhodos, hic salta“, den springenden Punkt einer totalen Evidenz, die der Körper attestiert, bezeugt, aber nicht fortzeugt, fortpflanzt. Diese Fortsetzung ist eher ein Ent-Setzen darüber, dass es immer noch weiter geht, obwohl das Entscheidende „*media in vita*“ und damit auch mitten im Körper droht, wartet, aufspringt.

Ganz anders als der stolze Selbsterlösungsglaube der Symbolisten und der frühen Avantgarde, überlässt sich der absurde Mensch einem „*credo quia absurdum*“, das sich ganz einer Fremderlösung verschrieben hat, die Christus und den „Boten“ in einem Zustand permanenter „Nachbarschaft“ hält. Das „opus magnum“ des mythischen Heros bei Ivanov oder in C.G. Jungs Tiefenpsychologie und Seelenalchimie verkommt zu einem „opus minimum“: Der Textkörper wie jener des Menschen schrumpft von Innen her, indem nämlich jenes interne Loch sich ausweitet, auswächst, das er umgibt. Insoferne verkörpert der Körper eine Art „Hohlwelt“-Idee, die das äußere All(es) in ein internes Nichts umkippen lässt.

Der absurde Körper ist immer schon ein invalider, defekter, fragmentarischer Körper. Insoferne parodiert er die unfreiwillige Tragikomik des zentralen Heroen im Sozialismus, dessen Invalidität ihn (verursacht durch ein Übermaß an körperverachtender Arbeit bzw. Heldentaten im Kampf) – ganz in der Tradition der Märtyrer-Hagiographien des Mittelalters – zum Helden prädestiniert.⁴⁴ Der Krüppel triumphiert bei Charms freilich nicht im Geiste eines grotesk-karnevalesken Über-Lebens und einer totalen Umwertung von Gesundheit zum heroischen Erlösungswerk: Er figuriert vielmehr als Objekt eines kalten Blickes und einer bösen Rede, die nichts mehr von der Vitalität und Versöhnlichkeit des karnevalesken Verlachens an sich hat: «Я посмотрел в окно. По улице шел *инвалид* на механической ноге и громко стучал своей нагой палкой» („Starucha“, 2, 163-164; „Ich schaute aus dem Fenster. Auf der Straße ging ein *Invalider* mit einem mechanischen Bein und klopfte laut mit seinem nackten Stab.“, „Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 379). Invalide durchqueren unentwegt die absurde Welt bei Charms, sie lösen alles andere als Mitleid aus, sondern vielmehr Aggressionen und reflexhaftes, böses Lachen:⁴⁵

..Шесть мальчишек бежало за инвалидом, передразнивая его походку.. („Starucha“, 2, 177)

Sechs kleine Jungen rannten hinter dem *Invaliden* her und äfften seinen Gang nach. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 393)

..Тогда один из хулиганов шваркнул ее палкой по ноге. Но и из этого тоже ничего не вышло, потому что как раз эта нога была у нее еще пять лет тому назад ампутирована и заменена протезом.. (2, 157)

Dann haute ihr einer der Rowdies mit einem Stock gegen das Bein. Aber daraus wurde ebenfalls nichts, weil ihr genau dieses Bein schon vor fünf Jahren amputiert und durch eine *Prothese* ersetzt worden war. („Ja, sagte Kozlov“, *Alle Fälle*, 410)

..в начале германской войны, с криком «За Родину!» выбросившись на улицу из окна третьего этажа. [...] Как инвалид I категории, Алексей Алексеевич не служил.. („Русар“, 2, 62)

Bei Ausbruch des deutschen Krieges, als er mit dem Ruf „Für die Heimat“ aus einem Fenster im dritten Stock auf die Straße gestürzt war. [...] Als

⁴⁴ J. Lehmann 2003/2004.

⁴⁵ Nicht weniger grausam verfährt Beckett mit seinen invaliden, am lebenden Leibe verfaulenden, sich auf dem Bauch dahinschleppenden Helden, deren Siechtum gleichwohl unwillkürlich zum Lachen reizt: ...ich befestige meine *Krücken* an der oberen Stange des Rahmens, je eine auf jeder Seite, stütze den Fuß meines steifen Beins (ich weiß nicht mehr, welches es war, sie sind jetzt beide steif) auf den herausstehenden Teil der Vorderachse und trat mit dem anderen auf das Pedal.“ (*Molloy*, 20)

Invalide der I. Kategorie brauchte Aleksej Alekseevič nicht zu dienen.. („Ein Ritter“, *Alle Fälle*, 190)

Eben diese Lust am extrem verzerrenden Blick von der Seite oder aus der Ferne hat Henri Bergson im Auge, wenn er die gewisse Mitleidlosigkeit der Lach- Perspektive registriert, ja eine gezielt unbeteiligte „Gefühllosigkeit“, ohne die eine Komik überhaupt nicht zustande käme (H. Bergson [1900] 1921, 7).⁴⁶ Mit dieser verfremdeten Optik, deren Theorie im russischen Formalismus zweifellos von den Konzepten Bergsons sichtlich profitieren konnte, verbindet sich aber auch ein für das Lachen spezifischer Hang zur Verkörper(lich)ung ansonsten geistiger, organischer, emphatisch-humaner Prozesse, die mit einem Mal mechanisch erscheinen: „Stellungen, Gebärden und Bewegungen des menschlichen Körpers sind in dem Maße komisch, als uns diese Körper dabei an einen bloßen Mechanismus erinnern.“ (ebd., 23). Insofern ist „komisch [...] jeder Vorfall, der unsere Aufmerksamkeit auf die physische Natur des Menschen lenkt, wenn es sich um seine geistige handelt.“ (ebd., 37), den Menschen zu einer Marionette oder gar Maschine macht, während gleichzeitig die physische Realisierung des Lachens eine zutiefst körperlich-organische Ekstase in Gang setzt, die geradezu „explosiv“ wirkt (ebd., 8ff.). Das „konvulsivische“ des Lachens verweist aber nicht so sehr auf das Erotische, wie auf den Thanatos, auf „das Wunder des Leichnams“ und der „ineinanderfallenden Körper“ im Sinne George Batailles, womit die Verbindung zur absurdistischen Nekrophilie und Thanatologie schon an dieser Stelle angezeigt erscheint.⁴⁷

4. Unmögliche Körper – Virtuelle Synthesen

Der absurde Körper ist aber nicht nur ein analytischer, „in statu moriendi“ befindlicher, er manifestiert sich auch schamlos als Produkt von Neuzusammensetzungen im Zuge einer absurden Anatomie, die nicht selten auch als Folge einer absurden Medizintechnik in Erscheinung tritt:

.. – Фу, какой мерзостный у тебя вид, – сказал Пакин. – Морда как у курицы, шея синяя, просто гадость! В это время голова Ракукина закидывалась назад все дальше и дальше и наконец, потеряв напряжение, свалилась на спину. [...] Если смотреть от Пакина на Ракукина, то можно было подумать, что Ракукин сидит вовсе без головы.

⁴⁶ Vor diesem Hintergrund erscheint das vielzitierte „Bergson“-Gedicht von Charms mehr als eine Lachepisode in den philosophischen Subtexten des absurden Denkens: «Шел Петров однажды в лес. | Шел и шел и вдруг исчез. | Ну и ну сказал Бергсон | Сон ли это? Нет, не сон. |...| Видел я исчез Бергсон. | Сон ли это? Нет, не сон». (Charms, 1, 283; „Es ging Petrov einmal in den Wald. | Er ging und ging und verschwand plötzlich. | So und so, sagte Bergson | Ist das ein Traum? Nein, kein Traum. |...| Ich sah Bergson war verschwunden. | Ist das ein Traum? Nein, kein Traum.“)

⁴⁷ Jampol'skij 1996, 33-35.

Кадык Ракукина торчал вверх. Невольно хотелось думать, что это нос.. („Pakin i Rakukin“, 2, 360-361)

.. – Iii, wie widerlich du aussiehst, – sagte Pakin. – Die Schnauze wie ein Huhn, der Hals blau, einfach ekelhaft! Da fiel Rakukins Kopf noch weiter zurück und klappte schließlich, da er jede Spannung verloren hatte, auf den Rücken. [...] Wenn man von Pakin zu Rakukin hinübersah, so hätte man denken können, Rakukin säße da ganz *ohne Kopf*. Rakukins Adamsapfel *stach* in die Luft. Unwillkürlich hätte man denken mögen, es sei seine *Nase*.. („Pakin und Rakukin“, *Alle Fälle*, 374)

Am Ende der Avantgarde steht auch der Neue Mensch der linksutopischen Körperphantasmen völlig abgetakelt da: Der alte Menschheitstraum des künstlichen Maschinenmenschen, besonders aber die in der frühen Sowjetunion grassierenden Biokosmismen reduzieren sich auf das Zerrbild eines invaliden oder jedenfalls zu Tode „operierten“ Körpers.⁴⁸

Besonders deutlich wird diese Technisierung des Körpers in jenen Fällen, da seine organische Fleischlichkeit mit der mechanischen Instrumentalität synthetisiert wird. Dabei werden die natürlichen Gliedmaßen des absurden Körpers ersetzt durch „Prothesen“, die gleichwohl keinen offensichtlichen Zwecken dienlich sind. Die neuen Körperteile – Hämmer, Gabeln, Messer etc. – sprießen ganz unvermittelt aus den Stümpfen des Alten Leibes, der seine eigene Technisierung panisch erfährt:

..*Мария Ивановна садится на диван. Дядя достает изо рта молоток.*

ПЕТР МИХАЙЛОВИЧ: Что это?

ИЛЬЯ СЕМЕНОВИЧ: Молоток.. (2, 387)

..*Marija Ivanovna setzt sich auf das Sofa. Der Onkel zieht sich einen kleinen Hammer aus dem Mund*

PETR MIHAJLOVIČ: Was haben Sie da?

ONKEL: Einen Hammer. (*Alle Fälle*, 112)

..Кассирша грустно улыбнулась, вынула изо рта маленький молоточек.. („Sonet“, 2, 331)

Die KassiererIn lächelte wehmütig, zog sich ein kleines *Hämmerchen* aus dem Mund. („Sonett“, *Alle Fälle*, 336)

Gerade der alte Körper – und eben nicht der junge der Körperutopien – neigt bei Charms dazu, sich in technische Geräte fortzusetzen und letztlich zum toten Glied einer fatalen Technologie zu werden. Im totalen Diesseits des grausamen

⁴⁸ M. Hagemester 2005, 19-67; A. H.-L., 2004b, 404ff.

Alltags spielen sich bei Charms jene Alpträume ab, die den Körper wieder und wieder reduzieren und deformieren.

Auch in „Starucha“ träumt der Held davon, den Schlüssel zu verlieren, was es ihm unmöglich macht, zurück in die Wohnung zu gelangen: «...вдруг вижу, что у меня *нет рук*. Я наклоняю голову, чтобы лучше рассмотреть, есть ли у меня руки, и вижу, что с одной стороны у меня вместо руки *торчит столовый ножик*, а с другой стороны – *вилка*.» („Starucha“, 167; ...plötzlich sehe ich, dass ich *keine Hände* habe. Ich beuge den Kopf, um besser zu sehen, ob ich Hände habe und sehe, dass auf der einen Seite anstelle von Händen ein *Essmesser ragt*, auf der anderen Seite – eine Gabel, „Die alte Frau“, 382) Vergleichbare Metamorphosen ins Phantastische absurdistischer Prägung begegnen immer wieder – so unter dem Titel „Neue Anatomie“:⁴⁹

У одной бабушки было во рту только *четыре зуба*. Три зуба наверху, а один внизу. Жевать бабушка этими зубами не могла. [...] И вот бабушка решила удалить себе все зубы и вставить в нижнюю десну штопор, а в верхнюю маленькие шипчики. (2, 323)

Ein *altes Mütterchen* hatte nur vier *Zähne* im Mund. Drei Zähne oben, und einen unten. Kauen konnte das alte Mütterchen mit diesen Zähnen nicht mehr. [...] Und da beschloß das alte Mütterchen, sich sämtliche Zähne ziehen zu lassen und statt dessen ins untere Zahnfleisch einen *Korkenzieher* einsetzen zu lassen, ins obere eine kleine Zange. (*Alle Fälle*, 285)

Wie sehr der „Alte“ aus dem Fall „Tod eines alten Mannes“ der weiblichen „Alten“ gleicht, verrät das folgende Zitat, in dem die Mechanisierung des Greiskörpers eben jene Versatzstücke ins Spiel bringt, die wir aus der „Starucha“ kennen:

У одного старичка из носа выскочил маленький шарик и упал на землю. Старичок нагнулся, чтобы поднять этот шарик, и тут у него из глаза выскочила маленькая палочка и тоже упала на землю. [...] В это время у старичка изо рта выскочил маленький квадратик. [...] Тут у старичка из прорешки выскочил длинненький пруттик, и на самом конце этого пруттика сидела тоненькая птичка. Старичок хотел крикнуть, но у него одна челюсть зашла за другую, и он, вместо того, чтобы крикнуть, только слабо икнул [...]. Так настигла коварная смерть старичка, не знавшего своего часа. („Smert' starička“, 2, 90-91)

⁴⁹ Dazu Tokarev 2002a, 77ff. Vgl. damit auch solche synthetischen Objekte wie die Uhr mit Messer und Gabel statt Zeigern: «...А вот на днях я видел в комиссионном магазине кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки.» („Starucha“, 2, 162; „Vor ein paar Tagen nämlich hatte ich in einem Kommissionsgeschäft eine abscheuliche Küchenuhr gesehen, deren Zeiger hatten die Form von *Messer und Gabel*.“, „Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 378)

Einem alten Mann sprang ein kleines *Bällchen aus der Nase* und fiel zu Boden. Der alte Mann bückte sich, um dieses Bällchen aufzuheben, da sprang ihm ein kleines Stäbchen aus dem Auge und fiel ebenso zu Boden. [...] In diesem Augenblick sprang dem alten Mann ein *kleines Quadrat* aus dem Mund. [...] Da sprang dem alten Mann eine lange Stange aus dem Hosenschlitz, und auf dem äußersten Ende dieser Stange saß ein zartes Vögelchen. Der alte Mann wollte schreien, aber der *Unterkiefer* hakte aus, statt eines Schreis entfuhr ihm nur ein schwaches Glucksen [...]. So ereilte der heimtückische Tod einen alten Mann, der nicht wußte, wann er abzutreten hatte. („Tod eines alten Mannes“, *Alle Fälle*, 261)

„Einem kleinen Mädchen wuchsen an der Nase zwei blaue Bänder. Ein seltener Fall, denn auf dem einen Band stand ‘Mars’ geschrieben, und auf dem anderen ‘Jupiter’“ (*Alle Fälle*, 139). Unwillkürlich erinnern diese makrokosmischen Auswüchse am mikrokosmischen Mädchenkörper an die Unmöglichkeit des „totalen Geschenks“ in Charms’ „Traktat mehr oder weniger nach der Lektüre Emersons“ (Charms, 4, 28-30).⁵⁰

5. Zu Tode Fressen

Im Gegensatz zur fruchtbaren/furchtbaren Paradoxalität der grotesk-karnevallesken (dionysischen) Welt, wo die Erlösung durch Auflösung der/in die Gegenteile gelingen soll, ist das Paradoxon der Absurdität eines der *Askese* und der Hungerkünstler (man denke an die Relevanz dieser Antikulinarik für Kafka wie für Charms)⁵¹ – also apollinisch. Der Absurdist darf ebenso wenig wie der Asket einen Seitenblick auf den Lohn seiner Überleistung (seines „podvig“)⁵² verschwenden – würde doch im Falle der Asketik alles in Eitelkeit und Stolz verpuffen (das Askese-Paradoxon und seine immanente Diabolik bildet wohl

⁵⁰ Ausführlich zur Paradoxie des Geschenks bei Charms mit Blick auf J. Derrida vgl. A. H.-L. 2007c.

⁵¹ Der verbale Kannibalismus bei Chlebnikov (vgl. A. H.-L. 1987) findet eine askese-parodistische Parallele bei Kafka, die freilich klar in Richtung „Absurde“ weist: Vgl. Franz Kafka, „Ein Hungerkünstler“, 229-240. Hier wird das Hungern als sportliche Rekordsucht doppelt ad absurdum geführt, da es solchermaßen jegliche religiöse Dimension verliert und darüber hinaus letztlich auch ohne jedes Publikum stattfindet. Noch dazu fehlt dem Hungerkünstler die „Anstrengung“ des Hungerns, das ihm – ohne dass dies die Zuschauer wissen – absolut „leicht fiel“ (ebd., 231). Die absurde Schlusswendung gipfelt im finalen Satz des Hungerkünstlers, „weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt“.

⁵² Die heroische Tat als „podvig“ beherrscht die private Welttragödie in der Mythopoetik Aleksandr Bloks; einen späten Nachhall findet sie in Vladimir Nabokovs gleichnamigem Roman *Podvig* (1933), engl. als *Glory* (1972). In dieser Linie erscheint *podvig* als eine apollinische Variante des Heroischen, welcher das dionysische Selbstopfer („samopozertvovanie“) entgegensteht.

eines der ältesten Fundamente für die Ermittlung von Glaubensparadoxa in der monastisch-mystischen Tradition).⁵³

„Один толстый человек придумал способ похудеть. [...] Но похудевший отвечал дамам, что мужчине худеть к лицу, а дамам не к лицу, что, мол, дамы должны быть полными. И он был глубоко прав. (2, 71)

Ein dicker Mann hatte ein Verfahren ersonnen, um *abzunehmen*. [...] Er aber gab den Damen zur Antwort, einem Mann stünde es wohl zu Gesicht abzunehmen, nicht dagegen die Damen, denn Damen, sagte er, müßten *füllig* sein. Und er hatte zutiefst recht. (*Alle Fälle*, 210)

Die Gegenbewegung zur Körperreligion der Diätetik und des Abnehmens bildet der seit den 30er Jahren bei Charms nicht mehr verstummende Ruf nach Nahrung und seine durchaus reale Angst zu verhungern: «..Где я буду сегодня обедать? Утром я могу выпить чай: у меня есть еще сахар и булка. Но папирос уже не будет..» („Utro“, 1, 371); „...Wo werde ich heute essen? Zum Frühstück kann ich Tee trinken: ich habe noch Zucker und ein Brötchen. Aber keine Zigaretten mehr..“ („Morgen“, *Alle Fälle*, 63)

Wenn sich also der groteske Dionysos als Nimmersatt durch die Welt „frisst“ (vgl. auch Bachtins Gargantua), schlägt der absurde Asket die genau umgekehrte Richtung ein: er frisst sich wie ein Nichts durch das Sein – oder er frisst sich „tot“, da sein „Mangel“ die „Fülle“ des Seins nicht verdauen kann:

Однажды один человек, чувствуя *голод*, сидел за столом и ел котлеты. [...] Однако *он ел, и ел, и ел, и ел, и ел*, откуда не почувствовал где-то в желудке смертельную тяжесть. [...]

Волосы вдруг у него посветлели, взор прояснился, Уши его упали на пол, [...] И он скоропостижно *умер*. („Strašnaja smert“, 1, 270)

Einmal saß ein Mann, der *Hunger* verspürte am Tisch und *aß Bouletten*, [...] *Er aß und aß und aß und aß und aß* so lange, bis er irgendwo im Magen eine tödliche Schwere verspürte. [...] seine Haare wurden plötzlich licht, der Blick klar; seine Ohren fielen ab, wie im Herbst das gelbe Laub von der Pappel fällt; und bald darauf war er *tot*. („Schrecklicher Tod“, *Alle Fälle*, 211)

Der absurde Körper „verträgt nichts“, rein gar Nichts – er folgt dem mörderischen „Gesetz der Serie“, das nicht nur den Vielfraß bestraft, sondern auch den, der davon erfährt bzw. einfach wahllos jeden:

⁵³ Ein ganz anderer Fall von Askese sind die Hungerzustände, die Charms etwa seit 1937 in Verzweiflung stürzen: „Kein Essen, kein Essen, kein Essen. Ich will essen..“ (Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 237; vgl. auch 240).

Однажды Орлов *обелся* толченым горохом и *умер*. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов *умер* сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже *умерла*. [...] Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу. („Sluchai“, 2, 330)

Einst *aß* Orlov zu viel Erbsenbrei und *starb*. Und als Krylov davon erfuhr, *starb* auch er. Und Spiridonov *starb* von ganz allein. Und Spiridonovs Frau fiel von der Kommode und *starb* ebenfalls. Und Spiridonovs Kinder ertranken im Teich. [...] Lauter gute Menschen, und können keinen kühlen Kopf bewahren. („Fälle“, *Alle Fälle*, 334)

Die Kombination des willkürlichen Ess-Aktes mit dem unwillkürlichen Verschlucken oder anderen Körperreflexen nimmt in der Regel einen letalen Ausgang:

Человек с глупым лицом съел антрекот, икнул и умер. Официанты вынесли его в коридор, ведущий к кухне, и положили его на пол вдоль стены, прикрыв грязной скатертью. (2, 71)

Ein Mensch mit dummem Gesicht *aß* ein Entrecôte, *rülpste* und *starb*. Die Kellner trugen ihn auf den Korridor hinaus, der zur Küche führte, legten ihn, längs der Wand, auf den Boden und deckten ihn mit einem schmutzigen Tischtuch zu. (*Alle Fälle*, 310)

Die Zirkularität des Inkorporierens und Exkorporierens, des Essens und Ausscheidens fasziniert den absurden Körper durchaus konsequent – oder wie es bei Beckett lapidar heißt: „Nacht- und Eßgeschirr, das sind die beiden Pole.“ (*Malone*, 307). Das hintergründige Bibelwort, dass nicht „was in den Mund hineingeht des Bösen ist, sondern was aus ihm herauskommt“, findet bei Charms eine – wie so oft – wörtliche Umdeutung, die das Gleichnishafte auf jene Ebene reduziert, von der die Rede ist: die des Körpers und seiner Fresakte:⁵⁴

„Если грешит только один человек, то значит, все грехи мира находятся в самом человеке. Грех не входит в человека, а только выходит из него. Подобно пище: человек съедает хорошее, а выбрасывает из

⁵⁴ Vgl. dazu Beckett: „Aber ihr *Appetit* war insofern außergewöhnlich, als er nie nachließ. [...] Möge er ein schlechter *Esser*, ein mäßiger *Esser*, ein großer *Esser*, ein Vegetarier, Naturmensch, Kannibale oder Koprophile sein, [...] möge er gut ausscheiden oder schlecht ausscheiden, möge er rülpfen, kotzen, furzen oder sich infolge einer schlecht zugemessenen Diät [...] wenn er beispielsweise sich auf einen *Hungerstreik* einließe oder sich in einem katonischen Stupor befände, [...] die Tatsache steht fest [...], dass er fortdauernd mittels dessen, was wir Mahlzeiten nennen, ob sie nun freiwillig oder unfreiwillig eingenommen werden, [...] durch den Mund, die Nase, die Poren, durch den Speiseschlauch oder durch den Hintern von unten nach oben mit Hilfe einer Spritze, das alles ist nicht wichtig.“ (*Watt*, 257)

себя нехорошее. В мире нет ничего нехорошего, только то, что прошло сквозь человека, может стать нехорошим.. („Vlast“, 2, 151)

Wenn allein der Mensch sündigt, so bedeutet dies, dass alle Sünden der Welt sich allein im Menschen befinden. Die Sünde geht nicht in den Menschen, sondern geht von ihm allein aus. Wie die *Nahrung*: der Mensch isst das Gute und *scheidet* nur das Schlechte aus. Es gibt in der Welt nichts Schlechtes, nur das, was durch den Menschen hindurchgegangen ist, kann schlecht werden.. („Macht“, *Alle Fälle*, 419)

6. „Slap stick“, Körper-Fallen, das Gesetz der Serie

Charms selbst stilisierte sich gerne als eine komische Figur, deren wippender Gang und Schlacksigkeit die gattungsübliche mangelnde Bodenhaftung zur Choreographie eines absurden Gehabes erhebt: Der tänzelnde Spazierstock hüpfte durch die narrativen Szenerien – einmal als Verkörperung des „slap stick“, einmal als tanzende Feder, einmal als Waffe (etwa als Schürhaken oder Krocketschläger in der „Starucha“), einmal als „corpus delicti“, dessen fatale Rolle wir noch in Nabokovs *Otčajanie* entdecken können.⁵⁵ Die „Tücke des Objekts“ plagt den absurden Helden ebenso wie jene des Subjekts, das unentwegt ausgleitet oder über die eigenen Beine stolpert.⁵⁶

Die Komik der Fehlleistung, die den Körper – so bei Henri Bergson⁵⁷ – ins Marionettenhaft-Mechanische versetzt und damit den Optimismus einer frühavantgardistischen Körperutopie versprüht, nimmt im absurden Schreiben eher

⁵⁵ In Nabokovs Roman *Otčajanie* figuriert der Spazierstock als „corpus delicti“, das den vermeintlich perfekten Doppelgänger-Mord des Helden auf peinlich-triviale Weise verrät.

⁵⁶ Becketts Vorliebe für die Slap-stick-Komik prägt so gut wie alle seine Werke – so war es denn auch kein Zufall, dass er Charlie Chaplin in seinem Stück *Film* spielen sollte – was im übrigen nicht zustande kam, so dass letztlich Buster Keaton die Rolle übernehmen musste (vgl. F. Rathjen 1995, 58ff.). Stellvertretend für zahllose Beispiele des „slap stick“ bei Beckett seien folgende zitiert: „Ich habe meinen Stock verloren. Das ist das Hauptereignis dieses Tages [...] Als der Stock ausgerutscht war, hätte er mich aus dem Bett gerissen, wenn ich ihn nicht losgelassen hätte. [...] Der Furcht vor dem Fall verdankt man so manche Torheit. Es ist ein Desaster.“ (*Malone stirbt*, 348). „Verlustanzeigen“ verfolgen die Figuren bei Charms nicht weniger als bei Beckett, der auch nicht davor zurückschreckt, die durchaus abgetragene Clownerie der *rutschenden Hose* zu inszenieren: „Jeden Augenblick verlor ich meinen Hut, dessen Schnürsenkel schon seit langem gerissen war.“ (*Molloy*, 125); „Ich stand auf, und die Hose fiel über mein Fußgelenk zurück. Diese Trägheit der Dinge kann einen buchstäblich verrückt machen.“ (*Molloy*, 165). Vgl. auch die Hosen-Szene aus Becketts „Warten auf Godot“ (Ende 2. Akt, 147): „ESTRAGON Also, wir gehen? WLADIMIR Zieh deine Hose rauf. ESTRAGON Wie bitte? WLADIMIR Zieh deine Hose rauf. ESTRAGON Meine Hose ausziehen? WLADIMIR Zieh deine Hose h e r a u f. ESTRAGON Ach ja. Er zieht seine Hose herauf. Schweigen.“

⁵⁷ Henri Bergson 1921, 5ff. (zu den „komischen Bewegungen“), 69ff. (zur „Mechanisierung“ des Lebendigen). Zu Bergson und Charms vgl. H. L. Fink 1999, 89-111. Hinweise auf eine Bergsonlektüre finden sich in Charms' Notizbüchern (vgl. Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 15 und a.a.O.). D. Charms, „Über das Lachen“ (ebd., 174-175) bezieht sich auf theatralische Formen der Lacheffekte – gipfelnd in der Empfehlung: „Rindvieher sollen nicht lachen.“

die Gestalt des Freudschen „Unheimlichen“ an, das letztlich – wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen – die fröhliche Logik der Lapsus und Verdinglichungen ins Panische verkehrt. Der absurde Körper verheddert sich hoffnungslos in Wiederholungsschleifen, er stolpert noch vor dem ersten (und letzten) Schritt, erleidet, ganz unter dem Gesetz der Serie stehend, das Schicksal des Tausendfüßlers, der die Beinkontrolle verloren hat. Etwas davon spüren wir noch an den Kalamitäten von Kafkas Käfer Gregor.

„Так хорошо начался день, и вот уже первая неудача. Мне не следовало выходить на улицу.. („Starucha“, 2, 163)

Der Tag hatte so schön begonnen, und – schon das erste *Mißgeschick*. Ich hätte überhaupt nicht auf die Straße gehen sollen.. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 377)

Der absurde Körper stolpert, er kann sich nicht auf den Beinen halten, geschweige denn auf den Stühlen oder Betten – die Beispiele dafür sind so zahlreich, dass sie geradezu als Markenzeichen des Charmsschen Humors firmieren. So ist denn auch die Position des Auf-dem-Boden-Liegens alles andere als eine Sturzversicherung, gehört zur „positio inhumana“ der absurden Helden, die sich stocknüchtern „unter dem Tisch wälzen“: «..Профессор Тартарелин сидел на полу..» („Istorija Sdyr Appr“, 2, 7); „Professor Tartarelin saß auf dem *Fußboden*.., („Die Geschichte Ruckrr Appr“, *Alle Fälle*, 19); «Как странно, как это невыразимо странно, что за стеной, вот этой стеной, на полу сидит человек, вытянув длинные ноги в рыжих сапогах и со злым лицом..» (2, 26); „Wie merkwürdig, wie unaussprechlich merkwürdig, dass hinter der Wand, hier dieser Wand, auf dem *Fußboden* ein Mensch sitzt..“ (*Alle Fälle*, 61); «..Нет, нет, – сказал Сакердон Михайлович, – Я ничего не делал, а просто сидел на полу..» („Starucha“, 2, 172); „Ich habe auf dem *Fußboden* *gesessen*..“ („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 387)

Das Kriechen auf allen Vieren zeigt den absurden Körper am Tiefpunkt seiner Regression, die ihn ebenso ins verachtete Tierreich versetzt wie in das permanent verhöhnte Kinderstadium seiner nunmehr rückläufigen Entwicklung:

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: [...] Встаньте на четверинки.. („Elizaveta Bam“, 2, 245)

ELIZAVETA BAM: [...] Gehen Sie doch noch mal *auf allen Vieren*.. („Elizaveta Bam“, *Fehler des Todes*, 296)

ИВАН ИВАНОВИЧ: Ха-ха-ха, у меня ног нет!

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: А ты так, на четверинках! („Elizaveta Bam“, 2, 249)

IVAN IVANOVIČ: Ha-ha-ha-ha, ich habe keine Beine mehr!

PETR NIKOLAEVIČ: Dann eben *auf allen Vieren*. (ebd., 300)

Das Beckettische Nicht-vom-Fleck-Kommen aus seinem *Godot*-Stück paßt auch hier ins Bild einer fatalen Immobilität: „*Beide laufen auf der Stelle*.“ (D. Charms, „Elizaveta Bam“, 298)

Fallsucht wie die Fallangst halten sich bei Charms die Waage: auf jeden Fall aber bietet selbst das Liegen auf dem Boden keine ausreichende Gewähr dafür, nicht doch wieder zu „Fall zu kommen“. «„Ружецкий, вылезая из кровати, упал на пол и разбил себе лицо..» (2, 86; „„Ružeckij *fiel*, beim Aufstehen aus dem Bett, zu Boden und schlug sich das Gesicht blutig..“, *Alle Fälle*, 204)

Das Fallen gehört zum einen in den Reflexbogen der „slap stick“-Komik (wie das Stolpern und Anecken), als spektakulärer Fenstersturz nimmt es bei Charms darüber hinaus geradezu zwanghafte Züge an: «Я залез на забор, но тотчас же свалился. – Эх, – сказал я и опять полез на забор. Но только я уселся верхом на заборе, как вдруг подул ветер и сорвал с моей головы шляпу..» (3, 131; „Ich kletterte auf einen Zaun, *fiel* aber sofort wieder herunter. – Ach, – sagte ich und kletterte wieder auf den Zaun. Aber kaum saß ich rittlings auf dem Zaun, als plötzlich Wind einsetzte und mir den Hut vom Kopf riß.“ (*Alle Fälle*, 293)

Die vielfach be(ob)achtete Fall-Sucht der Charmsschen Figuren – die bekanntlich auch vor den Klassikern „Puškin i Gogol“ nicht Halt macht – dieser „Causus macht uns lachen“, spinnt aber auch eine Grundbefindlichkeit der (frühen) Moderne weiter, die in der sprichwörtlichen „*Décadence*“ („dekadentstvo“) ihre invertierte Initialzündung erfuhr: So startet die Moderne im Russland der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts mit dem „Fall(en)“ und findet ihren radikalen Abschluss in der „Fallsucht“ der Absurdisten, deren spätestmögliche Avantgarde die Moderne auch beschließen sollte.⁵⁸ Dabei hat das Fallen sowohl seine körperliche, kinetische Seite wie auch eine religiöse, moralische, existenzielle: „Im schmutzigen Fallen bleibt dem Menschen nur das Eine: fallen, ohne sich umzusehen. Wichtig ist dabei nur, das mit Interesse und energisch zu tun.“ (Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 207).⁵⁹

⁵⁸ Vgl. M. Jampol'skij 1998, 74ff. Zur Symbolik des „Fallens“ im Frühsymbolismus vgl. A. H.-L. 1989a 133ff.; zur Bewegungsemantik im mythopoetischen Symbolismus vgl. 1989b. Auch Beckett rechnet mit der Fallsucht seiner Helden: „Wenn ich Herr über meinen Körper wäre, würde ich mich aus dem *Fenster fallen* lassen. [...] Leider weiß ich nicht, auf welcher Etage ich mich befinde, vielleicht befinde ich mich nur auf dem Hochparterre.“ (*Malone*, 299)

⁵⁹ Vgl. auch weitere Beispiele: „Ich habe das *Fallen* in tiefste Tiefen erreicht.“ (*Die Kunst ist ein Schrank*, 220); *Zur Zeit bin ich so tief gefallen*, wie noch nie.“ (ebd., 221). Charms greift hier – bewusst oder unbewusst – eben jenen Fall des Fallens auf, der in der optimistischen, ja vitalistischen Phase der Revolution bzw. des Bürgerkriegs von Šklovskij gemeint war, als er das lustvoll-entfremdete Lebensgefühl der (Bürger-)Kriegsexistenz mit einem „fallenden Stein“ verglich: „Wenn man fällt wie ein Stein, muß man nicht denken, wenn man denkt,

Die zwei radikalsten „Fall“-Fälle bei Charms – seine „Vyvalivajuščiesja staruchi“ (2, 331) im Rahmen der „Slučai“ und einer der letzten Texte knapp vor der Verhaftung „Upadanie“ („Fallen“) – markieren beide Eckpunkte eines Niederganges, dessen gebremste bzw. aufgefächerte Dynamik die Paradoxalität aller Bewegungsabläufe teilt: sowohl was deren scheinbare Homogenität selbst anlangt – als auch in Hinblick auf die Inkongruenz von Erzählzeit und erzählter Zeit.

..Маляр взлетел прямо к четвертому этажу, больно ударившись ногой о карниз.. (2, 55-56)

Der Maler *flog* direkt in den vierten Stock, wobei er mit dem einen Bein schmerzhaft gegen das Gesims gestoßen wurde.. (*Alle Fälle*, 187)

..Толпа готова была хоть до самого вечера стоять около кооператива, но кто-то сказал, что в Озерном переулке из окна старухи вываливаются. Тогда толпа возле кооператива поредела, потому что многие перешли в Озерный переулок. („Kassirša“, 2, 110)

Die Menge hätte wohl bis zum Abend vor der Kooperative gestanden. Aber da sagte jemand, in der Ozernyj-Straße fielen in einem fort *alte Frauen aus den Fenstern*. Da lichtete sich die Menge vor der Kooperative, weil viele nun in die Ozernyj-Gasse gingen. („Die Kassiererin“, *Alle Fälle*, 265)

Одна *старуха* от чрезмерного любопытства *вывалилась* из окна, упала и разбилась. Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась. [...] Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них.. („Vyvalivajuščiesja staruchi“, 2, 331)

Eine alte Frau lehnte sich aus übergroßer Neugierde zu weit aus dem Fenster, *fiel* hinaus und zerschellte. Aus dem Fenster lehnte sich eine zweite alte Frau und begann, auf die Tote hinabzuschauen, aber aus übergroßer Neugierde fiel auch sie aus dem Fenster, *fiel* und zerschellte. [...] Als die sechste alte Frau hinausgefallen war, hatte ich es satt, ihnen zuzuschauen.. („Die neugierigen alten Frauen“, *Alle Fälle*, 335)

Der komplexeste Fall eines Fenstersturzes ereignet sich an gleich zwei Figuren, die vom Dach fallen und bei dieser Gelegenheit nicht nur als Subjekte einer Synchronbewegung auftreten, sondern auch als Objekte einer doppelten

muß man nicht *fallen*. [...] Ich bin bloß ein *fallender Stein*. Ein Stein, der fällt und gleichzeitig einen Scheinwerfer anschalten kann, um seinen Weg zu beobachten“ (V. Šklovskij, *Sentimental'noe putešestvie*, Berlin 1923, 187; Zum Fallen und zur vitalistischen Deutung des „Geworfen-Seins“ bei Šklovskij vgl. A. H.-L. 1978, 553).

Beobachtung, die selbst wieder in die Duplizierung der Zeitabläufe in eine Erzählzeit und eine erzählte Zeit umkippt:

„Два человека упали с крыши. Они оба упали с крыши пятиэтажного дома, новостройки. [...] Их падение раньше всех заметила Ида Марковна. Она стояла у окна в противоположном доме и сморкалась в стакан. И вдруг она увидела, что кто-то с крыши противоположного дома начинает падать. [...] В это время падающих с крыши увидела другая особа [...] но только двумя этажами ниже. Особу эту тоже звали Ида Марковна. [...] Ида Марковна взвизгнула и, вскочив с подоконника, начала спешно открывать окно, чтобы лучше увидеть, как падающие с крыши ударятся об землю. [...] Ида Марковна высунулась из окна и увидела, как падающие с крыши со свистом полетали к земле. [...] К этому времени уже обе Иды Марковны, одна в платье, а другая голая, высунувшись в окно, визжали и били ногами. И вот, наконец, расставив руки и выпучив глаза, падающие с крыши ударились об Землю.

Так и мы иногда, упавая с высот достигнутых, ударяемся об унылую клять нашей будущности.

(„Upadanie“, 2, 152-153)

Zwei Menschen *fielen vom Dach*. Sie fielen beide vom Dach eines fünfstöckigen Hauses, eines Neubaus. [...] Ihr *Fallen* als erste bemerkte Ida Markovna. Sie stand am Fenster des gegenüberliegenden Hauses und spuckte gegen die Fensterscheibe. Da plötzlich sah sie, dass jemand vom Dach des gegenüberliegenden Hauses zu *fallen* begann. [...] In diesem Augenblick sah die beiden vom Dach *Fallenden* eine andere Person [...] nur zwei Stockwerke tiefer. Diese Person hieß ebenfalls Ida Markovna. [...] Ida Markovna schrie auf, sprang vom Fensterbrett und beeilte sich, das Fenster aufzumachen, um besser sehen zu können, wie die vom Dach Gefallenen auf der Erde aufschlugen. [...] Ida Markovna beugte sich weit aus dem Fenster und sah, wie die beiden vom Dach *Fallenden* pfeifend auf die Erde zurasten. [...] In diesem Augenblick kreischten beide Ida Markovnas, die eine bekleidet, die andere nackt, beide aus dem Fenster hängend, auf und strampelten mit den Beinen. Und da schlugen die beiden *Fallenden*, mit ausgebreiteten Armen und weit aufgerissenen Augen, dumpf auf dem Erdboden auf.

So schlagen manchmal auch wir, aus erreichten Höhen *herabfallend*, auf dem trostlosen Förderkorb unserer Zukunft auf. („Fallen“, *Alle Fälle*, 415-416)

Infolge einer absurden Umkehrung vom Subjekt (des Fallens) zum Objekt (bzw. Ziel) eines solchen durchdringt auch *der* sprichwörtliche tödliche Zufall des vom Dach fallenden Ziegels das Haupt des unglücklichen Helden, der freilich durchaus in der Lage ist, diesen mörderischen Einschlag unbeschädigt zu überstehen, da der absurde Körper nicht nur schmerzunempfindlich scheint, sondern im Grund unzerstörbar. Hier stehen wir vor der physischen Dimension

jenes Understatement, das auf der verbalen Verhaltensebene das Absurde kennzeichnet – nach dem stoischen Motto: „nil admirari“.

Das Gesetz der Serie, ja ein unheimlicher „Wiederholungszwang“, der im Sinne von Bergsons Komik der Repetition (1921, 62ff.) unmittelbar zum Lachen reizt – eben dieses Gesetz einer alogischen Serialität prägt die paranoide Welt der Absurden, in der aus dem nackten Zufall Notwendigkeit wird – und vice versa.⁶⁰ Bei Charms heißt es dazu schlicht: „...Indessen folgte eine Gefahr der anderen auf dem Fuße.“ („Eine Fliege durchschlug die Stirn.“, *Alle Fälle*, 31), so dass die Figuren dieser Zufallswelt gezwungen sind, sich über die „Gesetzmäßigkeiten der alogischen Kette“ den Kopf zu zerbrechen (ebd., 33). Indem die absurde „Paranoia“ Regeln für die totale Inkonsequenz und Kontingenz „ad hoc“ entwirft, verwirft sie zugleich den Totalitätsanspruch einer archaisch-utopischen Weltordnung, deren verbaler wie dinghafter Code die Semio- und Biosphäre in eine große, kosmische Ordnung zwingt, wie sie noch der utopischen Avantgarde – etwa Chlebnikov – vorgeschwebt war. Jetzt aber, „ex post“ und „post festum“ gibt es keine „optimalen Projektionen“ mehr: An die Stelle der universellen Paradigmatik (im Sinne R. Jakobsons) tritt die absurde Pragmatik von Gewohnheitsregeln, die – wie dies bei ungeschriebenen Gesetzen der Fall zu sein pflegt – ebenso stringent und zwingend wie undefinierbar erscheinen. Das Paradigma wird durch die „Serie“ ab- oder eher schon auf-gelöst:

..Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят, как и мы. Следуя за предметами, скачут и слова существительного вида. Существительные слова рожают глаголы и даруют глаголам свободный выбор. [...] Так вырастает новое поколение частей речи. Речь, свободная от логических русел, бежит по новым путям, разграниченная от других речей.. („Sablja“, 2, 299.)

Selbständig existierende Gegenstände sind durch die Gesetze *logischer Reihen* nicht mehr gebunden und springen im Raum, so wie wir. Den Gegenständen folgend, springen auch die Wörter in substantivischer Gestalt. [...] So wächst eine neue Generation von *Teilen der Rede* heran. Die Rede, frei von logischen Bahnen, geht neue Wege, abgegrenzt von anderen Reden.. („Der Säbel“, *Alle Fälle*, 76)

Wenn Chlebnikov noch an „Schicksalstafeln“ („Doski sud’by“) denken konnte und eine entsprechende Universal-Mathematik der Geschichten und Schicksale, beschränkt sich Charms auf den konkreten Akt des Aufzählens, der enumerativen Evidenz des „Vorhandenen“, das zugleich nicht handhabbar ist:

⁶⁰ Zur Rolle des Zufalls bei den Obériuty vgl. A. H.-L. 2001a, 173ff.

„...Alle diese Zahlen bilden eine Reihe des Zählens und Rechnens.“ (*Alle Fälle*, 78)⁶¹

7. Unwillkürliche Reflexe – Übersprungshandlungen – Aktivismen

Wenn es den Reflexologen unter den Vertretern der frühsowjetischen Avantgarde – von Bechtereŭ bis Ejzenštejn⁶² – um die Reduktion des ästhetischen Effekts auf ein Reiz-Reflex-Schema ging, das eine quasi technisch exakte Ermittlung der Wirksamkeit von Kunstwerken performativ nachprüfbar machen sollte, verlagert Charms die Wiederholungszwänge von der Handlungsebene auf jene der unwillkürlichen Körperreflexe wie Schluckauf oder Rülpsen, Erbrechen oder Furzen:⁶³ Immer sind es die willentlich nicht oder kaum beeinflussbaren Muskelpartien und Organfunktionen, die – bis hin zur Unfähigkeit zu Gehen oder zu Sitzen, zu Schlafen oder zu Schreiben – auch auf die willkürlichen Partien ausstrahlen. Diese erscheinen wie jene sich verselbständig zu haben, wodurch der Fehlleistung auf der aktionellen Ebene eine ganze Ausdrucksskala aus der infantilen Pups-Szene zuwächst – so etwa als „Neudačnyj spektakl“ (2, 345): «На сцену выходит Петраков-Горбунов, хочет что-то сказать, но икает. Его начинает рвать. Он уходит...» („Auf die Bühne kommt Petrakov-Gorbunov, will etwas sagen, aber bekommt Schluckauf. Es würgt ihn, er fängt an, sich zu übergeben. Er geht ab.“, „Mißglückte Vorstellung“, *Alle Fälle*, 357) Die verunglückte Theaterszene findet jeweils schon beim Auftritt der Schauspieler ein jähes Ende (eben durch das Erbrechen der Protagonisten), so dass bekanntlich letztendlich das Kleine Mädchen auf die Szene tritt und die väterliche Botschaft überbringt, es sei allen „speiübel“ und daher ausgeschlossen, die Vorstellung fortzusetzen.

Иван Иванович громко икает, переворачивает тумбу. [...] Пауза. Иван Иванович икает еще раз. [...] Повторяют. Петр Николаевич опять толкает тумбу, а Иван Иванович опять икает. („Elizaveta Bam“, 2, 243-244)

⁶¹ Wie nicht anders zu erwarten, herrscht auch in Becketts absurder Welt das „Gesetz der Serie“ – erstmals perfektioniert in seinem Roman *Murphy*, ins Komische gesteigert etwa in *Molloy*, wo das berühmte „Kieselsteinspiel“ das Prinzip der Serie mit dem der Kombinatorik verknüpft und sich beide Regelwerke wechselseitig ad absurdum führen. So übrigens auch in *Watt*: „Mr. Knott kannte einst einen Mann, der von einem Hund gebissen wurde, ins Bein, und er kannte einst einen anderen Mann, der von einer Katze gekratzt wurde, in der Nase, und er kannte eine schöne, stattliche Frau, die von einer Ziege gestoßen wurde.“ (*Watt, Werke*, II.2, Frankfurt a.M. 1976, 296). Zur Zahlentheorie bei Charms (auch im Verhältnis zu Chlebnikov) vgl. ausführlich A. Niederbudde 2006, 89ff.

⁶² Der ästhetische Reiz als Reflex auf ein Stimulans wird dann bei Lev Vygotskij vertieft zur Konzeption einer „ästhetischen Reaktion“ (zusammenfassend A. H.-L. 1978, 429).

⁶³ Vgl. dazu auch im Vergleich Charms-Beckett bei D.V. Tokarev 2002a.

Ivan Ivanovič hat laut den *Schluckauf*, stolpert gegen den Hocker. [...] Pause. Ivan Ivanovič *schluckt* noch einmal. [...] Sie *wiederholen* es. Ivan Ivanovič *stolpert* wieder gegen Hocker, und Ivan Ivanovič *schluckt* wieder [...] Ivan Ivanovič versucht einen Kopfstand, *fällt aber um*. („Elizaveta Bam“, 295)⁶⁴

Kulygin steckte den Arm bis an den Ellbogen Marija Timofeevna in den Mund. Marija Timofeevna *rülpste* laut. Kulygin wollte den Arm wieder herausziehen, aber Marija Timofeevnas Schlund hatte sich verengt, und Kulygin war gefangen. (*Alle Fälle*, 169)

Es gibt auch eine ganze Reihe anderer reflexhafter Gesten, die als Zwangs- wie Übersprungshandlungen schockartig die Figuren auf ihre bloße Körperlichkeit reduzieren und damit zum Objekt ihrer eigenen Automatismen erniedrigen:

Антон Михайлович плюнул, сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх» и ушел. И Бог с ним.. („Simfonija Nr. 2“, 2, 159)

Anton Michajlovič *spuckte* aus, sagte „Ech!“, *spuckte* wieder aus, sagte wieder: „Ech!“, *spuckte* wieder, sagte wieder: „Ech!“ und ging. Gott mit ihm.. („Symphonie Nr. 2“, *Alle Fälle*, 429)

.. – Ишь ты! – сказал сторож, распахнул куртку, почесал себе живот, плюнул в то место, где стоял молодой человек, и медленно пошел в свою сторожку. („Molodoj čelovek, udivišij storoža“, 2, 341)

.. – So siehst du aus! – sagte der Wächter, knöpfte die Jacke auf, strich sich über den Bauch, *spuckte* auf die Stelle, an der der junge Mann gestanden hatte, und ging langsam in sein Schilderhäuschen. („Der junge Mann, der einen Wächter in Staunen versetzte“, *Alle Fälle*, 350)

..Столяр Кушаков постоял на лестнице, плюнул и пошел на улицу. („Stoljar Kušakov“, 2, 335)

..Der Tischler Kušakov stand eine Weile auf der Treppe, *spuckte* aus und ging auf die Straße. („Der Tischler Kušakov“, *Alle Fälle*, 341)

..Одна купчиха зевнула, а к ней в рот залетела кукушка.. („Kar'era Ivana Jakovleviča Antonova“, 2, 290)

..Eine Kaufmannsfrau gähnte, und ihr flog ein Kuckuck in den Mund.. („Die Karriere des Ivan Jakovlevič Antonov“, *Alle Fälle*, 2, 290)

⁶⁴ Über die unangenehmen Folgen des Schluckaufs gibt es auch Episodisches aus dem Freundeskreis zu berichten: „Lipavskij begann der Schluckauf zu quälen [...] Der *Schluckauf* war aber stärker als erwartet, und er entrang sich seinem Mund mit lautem Ton.“ (Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 200).

Die Schlaflosigkeit eines sich in der Bettstatt wälzenden Leibes figuriert wiederholt als Variante einer Unbehaustheit, die – wie im Falle der „Starucha“ – keine irgendwie gesicherten Schreib- und Vitalakte zulässt: «Теперь мне хочется спать, но я спать не буду.» („Starucha“, 2, 163; „Jetzt verlangt es mich nach *Schlafen*, aber ich werde nicht schlafen.“, „Die Alte Frau“, *Alle Fälle*, 378) – oder: «Ему [Маркову] хотелось спать, но, как только он закрывал глаза, желание спать моментально проходило.» („Son dražnit človeka“, 2, 349-350; „Er wollte *schlafen*, aber kaum hatte er die Augen geschlossen, war der Wunsch zu schlafen auch schon verflogen.“, „Der Schlaf narrt einen Menschen“, *Alle Fälle*, 362)

Das Schlafen bzw. die Schlaflosigkeit verweist jedenfalls in eine Sphäre, die sich zwischen Tag und Nacht, Leben und Tod, Willen und Willkür auf tut und eben damit auf paradoxale Weise das Bild eines erfolgsorientierten oder jedenfalls zielstrebigen Handelns unterminiert. Hinzu kommt ein weiteres Paradoxon, das jenem des Beginnens wie Endens immanent ist: das Problem der nicht erfassbaren Punktualität eines Prozesses, der sich jedenfalls nicht ohne Weiteres in einen präsentischen Aussagesatz aus der Perspektive der 1. Person artikulieren lässt: „ich sterbe“, „ich bin eingeschlafen“ liegen somit auf derselben Ebene:

..Я лежал на кровати до трех, не в силах встать. [...] Я не могу заснуть. Я стараюсь ни о чем не думать. [...] – Заснул, – слышу я голос. („Utro“, 2, 30-31)

Ich habe bis drei im Bett gelegen, *außerstande aufzustehen*. [...] Ich kann nicht einschlafen. Ich versuche, an nichts zu denken. [...] – Ich bin eingeschlafen, – höre ich eine Stimme. („Morgen“, *Alle Fälle*, 65-66)

..Когда сон бежит от человека, и человек лежит на кровати, глупо вытянув ноги, а рядом на столике тикают часы, и сон бежит от часов, тогда человеку кажется, что перед ним распахивается огромное черное окно.. (2, 130)

Wenn der *Schlaf* den Menschen flieht, und der Mensch liegt auf dem Bett, dumm die Beine ausgestreckt, und nebenan auf dem Tischchen tickt die Uhr, und der Schlaf flieht vor der Uhr, dann scheint es dem Menschen, als gähne vor ihm ein riesiges schwarzes Fenster.. (*Alle Fälle*, 307)

Вот однажды Петраков хотел спать лечь, да лег мимо кровати. Так он об пол ударился, что лежит на полу и встать не может. Вот Петраков собрал последние силы и встал на четверинки. А силы его покинули, и он опять упал на живот и лежит. Лежал Петраков на полу часов пять. Сначала просто так лежал, а потом заснул. [...] А спать-то уже и не хочется. Ворочается Петраков с боку на бок и никак заснуть не может.. („Slučaj s Petrakovym“, 2, 336)

Einst wollte Petrakov *sich schlafen legen*, legte sich aber neben das Bett. So dass er zu Boden schlug, der Länge nach *liegenblieb* und nicht mehr aufstehen konnte. Mit letzten Kräften stemmte er sich gegen den Boden und hob sich auf alle vier. Doch die Kräfte verließen ihn, er fiel wieder platt auf den Bauch und blieb liegen. Fünf Stunden lag Petrakov auf dem Boden. Zuerst lag er nur da, dann schlief er ein. [...] Aber *schlafen konnte er nicht mehr*. So wälzte sich Petrakov von einer Seite auf die andere und kann und kann einfach *nicht einschlafen*.. („Der Fall mit Petrakov“, *Alle Fälle*, 344)

..Калугин *спал* четыре дня и четыре ночи подряд и на пятый день проснулся таким тощим, что сапоги пришлось подвязывать к ногам веревочкой, чтобы они не сваливались. [...] А санитарная комиссия [...] нашла его антисанитарным и никуда не годным и приказала ЖАКТу выкинуть Калугина вместе с сором. Калугина сложили пополам и выкинули его как сор. („Son“, 2, 337)

Kalugin *schlief* vier Tage und vier Nächte hintereinander, und am fünften Tage wachte er so abgemagert auf, dass er die Stiefel mit Bindfaden an den Beinen festbinden mußte, damit sie nicht abfielen. [...] Und die Sanitätskommission [...] befand ihn für antisaniitär und überhaupt nichts mehr nutze und befahl dem Hausverwalter, Kalugin zusammen mit dem Kehricht hinauszuschaffen. Sie packten Kalugin zusammen und schafften ihn wie Kehricht hinaus. („Traum“, *Alle Fälle*, 346)

Komplizierter wird das (Ein-)Schlafproblem zusätzlich dann, wenn es nicht bloß um den unschuldigen Vollzug nächtlicher Entspannung geht, sondern schlichtweg um das „Miteinander-Schlafen“ als Euphemismus für Geschlechtsverkehr. Missverständnisse sind hier jedenfalls schon vorprogrammiert:

..А в саду к ней какой-то матрос пристал. Пойдем да пойдем, говорит, спать. Она говорит: «Зачем же днем спать?» А он опять свое: спать да спать. И действительно, захотелось профессорше спать.. („Sud'ba ženy professora“, 2, 103)

Aber unterwegs im Garten wurde ein Matrose zudringlich. Komm, komm mit, sagte er, gehen wir *schlafen*. Sie sagte: „Wieso denn am Tag *schlafen*?“ Und der Matrose wieder: *Schlafen, schlafen*. Und tatsächlich wollte die Professorin auf einmal *schlafen*. („Schicksal der Frau eines Professors“, *Alle Fälle*, 258)

Auf den Punkt gebracht ist das Phänomen der Körperreflexe in jenen „Fällen“, wo der Körper sich scheinbar selbständig macht und quasi automatisch funktioniert – oder besser: nicht abzustellen ist: So in den immer wieder auftretenden Serien von Schluckauf, der diesmal – und in einer ganzen Reihe anderer Fälle – als Tick-Wort (hier ein „Tjuk“-Wort) perseverierend in Erschei-

nung tritt. Was bei Čechov und den Frühsymbolisten noch das unerbittliche Ticken einer Uhr ausmacht („Tik-Tak“), reduziert sich hier auf ein sinnleeres Tickwort, das ein jedes Gespräch total ad absurdum führt:⁶⁵ Die Macht der Sprache ist geschrumpft zur Zwanghaftigkeit eines einzigen, sinnleeren Wort-Dings, über das der Sprecher wie der unfreiwillige Zuhörer stolpert („Tjuk“, 2, 346-347). Als perseverierendes Leitmotiv wandert das „Tjuk“-Wort auch in andere Texte aus, um dort sein „Unwesen“ zu treiben – so in „Starucha“: «Он [инвалид] громко стучит своей ногой и палкой. – Тюк, – говорю я сам себе, продолжая смотреть в окно.» (2, 163-164; „Laut hörbar stajkt er [der Invalide] mit Bein und Stock dahin. – Tja, [eigentlich Tjuk!], – sage ich zu mir und schaue weiter zum Fenster hinaus.“, „Die Alte Frau“, 379)

Wenn „tjukat“ ein mechanisches Klopfen bezeichnet, so wird hier die Synchronizität von Geräusch (Klopfen der Krücke oder des mechanischen Beins auf dem Boden) und des onomatopoetisch verbalisierenden Aussagewortes (noch dazu des auktorialen Helden) mit Händen zu greifen bzw. zu einer akustisch-artikulatorischen Sprachwirklichkeit, die noch dazu unwillkürlich und also zwanghaft von den Sprechorganen Besitz ergreift. Mechanisch ist das Klappern der Prothese auf der Straße, das Schlagen der Uhr, das Treten der Alten mit den Stiefeln, das gleich dem Schluckauf dem Hals sich entringende: „Tjuk!“

8. Ab absurdum geführter Sex

Das Feminine, wie ja überhaupt der große Geschlechtsmythos der Symbolisten, ist auf den kleinen K(r)ampf der Geschlechter heruntergekommen: Man liegt sich in den Haaren, bevor man es sich noch versieht, und das auf Dauer. Der Archetypus der „Chymischen Hochzeit“, der großen *coniunctio Solis et Lunae* ist zu einem permanenten Ehestreit verkommen, dessen Protagonisten in der verbalen wie brachialen Verstrickung nicht nach Verschmelzung oder einer *unio mystica* streben, sondern nach boshaften Augenblickserfolgen in „Rede-Wendungen“ und „Windungen“, die jenen der verkeilten Körper in nichts nachstehen. Dies gilt für die absurden Paarungen bei Charms ebenso wie bei Beckett oder Thomas Bernhard.

Die Gleichsetzung des Erotischen bzw. Sexuellen mit dem Ekelregenden findet sich gerade bei Charms auf Schritt und Tritt: Während das Erhabene die apophatische wie paradoxe Einheit von Anziehung und Abstoßung, Lust und Angst synthetisiert, wird im Falle der Freudschen Perversion (des Sexuellen) gleichfalls die Triebsteigerung gerade durch Ekel und Abscheu des ansonsten Verbotenen wie Verdrängten ausgelöst. Man denke hier an Charms' lustvolle Schilderung des Geruchs ungewaschener Frauenleiber. So ganz krass in der

⁶⁵ Zum Tick-Tack als neurotisierende „Taktung“ des dekadenten Frühsymbolismus und seiner Fixierung auf tote Isometrien vgl. A. H.-L. 1989, 306; s. auch P. A. Jensen 1984, 291-308.

„Komödie“ „Foma Bobrov und seine Gattin“ (1933): «..А сама, неряха, у себя, где полагается, никогда, как следует, *не вымоет*. Я, говорит, люблю, чтобы от женщины женщиной *пахло!*» (2, 387, „Und dabei wäscht sich diese Schlampe dort, wo's nötig wäre, nie. Ich hab es gern, sagt sie, wenn eine Frau nach Frau riecht!“; *Alle Fälle*, 117); oder: „... pfuj! Es rinnt aus ihr, direkt auf das Tuch. Was ist verführerisch daran, wenn ich bis hierher rieche, wie sie riecht.“ (ebd., 184). Im Sommer 1937 vermerkt Charms resumierend zu diesem Thema: «Женщина, от которой ничем не *пахнет* – противна. Женщина, от которой пахнет половыми органами – приятна: она возбуждает. Женщина не должна слишком часто подмываться..» (*Zapisnye knižki*, 2, 128; „Eine Frau, die nach nichts *riecht* – ist widerwärtig. Eine Frau, die nach ihren Geschlechtsorganen riecht – ist angenehm: sie erregt. Die Frau soll sich nicht zu oft waschen.“; *Die Kunst ist ein Schrank*, 218).

So werden bei Charms und den Oberluten der Ekel und das Grauen durch einen exhibitionistischen Akt der „Schamlosigkeit“ zugleich über- wie unterboten: Auf der thematischen Ebene wird das Ekel-Motiv übertrieben, auf der Ebene der Motivierung – also jener der Perspektive bzw. Wertung – wird es ganz im Sinne der „understatement“-Technik der Absurden untertrieben:

Пушков сказал: – Женщина, это станок любви, – и тут же получил по морде. [...] – Если женщину понюхать... („Lekcija“, 3, 244)

Puškov sagte: – Die Frau ist die Werkbank der Liebe, – und schon hatte er eine in der Fresse. [...] – Wenn man an einer Frau *riecht*... („Der Vortrag“, *Alle Fälle*, 424)

Но художник усадил натурщицу на стол и раздвинул ее ноги. [...] Амонова и Страхова сказали, что прежде следовало бы девицу отвести в ванну и вымыть ей между ног, а то нюхать подобные ароматы просто противно. [...] Из нее так и льется на скатерть. [...] Однако, – сказал Золотогромов, – пышность и некоторая нечистоплотность именно и ценится в женщине! (2, 227f.)

Aber der Maler setzte das Aktmodell auf den Tisch und drückte ihm die Beine auseinander. [...] Die Amonova und die Strachova sagten, man hätte die junge Frau erst ins Bad bringen und zwischen den Beinen waschen sollen, denn wie sie *röche*, sei einfach widerwärtig. [...] Es rinnt aus ihr, direkt auf das Tuch. [...] „Aber, – sagte Zolotogromov, – die Üppigkeit der Formen und eine gewisse *Unreinlichkeit* werden bei Frauen doch gerade besonders geschätzt.“ (*Alle Fälle*, 184)

..Вот пробежал трамвайный кондуктор, за ним пожилая дама с лопатой в зубах. [...] Голая еврейская девушка раздвигает ножки и выливает на свои половые органы из чашки молоко. [...] Голая еврейская девушка сидит передо мной с раздвинутыми ногами, ее половые

органы выпачканы в молоке. [...] Из ее половых органов начинает течь прозрачная и тягучая жидкость. (2, 158)

Der Straßenbahnschaffner kam vorbei, gefolgt von einer älteren Dame mit einem Spaten in den Lippen. [...] Ein nacktes Judenmädchen spreizt die Beine und gießt aus einer Tasse Milch über seine *Geschlechtsorgane*. [...] Das nackte Judenmädchen sitzt mit gespreizten Beinen vor mir, die Geschlechtsorgane in Milch gebadet. [...] Aus den Geschlechtsorganen fließt eine farblose und zähe Flüssigkeit. (*Alle Fälle*, 409)

„В это время Антонина Алексеевна разделась догола и спряталась в сундук. [...] Увидя, что творится в его комнате, Петр Леонидович нахмурил брови. [...] Нельзя назвать это гигиеничным, если голая молодая женщина сидит на том же столе, где едят. („Neožidannaja vstreča“, 2, 76-77)

Währenddessen zog sich Antonina Alekseevna splitterfasernackt aus und versteckte sich in der Truhe. [...] Als er sah, was in seinem Zimmer *auftragte*, runzelte Petr Leonidovič die Brauen. [...] Man kann es unmöglich *hygienisch* nennen, wenn eine nackte junge Frau auf dem Tisch sitzt, an dem gegessen wird. („Unverhofftes Besäufnis“, *Alle Fälle*, 205-206)

In Lipavskijs Abhandlung zum „Entsetzen“ („Issledovanie užasa“) lesen wir zum selben Thema:

В человеческом теле *эротично то, что страшно*. Страшна же некоторая самостоятельность жизни тканей и частей тела; женские ноги, скажем, не только средство для передвижения, но и самоцель, бесстыдно живут для самих себя. (Lipavskij, „Issledovanie užasa“, 87)

Am menschlichen Körper *erotisch ist das, was Angst macht*. Angst macht eine gewisse Selbständigkeit des Lebens von Gewebe und Körperteilen; die Beine einer Frau, zum Beispiel, sind nicht nur Mittel zur Fortbewegung, sondern auch Selbstzweck, sie leben schamlos für sich selbst. (L. Lipavskij, „Abhandlung über das Ensetzen“)66

Den Höhe- oder Tiefpunkt des Sexualekels kann Charms nur noch als literarisches Experiment versuchen, absichtlich die Schamgrenze so radikal zu überschreiten (ganz zu schweigen jene der sowjetischen Prüderie jener Tage), um herauszubekommen, wie weit man in diesem Fall überhaupt gehen kann. Im konkreten Fall handelt es sich um eine krasse Verführungsszene, die ein alter Lüstling mit einem kleinen Mädchen bis zum äußersten durchspielt:

66 Übersetzt in: B. Groys, A. H.-L. 2005, 657-687, hier: 670.

..Старичок протянул руку и взял Лидочку за плечо. [...] – Заплачите, барышня, так я вам больно сделаю, возьму и оторву вашу головку. [...] и грязным пальцем полез ей в рот. (2, 79-82)

Der *alte Mann* streckte die Arme aus und nahm Lidočka an der Schulter. [...] – Wenn Sie anfangen zu weinen, Fräulein, dann tue ich Ihnen weh, dann reiße ich Ihnen das Köpfchen ab. [...] und steckte ihr seinen schmutzigen *Finger* in den Mund. („Lidočka saß in der Hocke.“, *Alle Fälle*, 216-220)

Dass Eros und Thanatos, die Gewalttätigkeit des absurden Sexus mit jener von Tod und Verstümmelung nahe beisammen liegen, zeigt denn auch A. Vvedenskij:

ФЕДОР: (*ложится на нее*). Знаю. Знаю.

СЛУЖАНКА: И девочка у нас *убита*.

[...]

СЛУЖАНКА: Уже в *гробу* лежит.

(Vvedenskij, „Elka u Ivanovych“, *Proizvedenija*, 2, 58)

FEDOR: *legt sich auf sie* Ich weiß, ich weiß.

DIENSTMÄDCHEN: Bei uns ist ein Mädchen *erschlagen* worden.

[...]

DIENSTMÄDCHEN: Sie liegt schon im *Sarg*..

(„Weihnachten bei Ivanovs“, 391)

Die spezifische Anzüglichkeit der absurdistischen Sexualität liegt in einer seltsamen Mischung aus Sadismus und Masochismus: Dabei dominiert gerade bei Charms die Lust an verbalen Direktheiten, deren komische Wirkung in nicht geringem Maße durch die Tabuisierung der Sexuelsprache im bigotten Stalinstaat verursacht wird:

.. – У вас очень красивые чулки [...] – У меня очень толстые ноги, – сказала Ирина. – А в бедрах я очень широкая. – Покажите, – сказал Пронин. – Нельзя, – сказала Ирина, – я *без панталон*. [...] Но Пронин все-таки поднял ее юбку и сказал: – Ничего, ничего.. („*Ромеcha*“, 2, 147)

.. – Sie haben sehr schöne Strümpfe [...] – Ich habe sehr dicke Beine, – sagte Irina. – Und in den Hüften bin ich sehr breit. – Zeigen Sie, – sagte Pronin. – Das geht nicht, – sagte Irina, – ich habe *keine Unterhosen* an. [...] Doch Pronin hob ihr den Rock trotzdem höher und sagte: – Macht nichts, macht nichts.. („*Störung*“, *Alle Fälle*, 426)

Diese hoffnungsvolle Annäherung wird freilich – wie nicht anders zu erwarten – jäh unterbrochen durch das Eintreten eines Dritten Mannes („im schwar-

zen Mantel“) samt Militärbegleitung und Hausmeister. Es besteht kein Zweifel, dass wir hier – im Jahre 1940 befindlich und also knapp vor der letzten Verhaftung von Charms – einer stalinschen Polizeiaktion beiwohnen, die unmittelbar in die private Sexsituation platzt. Pronin wird nach Waffenbesitz (sic!) befragt und Irina wie dieser zum Mitkommen aufgefordert. Die Wohnung wird versiegelt, das Haustor fällt ins Schloss. Völlig unkommentiert kippt hier Eros in den Thanatos und damit ins Schreib- wie Lebensende des Autors.

Bei Aleksandr Vvedenskij gehen Exhibitionismus wie Voyeurismus, das Herzeigen und Betrachten der Geschlechtsorgane gleichfalls einher mit der unvermittelten Hinrichtung: In Vvedenskij's „Elka u Ivanovych“ treffen wir auf Sonja Ostrova, ein Mädchen von 32 Jahren, die ihrem Exhibitionismus zum Opfer fällt:

СОНЯ ОСТРОВА: [...] я юбку подниму и всем покажу.

НЯНЬКА (*зверья*): Нет, не покажешь. Да и нечего тебе показывать – ты еще маленькая.

СОНЯ ОСТРОВА, *девочка 32 лет*: Нет, покажу. А то, что у меня маленькая, это ты правду сказала. Это еще лучше. Это не то что у тебя. (Vvedenskij, „Elka u Ivanovych“, *Proizvedenija*, 2, 48-49)

SONJA OSTROVA: Und ich werd [...] den Rock hochheben und allen alles zeigen.

АММЕ: *wird zum Tier* Nein, das wirst du nicht. Außerdem hast du gar nichts zu zeigen – du bist noch klein.

SONJA OSTROVA *Mädchen, 32 Jahre*: Doch, das werde ich. Dass ich eine Kleine habe, stimmt. Um so besser. Meine Kleine ist nicht so, wie du eine hast. („Weihnachten bei Ivanovs“, 377)

Entweder die Sexszene wird total „kupiert“ bzw. kastriert – oder sie verläuft im Sande, erschöpft sich noch vor dem Höhe- und Zielpunkt, wie dies im selben Stück etwa zwischen dem überpotenten Holzfäller Fedor und „einer Bediensteten“ passiert: «ФЕДОР (встает с нее): Мне скучно с тобой. Ты не моя невеста. [...] ФЕДОР: Нет, нет, у меня страшная тоска. Я скоро исчезну, словно радость...» (Vvedenskij, „Elka“, 58; „FEDOR [steht von ihr auf]: Mir ist langweilig mir dir. Du bist nicht meine Braut. [...] FEDOR: Nein, nein, ich habe eine schreckliche Sehnsucht. Ich werde bald verschwinden – wie die Freude.“, „Weihnachten“, 2, 391).

In höchstmöglicher Symmetrie präsentiert sich bei Vvedenskij das Nullsummenspiel der Sexualität in „Kuprijanov i Nataša“,⁶⁷ wo der Aufbau der Sexszene – der Erektion des Helden bzw. der Erregung seiner Partnerin – mittendrin abbricht und umkippt, vor dem erwarteten Höhepunkt einbricht in Nichts und Langeweile: «КУПРИЯНОВ (*снимая рубашку*). Как скучно все кругом | и

⁶⁷ J. Faryno 1991.

как однообразно тошно. [...] И поднята могущественно к небу | моя четвертая рука.» („Kuprijanov i Nataša“, 1, 155; „KUPRIJANOV [das Hemd ausziehend]. Wie langweilig ist alles ringsum | und wie eintönig widerlich. [...] Und erhoben machtvoll zum Himmel | ist meine vierte Hand.“, „Kuprijanov und Natascha“, *Der Fehler des Todes*, 346). Die Bewegungen des Ausziehens wie des darauffolgenden Wieder-Anziehens heben einander wechselseitig auf, wobei der Höhe- und Kippunkt dieser Dynamik zugleich im Nullpunkt der sexuellen Nicht-Realisierung gipfelt: Das Ersterben der Sexualität geht einher mit dem Sterben selbst, Eros und Thanatos löschen sich wechselseitig:

НАТАША. [...] Ложись скорее Куприянов, | умрем мы скоро.

КУПРИЯНОВ. Нет, не хочу. (*Уходит*)

НАТАША. Ужасно, я одна осталась, | любовь камней не состоялась, | лежу одна, лежу грущу. [...]

КУПРИЯНОВ. (*сидя на стуле в одиноком наслаждении*). Я сам себя развлекаю. | Ну вот все кончилось. Одевайся. *Дремлет полумертвый червь.*

НАТАША (*надевая рубашку*). Я затем тебя снимала, | потому что мира мало, | потому что мира нет, [...]

КУПРИЯНОВ (*надевая нижние штаны*). И нет для меня надежд, | мне кажется, что становлюсь я меньше [...] Я сам не свой..

(Vvedenskij, „Kuprijanov i Nataša“, *Proizvedenija*, 1, 155-156)

NATAŠA Schnell, Kuprijanov, leg dich zu mir, | wir sterben bald.

KUPRIJANOV Nein, nein, ich will nicht. *Er geht weg.*

NATAŠA Entsetzlich, jetzt bin ich allein, | Dass Steine lieben hat nicht sollen sein, | Ich liege einsam nackt und bloß. [...]

KUPRIJANOV *sitzt im einsamen Genuß auf einem Stuhl*. Ich vergnüg mich lieber mit mir selber. | So. fertig. Zieh dich an. *Es dämmt vor sich hin der totgeglaubte Wurm.*

NATAŠA *zieht das Hemd an* Dich genommen habe ich | weil es wenig Welt gibt | weil es keine Welt gibt, [...]

KUPRIJANOV *zieht die Unterhose an* Ich habe keine Hoffnung leider | mir scheint ich werde immer kleiner [...] und ich gehöre nicht mehr mir.

(„Kuprijanov und Nataša“, 347-348)

Beide Protagonisten regredieren aus der Heteroerotik in die Autoerotik der Selbstbefriedigung – ein Thema, das auch Andrej Platonov ins Zentrum seiner Sexuelsatire „Antisexus“ stellt:⁶⁸ Anstelle des Koitus mit dem/der Anderen, anstelle der „coniunctio“ und ihrer Rekreation geht der Welt die Luft/Lust aus, die vereinsamten Körper koitieren mit sich selbst, es siegt die leere Selbsterlösung über die Fremderlösung einer erotisch-mystischen Verschmelzung. Eher schon

⁶⁸ A. Platonov, „Der Antisexus“, Übers. und Kommentare (A. H.-L.) in: B. Groys, B. / A. H.-L. 2005, 494-513.

bringt Eros den Thanatos, indem die Einheit des Menschen bzw. seine körperliche *unio* rückgängig gemacht wird im Akt seiner totalen Dissipation.

Nicht nur der Körper löst sich auf, auch die Geschlechtsfunktionen (des Mannes) fallen in sich zusammen: Die sexuelle Impotenz, gipfelnd im Nicht-Finden-Können des entsprechenden „Instruments“ („Obezoružennyj, ili Neudavšajasja ljubov“), korrespondiert bei Charms beständig mit der Impotenz des Phallus/Griffels, der das Wunder des Schreibens verweigert.⁶⁹ Der auktoriale Geschlechtstrieb in Richtung Frau rächt sich durch das Hereinbrechen der Impotenz, womit auch das freudistische Prinzip der Sublimierung (des Geschlechtstriebes im schöpferischen Tun) depotenziert wird.

Nicht zufällig ist es Meister Leonardo selbst, der in einem von Charms neu inszenierten biblischen Sündenfall Eva mit den Freuden der Liebe konfrontiert, ohne dass diese schon in der Lage wäre, überhaupt zu wissen, was das sein soll:

..МАСТЕР ЛЕОНАРДО: Ты знаешь, Ева, я люблю тебя.

ЕВА А я знаю что это такое? [...]

ЕВА: Ой посмотри, как смешно фазан на фазаниху верхом сел! [...]

МАСТЕР ЛЕОНАРДО: А теперь попробуй вот это яблоко. [...]

Ева откусывает от яблока кусок. Змей от радости хлопает в ладоши. („Grechopadenie ili poznanie dobra i zla. Didaskalija“, 2, 50-53)

MEISTER LEONARDO Weißt du, Eva, ich liebe dich.

EVA Weiß ich denn, was das ist? [...]

EVA Oh, sieh mal, wie komisch der Fasan auf der Fasanin reitet! [...]

MEISTER LEONARDO Und jetzt probierst du diesen Apfel. [...]

Eva beißt ein Stück von dem Apfel ab. Die Schlange klatscht vor Vergnügen in die Hände. („Der Sündenfall oder Die Erkenntnis des Guten und Bösen. Didaskalie“, *Alle Fälle*, 178-181)

9. Tot-Geburten

Für Charms (wie für alle Absurdisten bis hin zu Beckett)⁷⁰ wirken die weiblichen Wesen insgesamt letal auf den Mann, den sie (sexuell) zu verschlingen drohen; dies gilt auch ganz allgemein für jede Mutterschaft, die zwei paradoxale Perspektiven eröffnet:⁷¹ zum einen die Inversion auf der organischen Ebene – wobei der Geburtsakt „a tergo“ und damit anal erfolgt, und zum andern die diskursive Unmöglichkeit, analog zum eigenen Tod auch nicht die eigene Geburt in der Ich-Form verbalisieren zu können. Im ersten Fall kommt es zu einer Genitalisierung des Analen und darüber hinaus zu seiner generativen Umfunktio-

⁶⁹ Tokarev 2002a, 59ff.

⁷⁰ Zu den Geburtsphantasmen bei Charms s. auch G. Lehmann 2004, 177ff.

⁷¹ Aufschlussreich für die Bedeutung der „Geburt des Kunstwerks“ ist das frühe „Manifest“ von Charms aus dem Jahr 1927: „...Das Schema meiner Kunst oder die Geburt einer künstlerischen Sache ist folgende: 1. Geburt des Menschen.“ (*Die Kunst ist ein Schrank*, 55).

nierung. Der Mensch wird zum einen inversiv als ein Stück Kot in eine Kot-Welt gesetzt und er wird zum andern auf der narrativen Achse des Lebenstextes inversiv von der Adoleszenz auf den Nullpunkt totaler Infantilität reduziert, die ihrerseits auch das Anale gegenüber dem Oralen favorisiert. Für Charms – wie übrigens noch deutlicher für Beckett – ist das Sterben ein Rückwärtsgang in den Mutterleib, eine Bewegung „a tergo“, die zugleich verflucht und gepriesen wird.

Indem Charms die Kručenyč-Linie des Futurismus fortführt,⁷² entscheidet er sich auch für dessen anal-infantile Avantgarde-Modell gegen das oral-naivistische von Chlebnikov, mit dem er seit seiner „zaum“-Phase in einem mehr oder weniger offenen Konkurrenzstreit liegt. Dass im Sinne der Psychoanalyse der analytische Akt als eine kontrollierte Regression in die Urszenen der Kindheit und des Ursprungs fungiert, repetiert jene Rückwärtsbewegung, die in der nicht mehr archetypischen Paradoxie der Ambivalenz von Geburt und Tod, Wiege und Grab bzw. Sarg gipfelt: Wofür ja eben der obēriutische „Schrank“ („škaf“) steht, wie der Koffer, in dem die „Starucha“ im doppelten Wortsinne verschwindet. Während das/der „corpus delicti“ im Zuge einer Ilf-Petrovschen Aktion verloren geht, ist der Held krampfhaft damit beschäftigt, seinen schmerzenden Bauch in der Zugtoilette zu entleeren: auch eine Art analer Geburt mitsamt den dazugehörigen Wehen. Dass die Alte selbst als Produkt einer solchen zweiten Steißgeburt anzusehen ist (Tokarev 2002, 93), gehört in die inversive Logik der Vertauschung von Analität und Oralität ebenso wie in jene zwischen „vorne“ und „hinten“. Becketts Molloy wurde ja auch anal zur Welt gebracht (ebd.). Solchermaßen spiegelt die anale Defäkation bzw. Ausscheidung den umgekehrten Akt der oralen Aneignung und des Essens, das seinerseits zum Synonym für den Geschlechtsakt wird: «Поедание и половое соединение – два следствия одного и того же принципа» (L. Lipavskij, „Razgovory“, *Činari*, 1, 244; „Essen und die geschlechtliche Vereinigung – das sind zwei Folgen ein und desselben Prinzips“).⁷³

Wie erwähnt, schafft dieses dionysische „Stirb und Werde“ im Absurden keinerlei „Rekreation“ mehr; es gibt keine „restitutio ad integrum“, wie in allen positiven Mythopoetiken. Das Leben beginnt vielmehr mit dem Tod, eine jede Geburt ist eine Totgeburt und die ganze Existenz eine „Krankheit zum Tode“. Bei Charms besteht jedenfalls zwischen der individuellen Geburt und jener des Kosmos kein Unterschied (Tokarev 2002a, 42). Um zu diesem Ursprung zurückzukehren, muss man die Zeitrichtung umkehren und zur Geburt regredieren, deren „Löschung“ der lange erwartete Moment des Todes sein wird (ebd.). Der Tod erscheint bei Charms als gleichbedeutend mit der Ursünde – daher schrei-

⁷² Dazu ausführlich J.-Ph. Jaccard 1991, 15ff.; zum Infantilismus bei Kručenyč s. auch A. H.-L. 1990; Th. Grob 1994, 337ff.

⁷³ Vgl. auch Tokarev 2002, 255 zu Defäkation und Tod bzw. Auflösung.

ben Charms wie Beckett so angewi(e)dert von allem, was mit Zeugung, Empfängnis und Geburt zusammenhängt.

Der von Charms vielfach gepriesene Duft der Frauen bzw. ihrer Geschlechtsorgane erscheint ebenso anziehend wie jener von Blumen, gehören sie beide doch der „Natur“ an. Aus der Perspektive des Ekels geht es hier um eine vergleichbare paradoxe Ambivalenz der Anziehung und Abstoßung, wie im Fall des Erhabenen: Der Körper (der Frauen) bzw. der Sexus allgemein fasziniert und fixiert zugleich, das Verlangen ist immer ekelhaft und lustvoll in einem. Freilich ist es – wie nicht anders zu erwarten – eine kupierte Sexualität; diese bietet vor dem Hintergrund der dekadenten Wiederholungszwänge des Frühsymbolismus keine Erfüllung: Die Ekstase bleibt aus und verlagert sich in das leere Verlangen eines Nullsummenspiels, das – wie an Vvedenskij's „Kuprijanov i Nataša“ zu sehen – restlos entkernt erscheint. Es gibt nur ein Vorher, das bruchlos ins Nachher umkippt.

In Charms Erzählung „Teper' ja rasskažu, kak ja rodilsja.“ („Jetzt will ich erzählen, wie ich geboren wurde..“) werden beide Paradoxien der Geburt – die Inversion der Körper-Teile wie des Zeitvektors auf sadistische Weise vorgeführt (Tokarev 2002, 45f.). Da der Vater die Geburt des Kindes präzise auf das Neujahr hin plant, kommt es zu Terminverfehlungen, die den Zeugungs- wie Geburtsakt in seiner willentlichen, ja mechanischen Geplantheit ad absurdum führen. Man könnte auch von einer absurdistischen Form von Familienplanung sprechen, die aus der Sicht des idiotischen Vaters total daneben geht. Es kommt zu einer Frühgeburt und zwar nicht aus der Gebärmutter, sondern – nach einer viermonatigen Zwischenlagerung im „Inkubator“⁷⁴ – anal.⁷⁵

Теперь я расскажу, как я родился [...]. Я родился дважды. Произошло это вот так: [...] И так мое зачатие произошло 1-го апреля 1905 года. Однако все папины расчеты рухнули, потому что я оказался *недоноском* и родился на четыре месяца раньше срока. Папа так разбушевался, что акушерка, принявшая меня, растерялась и начала запикивать меня обратно, откуда я только что вылез. [...] Однако, несмотря на слова студента, меня все же запикали, но, правда, как потом выяснилось, запихать-то запикали, да второпях не туда. [...] Родительницу пронесло и таким образом я вторично вышел на свет. Тут опять папа разбушевался, дескать, это, мол, еще нельзя назвать рождением, что это, мол, еще не человек, а скорее наполовину зародыш и что его следует либо опять *обратно запихать*, либо посадить в инкубатор. И вот посадили меня в инкубатор. (2, 82-84)

⁷⁴ Bei Charms wird der Begriff „Inkubator“ mit dem „Incubus“ in Eins gesetzt: „Man sagt, da kommt ein Inkub. Er vertilgt Wanzen. Inkub-Ator.“ (*Die Kunst ist ein Schrank*, 218).

⁷⁵ So bezeichnenderweise auch bei Beckett: „Unglücklicherweise geht es nicht darum, sondern um die Frau, die mir das Leben gegeben hat, durch das *Loch in ihrem Hintern*, wenn ich mich recht erinnere. Erster Beschiß.“ (*Molloy*, 20).

Jetzt will ich erzählen, wie ich *geboren* wurde [...]. Ich wurde zweimal geboren. Dies geschah so. [...] Also geschah meine Empfängnis am 1. April 1905. Aber alle Berechnungen Papas brachen in sich zusammen, denn ich erwies mich als *Frühgeburt* und kam vier Monate zu früh zur Welt. Papa tobte dermaßen, dass die Hebamme, die mich in Empfang genommen hatte, ganz durcheinander geriet und anfang, mich dorthin zurückzustopfen, wo ich gerade herausgekrochen war. [...] Doch ungeachtet der Worte des Studenten drückten und drückten sie, aber, wie sich später herausstellte, nicht dorthin, wo ich hergekommen war. [...] Die Wöchnerin bekam Durchfall, und auf diese Weise kam ich zum zweitenmal zur Welt. Da fing Papa abermals an zu toben, das war, wie er sagte, unmöglich eine Geburt zu nennen, das sei, wie er sagte, noch kein Mensch, sondern eher ein halber Embryo, den müsse man entweder *zurückstopfen* oder in den Brutkasten setzen. Und so setzten sie mich in den Brutkasten. (*Alle Fälle*, 230-231)

Auch die „Bauchschmerzen“ der/des Gebärenden verknüpfen auf infantile Weise die „Gebärmutter“ mit dem Verdauungsapparat und der Zone des Analen, wie zuletzt auch in der Erzählung „Die Alte“, deren kathartisches Finale im Durchfall gipfelt; dieser überfällt den Helden während einer Bahnfahrt auf katastrophale Weise, während er dabei ist, den Koffer mit der „Alten“ zu entsorgen:

„Живот мой болел все сильнее. [...] А может быть, боль в животе была чисто нервной. [...] В животе у меня такие рези, что я сжимаю кулаки, чтобы не застонать от боли. [...] Но тут я вскакиваю и [...] бегу в уборную. [...] О, эти минуты бывают столь же сладки, как мгновения любви.“ („Starucha“, 2, 183-186)

[...] meine *Bauchschmerzen* wurden immer stärker. [...] Oder vielleicht waren diese Bauchschmerzen auch nur nervlicher Art. [...] Ich habe solche Bauchschmerzen, dass ich die Fäuste zusammenpresse, um nicht laut aufzustöhnen vor Schmerz. [...] Aber hier springe ich von meinem Platz auf und gehe [...] zur *Toilette*. [...] Oh, diese Minuten sind süß wie die Augenblicke der *Liebe*. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 400-404)

Das Neugeborene ist entweder durch seine Nacktheit oder durch seine Missgestalt von Anfang an ein Kind der Scham und Schande, auch dann, wenn dies heftig bestritten wird:

Меня назвали извергом. А разве это не так? Нет, это не так. Доказательств я приводить не буду. („Ličное pereživanie odnogo muzykanta“, 2, 89-90)

Man hat mich eine *Mißgeburt* genannt. Ist dem so? Dem ist nicht so. Hierfür Beweise anführen werde ich nicht. („Persönliche Leiden eines Musikers“, *Alle Fälle*, 221)

Я *родился* в камыше. Как мышь. Моя мать меня родила и положила в воду. И я поплыл. [...] Но тут рак увидел меня и сказал: [...] «Надо ли стесняться своего голого тела? Ты человек и ответь нам». «Я человек и отвечаю вам: не надо стесняться своего голого тела». (2, 68-69)

Ich wurde im Schilf *geboren*. Wie eine Maus. Meine Mutter *gebar* mich und legte mich ins Wasser. Und ich schwamm los. [...] Da aber fiel der Blick des Krebses auf mich und er fragte: „Soll man sich seines nackten Körpers schämen? Du bist ein Mensch, antworte uns.“ – „Ich bin ein Mensch, und ich gebe euch zur Antwort: niemand soll sich seines nackten Körpers schämen.“ (*Alle Fälle*, 229)

Wenn bei Beckett das archetypische Motiv der „Geburt rittlings über dem Grab“ ex negativo immer noch eine Art Erdverbundenheit markiert,⁷⁶ ist es bei Charms der nackte Fußboden, auf dem geboren wird – und was dabei herauskommt, steht dem Tod näher als dem Leben:

..Начну с самого рождения. Кстати о рождении: у нас родились на полу [...] Дочь Патрулева родилась в субботу. [...] Обозначив эту дочь латинской буквой М, заметим, что:

1. Две руки, две ноги, посередке сапоги.
2. Уши обладают тем же, чем и глаза. [...]
6. Затылком нельзя рассмотреть, что висит на стене.. (1, 180)

[...] Beginnen wir direkt bei der *Geburt*. A propos Geburt: bei uns wurde auf dem *Fußboden* entbunden [...] Patrulevs Tochter wurde an einem Sonnabend geboren. [...] Nachdem wir diese Tochter mit dem lateinischen Buchstaben M bezeichneten haben, stellen wir fest:

1. Zwei Arme, zwei Beine, besondere Anzeichen keine.
2. Die Ohren verfügen über dasselbe wie die Augen. [...]
6. Mit dem Scheitel kann man nicht sehen, was an der Wand hängt. (*Alle Fälle*, 50)

..Что из того, что она вот-вот должна была *родить*? Я и вытащил ребенка. А то, что он вообще не жилец был на этом свете, в этом уж не моя вина. Не я оторвал ему голову, причиной тому была его

⁷⁶ Vgl. dazu F. Rathjen 1995, 9f. Die entsprechende Stelle in „Warten auf Godot“ lautet: „Rittlings über dem Grabe und eine schwere Geburt. Aus der Tiefe der Grube legt der Totengräber träumerisch die Zunge an. Man hat Zeit genug, um alt zu werden. Die Luft ist voll von unseren Schreien.“ (98)

тонкая шея. Он был создан не для жизни сей.. („Reabilitacija“, 2, 160-161)

„Und dass sie kurz vor der *Niederkunft* stand? Ich habe das Kind doch rausgezogen. Und dass es überhaupt kein Erdenbewohner war, das ist nun mal nicht meine Schuld. Ich habe ihm den *Kopf nicht abgerissen*, schuld war der *dünne Hals*. Es war für dieses Leben nicht geschaffen.. („Rehabilitation“, *Alle Fälle*, 430)

In diesem Sinne verschmelzen das Motiv der Scheintoten mit jenen der Scheingeborenen, die im Extremfall als Folge jenes Schocks zur Welt kommen, den die Scheintoten bei der Gebärenden auslösen: Dass die Toten den Fötus auch noch verspeisen, wird dann nicht weiter verwundern:

A другой покойник заполз в палату рожениц и так перепугал их, что одна роженица тут же произвела преждевременный выкидыш, а покойник набросился на выкинутый плод и начал его, чавкая, пожирать. А когда одна храбрая сиделка ударила покойника по спине табуреткой, то он укусил эту сиделку за ногу, и она вскоре умерла от заражения трупным ядом. („Starucha“, 2, 179-180)

Ein anderer Toter ist in die *Entbindungsstation* gekrochen und hat die schwangeren Frauen dort so erschreckt, dass eine von ihnen augenblicklich eine Frühgeburt hatte, und der *Tote* hat sich auf den *Fötus* gestürzt und ihn unter Schmatzen zu verzehren begonnen. Und als eine tapfere Krankenschwester dem Toten einen Hocker auf dem Rücken zertrümmerte, hat er dieser Krankenschwester ins Bein gebissen, und sie ist kurz darauf an Blutvergiftung gestorben. Leichengift. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 395-397)

Die paradoxalen Unmöglichkeiten eines Erzählens der eigenen Geburt finden sich bei Charms gleich mehrfach – so in der Anekdote: „Ja sam rodilsja iz ikry“ („Ich selbst bin aus Kaviar geboren worden.“), wo der Neugeborene – da mit Kaviar verschmiert – vom lieben Onkel verspeist wird (*Činari*, 1, 191): «Он намазал меня на бутерброд и уже налил рюмку водки. К счастью, вовремя успели остановить его; потом меня долго собирали.» („Er strich mich auf ein Butterbrot und hatte schon ein Gläschen Vodka eingeschenkt. Zum Glück konnte man ihn rechtzeitig stoppen; dann war man länger damit beschäftigt, mich einzusammeln“).⁷⁷ Der Akt des dionysischen Einsammelns der „diseiecta membra“ verkommt hier zu einer lästigen Aufräumarbeit, ohne die es freilich

⁷⁷ Aus dieser Sicht erscheint das (massenhafte) Zeugen von Kindern als ebenso minderwertig wie diese selbst, deren Hauptbestreben darin besteht, sich gegenseitig zu verschlingen: „Ein Matrose [...] zeugte so viele Kinder, dass man vor ihnen nicht mehr wußte, wohin. [...] Zieh sie auf [...] aber paß auf, dass sie sich nicht gegenseitig totbeißen.“ („Erziehung“, *Die Kunst ist ein Schrank*, 233).

den Autor eben dieses Geburtstextes nicht geben würde. In diesem Sinne und unter der Perspektive des apokalyptischen Reiches des Geistes und damit in einer post-historischen, postnarrativen Dimension werden Kunst und Tod, Schreiben und Sterben bzw. deren jeweilige Negation zu ein und demselben (Charms, *Dnevnik*, 485; Tokarev 2002a, 47f.).

Gerade in der Spätphase von Charms gerät die in der (russischen) Moderne positive Apokalyptik ins Entgleiten und zeitigt nur noch Restbestände einer Poetik des Verschwindens bzw. des Verschwindens der Texte und Wörter, die somit rückwirkend die Geburt annullieren und die Rolle des Vaters wie des Autors löschen.⁷⁸ Indem Geburt und Tod zusammenfallen, koinzidieren auch beide Unsäglichkeiten zu einem einzigen apophatischen Nullpunkt, in dessen Nichts alles konzentriert und eben auf den Punkt gebracht ist.⁷⁹

Ganz im Sinne der heterodoxen, sektantischen Durchbrechung der generischen Kette von Zeugung und Geburt, Herkunft und Fortpflanzung, Vater-Mutter-Kind-Welt strebt der absurde Körper nach einer Art Löschung der Mutterschaft und damit nach einer rückwirkenden Selbstannullierung: «...было звать его иван | и отца его иван | так и звать его иван | у него была жена | не мамаша, а жена | НЕ МАМАША А ЖЕНА.» (1, 22); „...Und man nannte ihn Ivan | Wie den Vater schon – Ivan | Also hieß er auch Ivan | Und er hatte eine Frau | Keine Mutter, eine Frau.“ („Wie Ivan Ivanovič.“, *Alle Fälle*, 9)

Auch bei Beckett hat sich die generische Kette durch nackte Reduplizierung ad absurdum geführt: „Und die arme alte, lausige Erde, die meine und die meines Vaters und meiner Mutter und des Vaters meines Vaters und der Mutter meiner Mutter und der Mutter meines Vaters und des Vaters meiner Mutter.“ (Watt, 250) In diesem Sinne ist der Weg des Lebens und des Schreibens ein verzweifelter Versuch, zugleich zurück zur Mutter und in ihren Uterus zu gelangen, um den missglückten Geburtsvorgang, die Missgeburt noch einmal zu versuchen und damit die Mutter im Akt einer Selbstgeburt außer Kraft zu setzen: Gerade der Roman *Molloy* exhibiert dieses absurdistische „Zurück zu den Müttern“ in äußerster Konsequenz: „Ich bin im Zimmer meiner Mutter. Ich wohne jetzt selbst darin. Wie ich hierhergekommen bin, weiß ich nicht. [...] Ich benutze ihr Nachtgeschirr. Ich habe ihren Platz eingenommen. Ich werde ihr gewiß immer ähnlicher. Es fehlt mir nur noch ein Sohn.“ (*Molloy*, 7)⁸⁰

⁷⁸ Zur Ablöse des Vaters durch den Sohn bei den Obëriuty vgl. Tokarev 2002a, 133ff.

⁷⁹ „Ja, ich war zugleich mein eigener Vater und meine Mutter“ (Beckett, nach: Tokarev 2002a, 77; zur Geburt als „Gegen-Ereignis“ („anti-sobytie“) bei Charms und damit als apophatisches Paradox vgl. M. Jampol'skij 1998, 346f., 166ff.; vgl. auch Becketts Fixierung auf seine Geburt am Karfreitag (F. Rathjen 1995, 9).

⁸⁰ Im selben Maße, in dem der Lebenstext des Romans fortschreitet – also dem Tode des Helden entgegen – bewegt dieser sich imaginär zurück, regrediert in den Mutterschoß, den er aber nicht befruchten will, sondern durch die Selbstgeburt endgültig auslöschen muss: „Aber wenn ich zu meiner Mutter ging, gab es nur einen richtigen Weg, nämlich den, der dorthin führte, oder einen von denen, die dorthin führten, denn nicht alle führten dorthin. Ich wußte

Insoferne ist die Selbstgeburt zugleich die Geburt des Sprechens und damit eben jenes Schreibens, in dessen Vollzug der Autor seinen „Homunculus“ schafft und damit die Fremdschöpfung durch die Selbstschöpfung löscht.⁸¹ Das Paradoxe dieser Doppelung der Geburt besteht eben darin, dass jede Geburt eine „Totgeburt“ ist, denn indem wir den Geburtskanal Richtung Welt passieren, arbeiten wir ebenso unentwegt wie vergeblich daran, sterbend zu regredieren, um selbst zur Welt zu kommen: „*Ich werde in den Tod geboren*, wenn ich so sagen darf. Das ist mein Eindruck. Komische *Schwangerschaft*. Die Füße haben die große Scheide der Existenz schon passiert. Günstige Lage, hoffe ich. Mein Kopf wird zuletzt sterben.“ (Malone, 387)

Während im Neoprimitivismus der frühen Avantgarde die „WeltVomEnde“ („Mirskonca“) ein vitales Prinzip des rekursiven Neu-Lebens und Neu-Lesens des Welttextes verspricht,⁸² verläuft das absurde Leben von Anfang an „a tergo“ oder jedenfalls „gegen den Strich“, von den Füßen auf den Kopf gestellt: als eine wortwörtliche „Kopfgeburt“, die nicht mehr aber auch nicht weniger zutage fördert als den Gebärenden selbst. Vater und Mutter werden in diesem Regress überflüssig: was bleibt ist ein sich selbst gebärender Mensch, der seine eigene Leibesfrucht und damit sich selbst verzehrt. Genau das aber wäre in der Beckett-schen Konsequenz auch die Beschreibung des Schreibens.

Geboren werden, das ist meine jetzige Idee, das heißt, so lange leben, bis man weiß, was freies kohlenstoffsaures Gas ist, dann abdanken. [...] Ja, das ist's, ich bin ein alter Fötus jetzt, ergraut und gebrechlich, meine Mutter kann es nicht mehr aushalten, ich habe sie verfaulen lassen, sie ist gestorben, sie wird mich durch die Narkose gebären, Papa ist vielleicht mit von der Partie, ich werde schreiend mitten im Beinhaus landen [...] Nein, sagen wir's, ich werde nicht geboren und folglich niemals sterben, das ist besser so. Und wenn ich von mir erzähle und dann von dem anderen, der mein Kleiner ist und den ich fressen werde, wie ich die anderen gefressen habe, so geschieht's wie immer aus Verlangen nach Liebe, [...] nach einem Homunculus, ich kann nicht aufhören. Und doch scheint mir, dass ich geboren wurde [...] Es ist übrigens nicht so wichtig, ob ich geboren wurde oder nicht, ob ich gelebt habe oder nicht, ob ich gestorben bin oder nur sterbe, ich werde so tun, wie ich immer getan habe, nicht wissend, was ich tue, wer ich bin, wo ich bin, ob ich bin. Ja, ich werde versuchen, um sie in meinen Armen zu halten, eine kleine Kreatur zu machen, nach meinem Ebenbild, was ich auch sagen mag. Und wenn ich erkenne, dass sie

nicht, ob ich mich auf dem richtigen befand [...] Denn ich kannte nur die Stadt meiner Geburt, da ich nie in eine andere gekommen war.“ (Molloy, 41). Vgl. dazu L. Janvier 1976, 126-135.

⁸¹ „Geboren werden, heißt sprechen und erfinden, heißt darauf warten, sprechend abzugehen. Geburt des Sprechens und Sprechen von der Geburt. Alles bedeutet hier Verlassen der Mutter und Hinaustreten in die gesuchte Existenz durch die mythische Geschichte.“ (L. Janvier 1976, 134)

⁸² A. H.-L. 1996a, 225ff.

mißraten oder zu ähnlich ist, werde ich sie fressen. Dann werde ich lange Zeit allein sein, unglücklich, nicht wissend, was ich beten soll, noch zu wem. (*Malone*, 308-309)

Noch prägnanter als bei Charms figuriert bei Vvedenskij die Frau und damit der Geschlechtsakt als zentrales Ereignis, in dem Leben und Tod in jeder Hinsicht zusammen-fallen (Vvedenskij, *Činari*, 1, 547-548): Vvedenskij paraphrasierend könnte man von einem „so-itie“ sprechen, das zugleich das einzige wirkliche „so-bytie“ darstellt, in dem gleichwohl die Vereinzelung des Individuums und seine Ge- und Verworfenheit nicht im geringsten auflösbar erscheint.

Das was Freud als „Das Unheimliche“ definiert, erscheint hier als das Weiblich-Sexuelle: die Verselbständigung des Teils gegenüber einer Ganzheit, die sich permanent fortpflanzen, reduplizieren, invertieren oder dividieren möchte.⁸³ Auch hier erscheint das dionysische „rasčlenenie“ als unheilvoll und todbringend. Die Vermehrung der Körper kann die Vereinzelung der Geister nie und nimmer rückgängig machen, im Gegenteil: sie provoziert geradezu die völlige Selbstausslöschung von Ich und Welt (Tokarev 2002a, 65).

Indem wir – unter der Perspektive des Absurden betrachtet – gezeugt und geboren werden, sind wir immer schon dem Tode verfallen, ja das eigentliche und größte Unglück ist – im Sinne der alten Griechen – zur Welt gekommen zu sein: eine Allschuld, die in der absurden Welt von Lewis Carrols königlichem Unrechtsprinzip des Zuerst-Strafens und dann Verurteilens bis hin zur Verhaftung der „Elizaveta Bam“ reicht.

10. Pädophobie

Die immer wieder mit Erstaunen getroffene Feststellung, der professionelle Kinderbuchautor wäre – wie übrigens alle anderen Obėriuty auch – ein eingefleischter Kinderhasser gewesen,⁸⁴ verweist durchaus konsequent gleichfalls in die Sphäre des sektantischen, alle chiliastischen Sekten prägenden Strebens nach der Durchbrechung der generischen Kette und damit nach einer Beschleunigung des Weltendes mit ihrer patriarchalen Großgeschichte, die ja immer – um mit Dostoevskijs *Podrostok* zu sprechen – zum Familienroman verkommt. Dieser aber ist *sub specie* einer apokalyptischen Weltsicht nicht mehr möglich:

⁸³ Ein indirekter Freud-Verweis findet sich bei Charms in einer Eintragung des Jahres 1929, wo es um die Traumdeutung geht: „Der Traum bedeutet in den meisten Fällen einfach das Gegenteil.“ (*Die Kunst ist ein Schrank*, 89).

⁸⁴ Ausführlich zu diesem Komplex, v.a. zur grundsätzlichen Fremdheit des Kindes (aus der Sicht der Erwachsenenwelt) Th. Grob 1994, 35ff., 137ff.; zur Gewalt gegenüber Kindern vgl. ebd., 144ff.; Charms als Kinderfeind (ebd., 166ff.).

keine Familien – kein Roman.⁸⁵ Wenn also bei Dostoevskij eine postromantische Ironie einen „unmöglichen Roman“ immer noch ermöglicht – auf dem paradoxalen Umweg über den Un-Stil der „nicht mehr schönen Rede“ (Lachmann) – provoziert Charms in „Starucha“ ein „Nicht-mehr-Schreiben-Können“ (bzw. ein „Nicht-mehr-Zaubern-Können“) als Ausgangspunkt für ein „Nicht-mehr-Zeugen-Können“,⁸⁶ das einen Nicht-Text zur Folge hat, der den Namen „Starucha“ trägt und die Gynaikophobie mit einer durchaus konsequenten Pädophobie verbindet: «Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес.» (2, 163; „Das wird eine Erzählung über einen Zauberer, der in unserer Zeit lebt und keine Wunder wirkt.“, „Die alte Frau“, 378).

Eine solche postfamiliäre und damit posthistorische Haltung gipfelt in der für die (frühsymbolistische) Moderne durchaus nicht unbekannt Kinderbeschimpfung. Dabei ist es nur konsequent, wenn die absurdistische Pädophobie mit einer Phobie vor dem Weiblichen wie dem Mütterlichen einhergeht – und damit auch das genetisch fundierte Liebesgebot ad absurdum führt:

..мать ценится, как уника, вроде редкой марки, которую нельзя заметить другой. [...] Одна мать любила своего ребенка. Этому ребенку было два с половиной года. Мать носила его в сад и сажала на песочек. Туда же приносили своих детей и другие матери. Иногда на песочке накапливалось до сорока маленьких детей. И вот однажды в этот сад ворвалась бешеная собака, кинулась прямо к детям и начала их кусать. Матери с воплями кинулись к своим детям [...] Но, вырвав ребенка [у собаки], она увидела, что это не ее ребенок, и мать кинула его обратно собаке, чтобы схватить и спасти от смерти лежащего тут же рядом своего ребенка. Кто ответит мне: согрешила ли она или сотворила добро? [...] Любовь матери к ребенку, любовь сына к матери и любовь мужчины к женщине – быть может, это все одна любовь?.. („Vlast“, 2, 150-151)

[...] eine Mutter wird geschätzt wie ein Unikat, wie eine seltene Briefmarke, die gegen keine andere einzutauschen ist. [...] Eine Mutter liebte ihr Kind. Dieses Kind war zweieinhalb Jahre alt. Die Mutter brachte es in den Park und setzte es dort in den Sand. Auch andere Mütter brachten ihre Kinder dorthin. Manchmal kamen dort im Sand bis zu vierzig Kinder zusammen. Eines Tages aber drang in diesen Park ein tollwütiger Hund ein, raste direkt auf die Kinder los und fing an, sie zu beißen. Die Mütter warfen sich mit Geheul über ihre Kinder [...] Als sie ihm [dem Hund] das

⁸⁵ Vgl. zur Geburt der (Neuen) Literatur aus dem Tod der alten – A. H.-L., „Nachwort“ zur deutschen Übersetzung von F.M. Dostoevskij, *Der Jüngling*, München 1986, 874-917; ders., 1996a, 209ff.

⁸⁶ Für Charms besteht daher ein klarer Unterschied zwischen Fruchtbarkeit (d.h. Gebären) und Produktivität, wobei letztere natürlich bevorzugt wird (Charms, „Über Produktivität“, *Die Kunst ist ein Schrank*, 178)

Kind entrissen hatte, sah sie, dass dieses Kind ihr Kind nicht war, und die Mutter stürzte zurück, um das neben ihm liegende Kind zu ergreifen und es vor dem Tode zu erretten. Wer will mir antworten: hat sie gesündigt oder hat sie das Gute getan? [...] *Die Liebe der Mutter zu ihrem Kinde, die Liebe des Sohnes zu seiner Mutter und die Liebe des Mannes zur Frau – vielleicht ist das alles ein und dieselbe Liebe?* [...] („Macht“, *Alle Fälle*, 418-419)

Das tabuisierte sadistische Lustempfinden angesichts des Leidens und Sterbens von unschuldigen Kindern (Majakovskij)⁸⁷ erfährt bei Charms eine ebenso tabubrechende wie brachiale Wendung: Die Gewalt gegen Körper findet ihren Höhepunkt in drei Graden: Brachialität dem maskulinen Körper gegenüber, gegen den weiblichen Körper und schließlich – gegen den von Kindern und Jugendlichen. Der Tonfall bei all diesen Brachialitäten ist bewußt lakonisch und maximal untertreibend, was ja den eigentlichen „Witz“ der Sache ausmacht – so auch bei Vvedenskij: «НЯНЬКА: Я сумасшедшая. Я убила ребенка. ВРАЧ: Нехорошо убивать детей. Вы здоровы.» („Elka u Ivanovych“, 2, 57; „АММЕ: Ich bin verrückt. Ich habe ein *Kind umgebracht*. АРЗТ: Kinder umzubringen *gehört sich nicht*. Sie sind gesund.“, „Weihnachten bei Ivanovs“, 389)⁸⁸

Alle Fälle von brachialer oder verbaler Kindesmißhandlung zeichnen sich durch eine reflexhafte Stereotypie aus, sie unterscheiden sich nur durch die Grade von Ekel, der sich mit dem Anblick von Kindern verbinden. Das wohl bekannteste Beispiel dafür sind die sadistischen Strafphantasien gleich in den Anfangspassagen der „Starucha“:

..С улицы слышен противный крик *мальчишек*. Я лежу и выдумую им казни. Больше всего мне нравится напустить на них столбняк, чтобы они вдруг перестали двигаться. Родители растаскивают их по домам. Они лежат в своих кроватках и не могут даже есть, потому что у них не открываются рты. Их питают искусственно. Через неделю столбняк проходит, но дети так слабы, что еще целый месяц должны пролежать в постелях. Потом они начинают постепенно вы-

⁸⁷ Vgl. D.V. Tokarev 2002b, 363f.

⁸⁸ Kinderbeschimpfungen sind auch bei Beckett an der Tagesordnung: „Was mir jetzt auf die Nerven geht, sind die schreienden *Babys*. Das Haus ist schließlich voll davon.“ (Malone, 299). Besonders perfide gestaltet sich das Vater-Sohn-Verhältnis in *Molloy*: „Wäre ich an der Stelle meines *Sohnes* gewesen, hätte ich mich schon längst verlassen. Aber er war nicht aus dem gleichen Holz geschnitzt wie ich [...] Sich seinem Sohn überlegen fühlen ist in der Tat eine armselige Genugtuung, und sie hilft nichts gegen die Gewissensbisse, die man darüber empfindet, dass man ihn ins Leben gesetzt hat.“ (*Molloy*, 144); „Geh das Minuten-Thermometer holen, es liegt in der zweitobersten Schublade rechts in meinem Schreibtisch, [...] Du weißt doch, in welchen Mund du es stecken mußt. Ich machte in Gesprächen mit meinem *Sohn* in erzieherischer Absicht gern etwas zweideutige Witze.“ (*Molloy*, 162) Hier wird das für gewöhnlich mit der Mutter assoziierte anale Thema in die Vaterrelation verschoben.

здоровливать, но я напускаю на них второй столбняк, и они все околевают. („Starucha“, 2, 162)

Von der Straße heraus höre ich das widerwärtige Gekreisch der kleinen *Jungen*. Ich liege da und denke mir Strafen für sie aus. Am besten gefällt mir, ihnen den Starrkrampf zu schicken, damit sie augenblicklich aufhören sich zu bewegen. Ihre Eltern schleppen sie zu sich nach Hause. Sie liegen in ihren Betten und können nicht einmal mehr essen, weil sich ihre Mäuler nicht mehr öffnen. Sie werden künstlich ernährt. Eine Woche später ist der Starrkrampf vorbei, aber die Kinder sind so schwach, dass sie noch einen ganzen Monat im Bett liegen müssen. Dann werden sie allmählich, aber langsam wieder gesund, doch ich schicke ihnen sofort den zweiten Starrkrampf, so dass sie alle verrecken. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 377-378)

Für Charms gibt es letztlich keine Differenz zwischen Kind und Greis: «*Дети* – это, в лучшем случае жестокие и капризные *старички*» („Statt'ja“, 2, 402)⁸⁹ Bisweilen herrscht Unentschiedenheit darüber, was mehr Ekel erregt – die Kinder oder die Alten, die Kinder oder die Mütter:

Женщины меня интересовали всегда. Меня всегда волновали женские ножки, в особенности выше колен. [...] Полненькая, молоденькая женщина! [...] Вот другое дело дети. О них говорят, что они невинны. А я считаю, что они, может быть, и невинны, да только уж больно омерзительны, в особенности, когда пляшут. (2, 319)

Frauen haben mich immer interessiert. Frauenbeine haben mich immer erregt, besonders oberhalb des Knies. [...] Eine mollige junge Frau! [...] *Kinder* sind etwas anderes. Von ihnen sagt man, sie seien unschuldig. Ich bin der Meinung, sie sind vielleicht unschuldig, aber schon auch ziemlich *widerwärtig*, besonders wenn sie tanzen. (*Alle Fälle*, 134)

..Я был женат, но редко видел свою жену. Она боялась меня [...] Детей, например, никогда не надо бить ножом или вообще чем-нибудь железным, а женщин, наоборот: никогда не следует бить ногой. Животные, те, говорят, выносливы. („Vospominanija odnogo mudrogo starika“, 2, 97-98)

Ich war verheiratet, sah meine Frau aber selten. Sie fürchtete sich vor mir [...] *Kinder*, zum Beispiel, *soll man nie mit dem Hammer schlagen* oder überhaupt mit Metallgegenständen, *Frauen* dagegen soll man nie mit Füßen treten. Tiere, sagt man, hielten mehr aus. („Erinnerungen eines weisen alten Mannes“, *Alle Fälle*, 234)

⁸⁹ Vgl. auch Charms: „Ja podnjaj pyl'..“, 2, 137-138; Tokarev 2002a, 78.

Immer wieder ergeht sich Charms in sadistischen Phantasien darin, auf welche Weise Kinder bestraft, gequält oder überhaupt aus der Welt geschafft werden könnten: dass dabei auch gleich die „alten Männer“ und „alten Frauen“ liquidiert werden sollten, passt ins Bild der totalen Austauschbarkeit aller Glieder einer paranoiden Vernetzung durch alle. Diese ansonsten für das mythologische bzw. mythopoetische Denken charakteristische totale Synonymie aller Motivkomplexe untereinander (sie gilt ja im übrigen auch für den Traum ebenso wie für schizophrene Welten) erfährt in der absurden Para-Noia eine manische Affirmation, die im alles erfassenden Verfolgungswahn gipfelt. Ein Drang in diese Richtung prägte ja schon den „dekadenten“ Anfang der russischen Moderne (im Frühsymbolismus):⁹⁰ am Ende der Epoche wird aus dem Verfolgungswahn ein allumfassender Lebenszustand, dessen Evidenz eine jede fiktionale Scheinwelt hinter sich läßt.

..О детях я точно знаю, что их не надо вовсе пеленать, их надо уничтожать. Для этого я бы устроил в городе центральную яму и бросал бы туда детей. А чтобы из ямы не шла вонь разложения, ее можно каждую неделю заливать негашеной известью. В эту же яму я столкнул бы всех немецких овчарок. [...] Если же в эти дела вмешается старик или старуха, то я предлагаю зарубать их топором и волочить туда же, куда и детей, в центральную яму. [...] Идя на улицу, я всегда беру с собой толстую, сучковатую палку. Беру я ее с собой, чтобы колотить ею детей, которые подворачиваются мне под ноги. Должно быть, за это прозвали меня капуцином. Но подождите, сволочи, я вам обдеру еще уши! (2, 134-135)

Von den *Kindern* weiß ich genau, man sollte sie nicht wickeln, man sollte sie *vernichten*. Dazu würde ich in der Stadt eine zentrale Grube ausheben und die *Kinder* dort hineinwerfen. Und damit aus der Grube kein *Verwesungsgeruch* dringt, kann man jede Woche ungelöschten Kalk darüber-schütten. In dieselbe Grube würde ich alle deutschen Schäferhunde stoßen. [...] Wenn ein *alter Mann* oder eine *alte Frau* ihre Nase in diese Dinge stecken, schlage ich vor, sie mit der Axt zu erschlagen und dorthin zu werfen, wo schon die *Kinder* sind – in die zentrale Grube. [...] Wenn ich auf die Straße gehe, nehme ich immer einen dicken, knorrigen Stock mit. Ich nehme ihn mit, um die *Kinder* zu verprügeln, die mir vor die Füße stolpern. Wahrscheinlich nennt man mich deshalb Kapuziner. Aber wartet nur, Saubande, euch reiße ich die Ohren ab! (*Alle Fälle*, 311)

Die magische Austauschbarkeit alles/aller gegen alle nimmt bei Charms gerne die Gestalt der Verwechslungskomödie bzw. des Vaudeville an. Dass er dabei nicht die Kindesvertauschung sondern die Leichenverwechslung ersetzt, passt durchaus ins Bild:

⁹⁰ Dazu eingehend: A. H.-L. 1992.

[...] Тесть кондуктора обѣлся помидорами и умер. Труп тестя кондуктора положили в покойницкую, но потом его *перепутали* и вместо тестя кондуктора похоронили какую то *старушку*. На могиле старушки поставили белый столб с надписью: «Антон Сергеевич Кондратьев».. („Svjaz““, *Nezdannyj Charms*, 4, 25)

Der Schwiegervater des Schaffners *aß zu viel* von den Tomaten und starb. Den *Leichnam* des Schwiegervaters brachte man ins Leichenhaus, aber dort wurde er *verwechselt*, und an der Stelle des Schwiegervaters des Schaffners wurde irgendeine *alte Frau* beerdigt. Auf das Grab der alten Frau wurde ein Kranz gesetzt mit der Aufschrift: „Антон Сергеевиĉ Кондратјев“.. („Der Zusammenhang“, *Alle Fälle*, 297)

Infernalisch gesteigert wird dieses Prinzip der Austauschbarkeit von Kindern und Greisen in einem parallelen Kurztext, der überdeutliche Gemeinsamkeiten mit „Starucha“ aufweist:⁹¹

Я поднял пыль. Дети бежали за мной и рвали на себе одежду. Старики и старухи падали с крыш. Я свистел, я громыхал, я лязгал зубами и стучал железной палкой. Рваные дети мчались за мной и, не попевая, ломали в страшной спешке свои тонкие ноги. Старики и старухи скакали вокруг меня. Я несся вперед! Грязные рахитичные дети, похожие на грибы поганки, путались под моими ногами. Мне было трудно бежать. Я поминутно спотыкался и раз даже чуть не упал в мягкую кашу из барахтающихся на земле стариков и старух. Я прыгнул, оборвал несколькими поганкам головы и наступил ногой на живот худой старухи, которая при этом громко хрустнула и тихо произнесла: «замучили». [...] – И вот тут-то могучий отдых остановил мое сердце. (2, 137-138)

Ich wirbelte Staub auf. *Kinder* liefen mir nach und rissen sich die Kleider vom Leib. Alte Männer und Frauen *fielen* von den Dächern. Ich pffif, ich polterte, ich klapperte mit den Zähnen und stieß mit meiner Eisenstange auf. Die abgerissenen Kinder stürzten mir nach und brachen sich, weil sie nicht schnell genug waren, in der rasenden Eile die zarten Beine. *Alte Männer und Frauen* sprangen um mich herum. Ich stürmte vorwärts! Die schmutzigen *rachitischen Kinder*, die aussahen wie Mistblätterpilze, verhedderten sich zwischen meinen Füßen. Das Laufen wurde mir schwer. Ich stolperte jeden Augenblick und wäre einmal beinahe in den weichen Brei der sich am Boden wälzenden und zappelnden alten Männer und Frauen gefallen. Ich sprang, riß einigen Mistblätterpilzen die Köpfe ab und trat einer dünnen *alten Frau* auf den Bauch, die laut knirschte und lei-

⁹¹ Vgl. dieselbe Gleichsetzung in folgender Notiz: „...er wußte, dass *Kinder*, bestenfalls, grausame und launische *Greise* sind. Zuneigung zu Kindern ist fast dasselbe wie Zuneigung zu *Embryos*, und Zuneigung zu Embryos ist fast dasselbe wie Zuneigung zu Exkrementen.“ (Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 210-211).

se hervorstieß: „Das ist das Ende!“ [...] – Und da hielt ein mächtiges Ausatmen mein Herz an. (*Alle Fälle*, 317)

Bis ins Detail wiederholen sich Motive, die mit der „Alten“ verknüpft sind auch im Rahmen von Kinderszenen – so etwa das Demolieren von Kieferknochen: «..Мы спорили бы очень долго, но, по счастью, тут со скамейки свалился какой-то ребенок и сломал себе обе челюсти. Это отвлекло нас от нашего спора.» („Sonet“, 2, 332; „Wir hätten noch sehr lange gestritten, aber da fiel zum Glück ein kleines Kind von der Bank und brach sich Ober- und Unterkiefer. Das lenkte uns von unserem Streit ab.“ („Sonett“, *Alle Fälle*, 336) Bei dieser Gelegenheit wird noch einmal deutlich, wie sehr die Austauschbarkeit der Motive auch eine solche der symbolischen Zuordnungen impliziert, die im Kind den Greis/die Greisin bestraft, das Senile gegen das Infantile ausspielt. So auch in „Starucha“, wo die Synonymie von Toten (bzw. „Alten“) und Kindern zum Axiom erhoben wird:

.. – Нет, – сказал я, фыркая от смеха. – На этой даме я не женюсь. [...] – Как вы относитесь к покойникам? – спросил я Сакердона Михайловича. – Совершенно отрицательно, – сказал Сакердон Михайлович. – Я их боюсь. – Да, я тоже терпеть не могу покойников, – сказал я. – Подвернись мне покойник, и не будь он мне родственником, я бы, должно, быть, пнул бы его ногой. [...] – Терпеть не могу покойников и детей. – Да, дети – гадость, – согласился Сакердон Михайлович. – А что, по-вашему, хуже: покойники или дети? – спросил я. – Дети, пожалуй, хуже, они чаще мешают нам. А покойники все-таки не врываються в нашу жизнь, – сказал Сакердон Михайлович. („Starucha“, 2, 174-175)

Wie ist Ihr Verhältnis zu den Toten? – fragte ich Sakerdon Michajlovič. – Absolut negativ, – sagte Sakerdon Michajlovič, – ich habe Angst vor ihnen. – Ja, *ich kann Tote auch nicht ausstehen*, – sagte ich. – Man gebe mir einen Toten, und wenn er kein Verwandter von mir ist, ich würde ihm bestimmt einen Tritt versetzen. [...] – *Ich kann Tote und Kinder nicht ausstehen*. – Ja, Kinder sind was Widerliches, – pflichtete Sakerdon Michajlovič mir bei. – Was ist Ihrer Ansicht nach schlimmer: *Tote oder Kinder?* – fragte ich. – Doch wohl *Kinder*, sie stören öfter. Die *Toten* brechen trotz allem nicht so oft in unser Leben ein, – sagte Sakerdon Michajlovič. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 390-391)

11. Nekrophilie – die Alten und die Untoten

Das Schlimme am Tod des Absurdisten ist eigentlich das Sterben,⁹² also ein Zustand totaler Erwartung jenes plötzlichen Finales, das jederzeit hereinbrechen kann. Was für Chlebnikov noch als Säbel die Aufgabe der Weltvermessung erfüllen konnte, spielt bei Charms schon die Rolle des Damoklesschwerds, das niedersaust, wann immer es ihm passt: «Писатель: Я писатель. Читатель: А по-моему, ты г...о! Писатель стоит несколько минут потрясенный этой новой идеей и падает *замертво*. Его выносят...» („Četyre illjustracii togo, kak novaja ideja ogorašivaet čeloveka, k nej ne podgotovlennogo“, 2, 342; „Schriftsteller: Ich bin Schriftsteller. Leser: Aber für mich bist Du Sch..! Der Schriftsteller steht einige Minuten erschüttert von dieser Idee da und *fällt dann tot um*. Man trägt ihn hinaus..“, *Alle Fälle*, 351).

Zentraler Text des Nekrophilie-Nekrophobie-Komplexes bei Charms ist zweifellos die „Starucha“, die als personifiziertes Oxymoron ihren Untod ebenso inszeniert wie die Ambivalenz von Toten/Todesfurcht und Aggressivität. Das Erschlagen einer Leiche (oder das Erschlagen eines toten Hundes) erscheint vor diesem Hintergrund als umgekehrtes Oxymoron, das die absurdistische Figur einer zirkulären Tautologie vielfach entfaltet:

..Рот у нее приоткрыт и изо рта торчит соскочившая вставная челюсть. И вдруг мне делается все ясно: старуха умерла. Меня охватывает страшное чувство досады. Зачем она умерла в моей комнате? Я терпеть не могу покойников. [...] – Вот сволочь! – говорю я вслух. Мертвая старуха как мешок сидит в моем кресле. Зубы торчат у нее изо рта. Она похожа на мертвую лошадь.. („Starucha“, 2, 166)

Ihr Mund steht halb offen, und aus dem Munde *ragt*, herausgerutscht, ein stählernes *Gebiß*.⁹³ Und plötzlich wird mir alles klar: die Alte ist tot. Mich packt eine schreckliche Wut. Warum ist sie ausgerechnet in meinem Zimmer gestorben? *Ich kann Tote nicht ausstehen*. [...] – Alte *Hexe!* – sage ich laut. Die tote Alte sitzt wie ein Sack in meinem Sessel. Die *Zähne*

⁹² Zur Differenz zwischen Sterben und Tod unter der Perspektive einer Thanatologie vgl. A. H.-L. 2007b.

⁹³ Der sich selbstständig machende Unterkiefer gehört bei Charms durchweg ins Arsenal des Leichengrussels, wie ihn die Gothic Novels vorgeben: «..Старичок хотел крикнуть, но у него одна *челюсть* зашла за другую, и он, вместо того, чтобы крикнуть только слабо икнул и закрыл один глаз. [...]» („Smert' starička“, 2, 90; „Der alte Mann wollte schreien, aber der *Unterkiefer* hakte aus, statt eines Schreis entfuhr ihm nur ein schwaches Glucksen..“ („Tod eines alten Mannes“, *Alle Fälle*, 261). Wie der Kiefer gehört auch das herrenlose „Gebiss“ zum Schockinventar, das sich zudem noch um die infantile Zahnlosigkeit der „Alten“ erweitern lässt: «..А Андрей Карлович протер свою вставную *челюсть*, вставил ее себе в рот, пощелкал зубами..» („Istorija Deruščichsja“, 2, 337; „Andrej Karlovič wischte das *Gebiß* sauber, setzte es sich wieder in den Mund, biß ein paarmal die Zähne zusammen..“, „Geschichte einer Schlägerei“, *Alle Fälle*, 345).

ragen ihr aus dem Mund. Sie sieht aus wie ein *toter Gaul*. („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 381)

„Нет, *челюсть* пропала. [...] Брезгливый страх к себе вызывала эта мертвая старуха. Я приподнял молотком ее голову [...] Я заглянул старухе в рот. Нет, она не нашла свою *челюсть*. [...] Голова упала и стукнулась об пол.“ („Starucha“, 2, 182-183)

Nein, das *Gebiß* lag nicht mehr da. [...] *Ekel* und Angst flößte mir diese *tote Alte* ein. Ich hob ihr mit dem Schläger den Kopf hoch [...] Ich schaute der Alten in den Mund. Nein, sie hatte ihr *Gebiß* nicht gefunden. [...] Der Kopf fiel zurück und krachte auf den Fußboden. (ebd., 399)

Im Kurztext „Ritter“ wird der Einzelfall der „Alten“ ausgeweitet zur Szenerie eines totalen Altersheimes, in dem die alten Frauen auf medizinische Weise attackiert werden. Dass hier die Alten die „Zeit totschiagen“, indem sie „Fliegen fangen“, verweist auf deren bei Charms vielfach abgewandelte Funktion als Vorzeichen des Todes:⁹⁴

Был дом, наполненный старухами. Старухи целый день шатались по дому и били мух бумажными фунтиками. [...] Старуха Звякина, наказанная Юфлевой, упала так неудачно, что сломала свои обе челюсти. [...] Затем доктор попросил дать ему молоток, стамеску, клещи и веревку. [...] «Ну-с», – сказал доктор и, схватив Звякину, крепко связал ее веревкой. Потом доктор, не обращая внимания на громкие крики и вой Звякиной, приставил к ее челюсти стамеску и сильно ударил по стамеске молотком. [...] Раздробив стамеской челюсти Звякиной, доктор схватил клещи и, зацепив ими звякинские челюсти, вырвал их. („Rycari“, 2, 139-141)

Es war einmal ein Haus voll mit *alten Frauen*. Die *alten Frauen* wankten und wackelten durch das Haus und schlugen mit Papiertüten die *Fliegen*

⁹⁴ Vgl. auch die Beispiele: „...und sich schnell, als schämte er sich für etwas, die Decke über den Kopf gezogen. Er tat dies so ruckartig, dass unter dem anderen Ende der Bettdecke Ivan Jakovlevičs nackte Füße zum Vorschein kamen, und sofort setzte sich auf den großen Zeh des linken Fußes eine *Fliege*.“ (*Alle Fälle*, 157); „– Sieh einer an! – sagte der Wächter, während er eine *Fliege* beobachtete. – Wenn ich sie mit Tischlerleim beschmieren würde, dann wäre ihr Stündlein wohl gekommen! [...] Der Wächter zerdrückte die *Fliege* mit dem Finger und sagte, ohne dem jungen Mann den Kopf zuzuwenden.“ („Der junge Mann, der einen Wächter in Staunen versetzte“, *Alle Fälle*, 349). Vgl. dazu M. Jampol'skij 1996, 32; A. H.-L. 1999.

Auch bei Beckett begleiten die Fliegen die Todesmärsche der Helden und ihre Verwandlung in lebende Leichname: „Wo sind die *Fliegen*, von denen man so viel hat reden hören? Man läßt sich durch den Augenschein überzeugen, dass man nicht selbst *tot* ist, *tot* sind alle anderen. Also steht man auf und geht zu seiner Mutter, die glaubt, sie sei lebendig.“ (*Molloy*, 36); „Die Verdauungs- und Entleerungsorgane, die zwar träge sind, regen sich doch zuweilen, dafür zeugt die Pflege, deren Gegenstand ich bin. Das ist ermutigend. Solange es Leben gibt, gibt es Hoffnung. Die *Fliegen*, als äußere Agentien, erwähne ich nur nebenbei. Sie könnten mir den Typhus bringen.“ (*Der Namenlose*, 455)

tot. [...] Die alte Zvjakina, von der Jufleva bestraft, fiel so unglücklich, dass sie sich beide *Kiefer brach*. [...] Dann bat der Doktor um Hammer, Brecheisen, Zange und Bindfaden. [...] „Also los“, – sagte der Doktor, packte die Zvjakina und fesselte sie mit dem Bindfaden. Dann setzte der Doktor, das laute Geschrei und Geheul der Zvjakina ignorierend, das Brecheisen an ihre Kiefer und schlug mit dem Hammer kräftig gegen das Eisen. [...] Als er die *Kiefer* der Zvjakina mit dem Stemmeisen zerkleinert hatte, nahm der Doktor die Zange und riß der Zvjakina die *Kiefer* heraus. („Ritter“, *Alle Fälle*, 407)

In dem Gedicht „Ossa“ sind die Motive der „Alten“ („starUCHA“) und der „Fliege“ („mUCHA“) nicht nur anagrammatisch vernetzt, sie resultieren auch in einer allumfassenden Thanatologie, in der all jene Motivketten serialisiert sind, die auch die Erzählung „Starucha“ prägen: „starucha“ – „strach“ – „ucho“ – „stariček“ – „sunduček“ etc.:

На потолке сидела муха | ее мне видно из кровати | она совсем уже старуха | сидит и нюхает ладонь; [...] [я] поймал дубинку и по мухе | [...] На печке славный Каратыгин | прицелил в ухо пистолет | ХЛОПНУЛ ВЫСТРЕЛ⁹⁵ [...] и к печке повернувшись быстро | подумал: верно умер старичек | оставив правнукам в наследство | пустой как штука сундучек.⁹⁶ [...] Быть может в сундучке лежал квадратик | похожий на плотину. [...] играет муха на потолке | марш конца вещей. [...] („Ossa“, 1, 79)

Auf der Zimmerdecke saß eine *Fliege* | ich kann sie vom Bett aus sehen | sie ist schon eine sehr *Alte* (Frau) | sitzt da und schnüffelt an der Handfläche [...] Ich packte einen Prügel und schlug auf die *Fliege* [...] Auf dem Ofen der berühmte Karatygin | visiert das Ohr an mit der Pistole | DA KRACHTE EIN SCHUSS [...] und zum Ofen rasch zurückgekehrt | dachte er: zu Recht ist der Alte gestorben | nachdem er den Urenkeln als Erbe hinterlassen hatte | eine wie einen Witz leere *Schatulle*. [...] Vielleicht lag in der *Schatulle* ein kleines *Quadrat* | gleich einem Damm. [...] es spielt die *Fliege* auf der Zimmerdecke | den Marsch vom *Ende der Dinge*..

Die absurden Körper bewegen sich zwischen Leben und Tod in einer eigenen mediären Zone „cisfiniten“ Evidenz. Die Sphäre absurdistischer Religionsphilosophie und Thanatologie verbindet sich aber immer wieder mit magisch-herme-

⁹⁵ Das Pistolenschießen auf Fliegen kennen wir aus Puškins Erzählung „Vystrel“ (vgl. dazu W. Schmid 1982)

⁹⁶ Typisch für die „muchologija“ von Charms ist das Gedicht „Padenie vod“ (1, 119): «Стукнул в печке мотолок | рухнул об пол потолок [...] я подумал: подожди | это рухнули дожди | тухнет печка спят дрова [...] на траве стоит петух | он глядит в небесных мух | мухи снов живые точки | лают песни на цепочке. | *Мухи* | Поглядите мухи в небо | там сидит богыня Геба | поглядите мухи в море [...] Это мухи лают бред.» (Vgl. auch Charms, „Lapa“, 1, 128ff. mit vielen „much“-„duch“-Motiven).

tischen Reminiszenzen – wie „die Boten“, „die Engel“, „die Nachbarwelten“ etc. –, die auch Merkmale aus der sub- wie präkulturellen Todesfolklore annehmen können. Dies gilt besonders für die Gestalt des „Wiedergängers“ („oboroten“), der im Falle der „Starucha“ Züge der Hexe erhält, ansonsten aber auch in der karnevalesken Gestalt des „lebenden Leichnams“ einherkommt. Dieser ist in der Regel nicht nur Urheber von Brachialitäten, sondern auch ihr Opfer:⁹⁷

Сенька стукнул Федьку по морде и спрятался под комод. Федька достал кочергой Сеньку из-под комода и оторвал ему правое ухо. [...] Сенька упал и, кажется, умер. Тогда Федька уложил вещи в чемодан и уехал во Владивосток.. („Grjaznaja ličnost“, 2, 127)

Senja haute Fedja eine in die Fresse und verkroch sich unter der Kommode. Fedja holte Senja mit dem Schürhaken unter der Kommode hervor und riß ihm das rechte Ohr ab. [...] Senja fiel hin und war *anscheinend tot*. Da packte Fedja seine Sachen in den Koffer und fuhr nach Vladivostok. („Schmutzige Persönlichkeit“, *Alle Fälle*, 303)

Da der Tod „media in vita“ lauert und dauert – also eine „cisfinite“ Zustandform wahr –, kann die Expedition ins Innere des Leichnams kein Leben zu Tage fördern: die „Alte“ soll endlich aufhören, sich zu rühren, sie soll auf immer in den Sarg, der zugleich als Koffer eine Seelenwanderung zur Bahnfahrt degradiert, die ihr Ziel nicht erreicht: nämlich die Entsorgung des „corpus delicti“, der den Helden zum Mörder stempelt an einer schon Ermordeten oder jedenfalls Toten. Insoferne ist der Absurdist immer schon Mörder, bevor er noch einen Finger rührt, freilich erschießt er einen schon toten Hund oder eben jenen, der in die Küche kam, und kam und kam, wie ihn Vladimir in Becketts *Warten auf Godot* herbeizitiert:⁹⁸ „Da kamen die anderen Hunde | und gruben ihm ein Grab... Und setzten ihm ein'n Grabstein, | worauf geschrieben stand: | Ein Hund kam in die Küche | und stahl dem Koch ein Ei.“

Jenes Entsetzen („užas“), das die „Alte“ ausstrahlt, rührt eben daher, dass unklar bleibt, ob die Untote realiter oder bloß als Gestalt eines Alptraums figuriert – eine Unbestimmtheit, die auch mit dem permanenten Auftauchen und Verschwinden des „lebenden Leichnams“ korrespondiert: Die Identität der Figuren gerät dabei ebenso ins Schwanken wie die des Erzählers, der sich ja auch gleichzeitig innerhalb und außerhalb der eigenen (Lebens-)Geschichte befindet:

⁹⁷ Wie das „Fallen“ kann auch der „lebende Leichnam“ Ausdruck einer eigenen Befindlichkeit sein, deren Darstellung Charms in seinen Notizheften mit literarischen Passagen mischt: „Ich habe das Fallen in tiefste Tiefen erreicht. [...] Ich bin ein lebender Leichnam. Vater Savva, ich bin gefallen. Hilf mir wieder aufzustehen“. (*Die Kunst ist ein Schrank*, 220). Zur Rolle der Untoten bei Charms vgl. auch G. Lehmann 2004, 181f.

⁹⁸ Beckett, *Warten auf Godot*, 60-61; vgl. R. Breuer 1976, 128f.

..Мне снится [...] Я наклоняю голову, чтобы лучше рассмотреть, есть ли у меня руки, Тут я просыпаюсь и [...] у окна, в кресле, сидит мертвая старуха. [...] Значит, это все был сон. Но только где же он начался? Входила ли старуха вчера в мою комнату? Может быть, это тоже был сон?.. („Starucha“, 2, 167)

Mir träumt [...] Ich senke den Kopf, um besser hinschauen zu können, ob ich Hände habe oder nicht, [...] Hier wache ich auf [...] Die Alte sitzt nicht mehr in dem Sessel. [...] Es war also alles nur ein Traum. Nur – wo hatte der dann begonnen? War die Alte gestern in mein Zimmer gekommen? Vielleicht war auch das nur ein Traum? („Die alte Frau“, *Alle Fälle*, 382-383)

Neben der „Starucha“ ist es – in einer jüngeren Inkarnation und als deren Gegenspielerin – einer „Kassirša“ vorbehalten, am Arbeitsplatz hinzuscheiden und doch weiterhin ihren Platz einzunehmen:

– *Покойники*, – объяснили мне мои собственные мысли, – народ неважный. Их зря называют *покойники*, они скорее *беспокойники*. За ними надо следить и следить. [...] следить, чтобы *покойники* не расползались. Бывают, в этом смысле, забавные случаи. Один *покойник*.. („Starucha“, 2, 179).

– Die *Toten*, – erklärten mir meine Gedanken, – sind ein unseriöses Volk. Sie werden zu Unrecht Tote genannt, viel eher müßten sie *Scheintote* heißen.⁹⁹ Man muß sie beobachten und beobachten, darf sie nicht aus den Augen lassen [...] dass die *Toten* nicht wegstechen. Da sind schon die komischen Fälle vorgekommen. Einmal ist ein Toter.. („Die alte Frau“, 396)

In der Episode „Die KassiererIn“ wird genau jene Welt der Lebenden Leichname vorweggenommen, die dann in „Starucha“ dominiert. Dabei wird auch deutlich, wie Thanatos (Tod der KassiererIn) und Eros bzw. Sex (dieselbe als Ehefrauersatz) untrennbar ineinander verstrickt sind:

..Маша вертела, вертела кассу и вдруг умерла. [...] Кассирша говорит: вы меня живой похороните. Милиция стала кассиршу с пола поднимать, но никак поднять не может, потому что кассирша очень полная. [...] – Нет, – говорит заведующий, – эта кассирша мне вместо жены служит. А потому прошу вас, не оголяйте ее снизу. [...] Посадим покойницу за кассу, может, публика и не разберет, кто за кассой сидит. Посадили покойницу за кассу, в зубы ей папироску вставили,

⁹⁹ So ist das Wortspiel jedenfalls nicht wiederzugeben, das im Russischen die „pokojniki“ (also die in ewiger Ruhe Befindlichen), die Entschlafenen zu „bes-pokojniki“ macht: also zu „unruhigen“. Der Begriff „Scheintote“ erfaßt nicht die Komik des Unruhemoments, das bei Charms die Toten erfaßt.

чтобы она на живую больше походила, а в руки, для правдоподобности, дали ей гриб держать. Сидит покойница за кассой как живая, только цвет лица очень зеленый и один глаз открыт, а другой совершенно закрыт. – Ничего, – говорит заведующий, – сойдет. [–] А за хозяйкой какая-то старушка с наволочкой на голове кричит, ругается и заведующего кооперативом называет сквалыжником. [...] А старушка прямо в рыбный отдел пошла, но по дороге взглянула на кассиршу и остановилась. – Господин, – говорит, – с нами крестная сила! [...] Толпа готова была хоть до самого вечера стоять около кооператива, но кто-то сказал, что в Озерном переулке из окна старухи вываливаются. Тогда толпа возле кооператива поредела, потому что многие перешли в Озерный переулок. („Kassirša“, 2, 107)

Maša drehte und drehte, und plötzlich war sie tot. [...] Die Kassiererin sagt: Ihr wollt mich *bei lebendigem Leibe begraben*. [...] – Nein, – sagt der Geschäftsführer, – diese Kassiererin dient mir *anstelle einer Ehefrau*. Und deshalb bitte ich Sie, sie nicht zu entblößen unten herum. [...] Setzen wir die *Tote an die Kasse*, vielleicht merken die Leute nicht, wer da an der Kasse sitzt. So setzten sie die *Tote an die Kasse*, steckten ihr eine Zigarette in den Mund, damit sie lebendig aussah, und gaben ihr, der *Lebensechtheit* halber, den Pilz in die Hand. So sitzt die Tote an der Kasse wie lebendig, nur im Gesicht ist sie sehr grün, und das eine Auge steht offen, das andere ist völlig zu. – Macht nichts, – sagt der Geschäftsführer, – das geht schon so. [–] Und hinter der Hausfrau kreischt *eine Alte* mit einem Kissenbezug auf dem Kopf, schimpft und flucht und nennt den Geschäftsführer der Kooperative einen Spitzbuben. [...] Die Menge hätte wohl bis zum Abend vor der Kooperative gestanden. Aber da sagte jemand, in der Ozernej-Straße fielen in einem fort *alte Frauen aus den Fenstern*. Da lichtete sich die Menge vor der Kooperative, weil viele nun in die Ozernej-Gasse gingen. („Die Kassiererin“, *Alle Fälle*, 263-365)

In beiden Fällen erweist sich ganz im Sinne des Puškinskens „Grobovščik“¹⁰⁰ der „pokojnyj“ als äußerst „bespokojnyj“ – ein Motiv, das auch bei Michail Zoščenko in dessen *Golubaja kniga* – wenn auch ins Sowjetsatirische verlagert – aufscheint.¹⁰¹ Dort ist es der verstorbene Großvater, für dessen Leichnam kein Platz ist, bzw. der sich im bürokratischen Dschungel verfängt. Auch die Kassiererin wird von der Miliz an die Kasse gesetzt, „damit sie wie lebendig aussieht“.

Auch in „Vater und Tochter“¹⁰² wird die nekrophile Grundsituation von „Starucha“ durchgespielt, diesmal aber nicht mit der „Alten Frau“, sondern mit der jungen Tochter, die dem „Alten Mann“ (dem Vater) zuletzt über den Kopf

¹⁰⁰ Vgl. dazu W. Schmid 1982, 168ff.

¹⁰¹ M. Zoščenko, „Rasskaz o bespokojnom starike“, *Golubaja kniga*, M. 1934/1935.

¹⁰² Ausführlicher dazu Th. Grob 1994, 139ff.

wächst, nachdem sie – trotz wenn auch schwieriger Beerdigungen – frisch fröhlich weiterlebt:

Было у Наташи две конфеты. [...] Пела, пела и вдруг умерла. Пришел Наташин папа, взял Наташу и отнес ее к управдому. «Вот, – говорит Наташин папа, – засвидетельствуйте смерть». Управдом подул на печать и приложил ее к Наташиному лбу. «Спасибо», – сказал Наташин папа и понес Наташу на кладбище. А на кладбище был сторож Матвей, он всегда сидел у ворот и никого на кладбище не пускал, так что покойников приходилось хоронить прямо на улице. Похоронил папа Наташу на улице [...] Пришел домой, а Наташа уже дома сидит. Как так? Да очень просто: вылезла из-под земли и домой прибежала. Вот так штука! Папа так растерялся, что упал и умер. Позвала Наташа управдома и говорит: «Засвидетельствуйте смерть». [...] Взяла Наташа бумажку и понесла ее на кладбище хоронить. [...] Приходит домой, а папа уже дома сидит и сам с собой на маленьком биллиарде с металлическими шариками играет. Наташа удивилась, но ничего не сказала и пошла к себе в комнату расти. Росла, росла и через четыре года стала взрослой барышней. А Наташин папа состарился и согнулся. Но оба как вспомнят, как они друг друга за покойников приняли, так повалятся на диван и смеются.. („Otec i doč“, 2, 110-111)

Nataša hatte zwei Bonbons. [...] Sie sang und sang und plötzlich starb sie. Natašas Vater kam, nahm Nataša und brachte sie zum Hausverwalter. „Hier“, sagte Natašas Vater, „beurkunden Sie den Tod.“ Der Hausverwalter hauchte den Stempel an und drückte ihn auf Natašas Stirn. „Danke“, sagte Natašas Vater und brachte Nataša auf den Friedhof. Auf dem Friedhof war der Wächter Matvej, er saß immer am Friedhofstor und ließ niemanden auf den Friedhof, so dass die *Verstorbenen* einfach auf der Straße beerdigt werden mußten. Papa beerdigte Nataša auf der Straße [...] Er kam nach Hause, aber Nataša sitzt schon zu Hause. Wie das? Ganz einfach: sie war aus der Erde gekrochen und nach Hause gerannt. Ist das was! Papa war so durcheinander, dass er auf der Stelle hinfiel und starb. Nataša rief den Hausverwalter und sagte: „Beurkunden Sie den Tod.“ [...] Nataša nahm das Papier und brachte es auf den Friedhof, um es zu beerdigen. [...] Sie kommt nach Hause, da sitzt Papa schon zu Hause und spielt gegen sich selbst auf einem kleinen Tischbillard mit *Metallkügelchen*. Nataša war erstaunt, sagte aber nichts und ging auf ihr Zimmer, um zu wachsen. Sie wuchs und wuchs und war vier Jahre später ein erwachsenes Fräulein. Natašas Papa war gealtert und ging gebückt. Aber wenn sich beide daran erinnern, wie sie einander *für tot gehalten* hatten, fallen beide vor Lachen aufs Sofa und lachen. („Vater und Tochter“, *Alle Fälle*, 266-267)

Die Episode „Vater und Tochter“ zeigt ein weiteres Mal, wie beweglich die absurdistischen Motive gegeneinander ausgetauscht bzw. verschoben werden können: Der Austausch erfolgt zwischen Tod und Leben, zwischen Mann und

Frau, Kind und Greis(in), sowie zwischen den erotischen bzw. thanatoiden Sphären etc. – Gleich bleibt dagegen die absurde Grundsituation einer Entgrenzung, die zwischen einer realen, finiten Welt und einer irrealen, alogischen und „cisfiniten“ stattfindet. Die Transgression erfolgt freilich nicht in Richtung Jenseits, Metaphysik, „Andere Welt“ („mir inoj“ der Symbolisten), sondern genau umgekehrt: in diese Welt, ins absolute Hier und Jetzt, in die Tautologie von „Diesem und Jenem“, „Hier und Dort“, „Jetzt und Nicht-Jetzt“.

Ein frappierendes Beispiel für diese Beweglichkeit der Motiv-Serien bzw. ihre „Flüssigkeit“ („tekučest“) ¹⁰³ bietet der Text „Die Truhe“, in dem die panische Kofferszene der „Alten“ auf den Alten übertragen ist, der noch dazu selbst in die Truhe bzw. in seinen Sarg steigt und sein Sterben paradoxal inszeniert:

Человек с тонкой шеей забрался в сундук, закрыл за собой крышку и начал задыхаться. – Вот, – говорил, задыхаясь, человек с тонкой шеей, – я задыхаюсь в сундуке, потому что у меня тонкая шея. [...] Бой произойдет неестественный, при равных шансах, потому что естественно побеждает смерть, а жизнь, обреченная на смерть, только тщетно борется с врагом, до последней минуты не теряя напрасной надежды. [...] Вот началось: я больше не могу дышать. Я погиб, это ясно! Мне уже нет спасения! И ничего возвышенного нет в моей голове. Я задыхаюсь!.. [...] Мне нечем дышать. Я, кажется, умираю... [...] Но где же сундук? [...] Сундука нигде не было. [...] – Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом. („Sunduk“, 2, 335-336)

Ein Mann mit einem dünnen Hals verkroch sich in einer *Truhe*, klappte über sich den Deckel zu und begann zu *ersticken*. – So, – sagte der Mann mit dem dünnen Hals. – ich erstickte in der Truhe, weil ich einen dünnen Hals habe. [...] Der Kampf ist unnatürlich, bei gleichen Chancen, denn naturgemäß siegt der *Tod*, während das Leben, zum Tode verurteilt, vergeblich mit dem Feinde kämpft, ohne bis zur letzten Minute die eiteln Hoffnungen aufzugeben. [...] So, es hat begonnen: ich kann nicht mehr atmen. Ich bin verloren, das ist klar! Es gibt keine Rettung mehr für mich! Und nichts Erhabenes im Sinn. Ich erstickte!... [...] Ich kann nicht mehr atmen. *Ich glaube, ich sterbe*... [...] ¹⁰⁴ Aber wo ist denn die Truhe? [...] Nirgends war eine Truhe. [...] – Das heißt, das Leben hat über den Tod gesiegt, auf mir unbekannt Weise. („Die Truhe“, *Alle Fälle*, 342f.)

¹⁰³ Zur Fähigkeit „flüssig“ zu denken bzw. „fließend“ vgl. D. Charms, „Elf Feststellungen vom 18. März 1930“ (*Die Kunst ist ein Schrank*, 96-97).

¹⁰⁴ Zur paradoxalen Formel des „Ich sterbe“ vgl. auch bei Charms: „...Dernjatin schrie: ‚Ich sterbe!‘ und sprang zur Seite.“ („Eine Fliege durchschlug die Stirn.“, *Alle Fälle*, 32). Zum Todesparadoxon vgl. auch A. H.-L. 1999b, 175ff.
Nach Žan-Filipp Žakkar 2004 gilt der Tod für den Charms der 30er und 40er Jahre (also jenen der „Prosa“ und der privaten „Hefte“) nicht mehr als bloß absurdes Existential, sondern als vollends ins Nichts kippendes „Cisfinitum“, als leere Unendlichkeit und totales „Entsetzen“ („užas“) (ebd., 80).

Ironisch kaschiert ist das immer wache Interesse bei Charms am Thanatos und seiner Apophatik in folgender Stelle, wo der Meister der Tiefenpsychologie mit jenem der negativen Mystik einen gemeinsamen Auftritt hat:

..Отец Рундадаров, Платон Ильич, любил [...] книги Винтвиека, учение о смертных толчках и небесная иерархия Дионисия Ареопажита были налюбимейшие науки Платона Ильича.. (2, 371)

[...] Vater Rundadar, Platon Iljič, liebte [...] die Bücher des Vintvivek, die Lehre von den *Todestrieben* und die himmlische Hierarchie des Dionysius Areopagita waren seine Lieblingswissenschaften. („Eine Fliege durchschlug die Stirn..“, *Alle Fälle*, 32-33)

Der absurde Körper befindet sich zwar permanent vor oder nach einer überraschenden Metamorphose, ohne dabei freilich sein eigentliches Wesen zu entdecken. Auch die apollinischen Ent- und Verpuppungen im Geiste etwa Nabokovs,¹⁰⁵ die im Ausschlüpfen des Schmetterlings aus der Larve und in der Entfaltung derselben aus dem Wurm bzw. Engerling kulminieren, auch diese Befreiung der Psyche aus den Fesseln des Fleisches bleibt den absurden Helden bei Charms vorenthalten – so etwa im geheimnisleeren Finale der „Starucha“, wo der Held am Ende seines pervertierten Psychopompos – nach dem Verlust der Leiche im Koffer – auf dem Boden knieend eine „Raupe“ betrachtet: «По земле ползет большая зеленая гусеница.» („Starucha“, 2, 188; „Über die Erde kriecht eine große grüne Raupe“, *Alle Fälle*, 405) Der Held sinkt zu Boden und berührt die Raupe mit den Fingern: Sie rollt sich einige Male heftig von der einen auf die andere Seite. Der religiöse Schauer des Helden, sein Niederknien und Um-Sich-Schauen und nicht einmal das „Vater Unser“ bringt die Raupe zu mehr als ihren Wälzübungen.

Selbst die absurde Seele kommt noch als Halbkörper daher und verlässt im Falle des Todes ihren Träger hüpfend und hinkend, als wäre die Invalidität des irdischen Körpers auch eine der alpträumhaften Unsterblichkeit, über die keine rechte Freude aufkommen will:

Если посмотреть от Пакина на Ракукина, то можно было подумать, что Ракукин сидит вовсе без головы. [...] Минут четырнадцать спустя *из тела* Ракукина вылезла *маленькая душа* и злобно посмотрела на то место, где недавно сидел Пакин. Но тут из-за шкапа вышла высокая фигура ангела смерти и, взяв за руку ракукинскую душу, повела ее куда-то, прямо *сквозь дома и стены*. Ракукинская душа бежала за ангелом смерти, поминутно злобно оглядываясь. Но вот ангел смерти поддал ходу, и ракукинская

¹⁰⁵ A. H.-L. 2001b.

душа, подпрыгивая и спотыкаясь, исчезла вдали за поворотом. („Pakin i Rakukin“, 2, 359)

Wenn man von Pakin zu Rakukin hinübersieht, so hätte man denken können, Rakukin säße da ganz ohne Kopf. [...] Etwa vierzehn Minuten später kroch aus Rakukins Körper eine kleine Seele und schaute böse auf den Platz, auf dem noch vor kurzem Pakin gesessen hatte. Aber da trat hinter dem Schrank die hohe Gestalt des Todesengels hervor, faßte Rakukins Seele bei der Hand und führte sie irgendwohin, durch Häuser und Mauern hindurch. Rakukins Seele folgte dem Todesengel, wobei sie sich alle Augenblicke böse umschaute. Aber da legte der Todesengel einen Schritt zu, und Rakukins Seele verschwand, hüpfend und stolpernd, in der Ferne hinter einer Straßenbiegung. („Pakin und Rakukin“, *Alle Fälle*, 373-374)

12. Körperpaniken und Materialekel: Leonid Lipavskijs „Abhandlung über das Entsetzen“

Die Angst vor der Leiche findet ihren eindrucksvollen Prätext in Gogol's Erzählung „Der Vj“ (1835), ebenso wie im archaischen Motiv des Werwolfs, dessen Wurzeln auf die slavische bzw. russische Folklore – bis hin zum mittelalterlichen „Igorlied“ zurückweisen; dort wird ja auch das Land der feindlichen Pečenegen als unheimliche Gegenwelt von Wiedergängern gedeutet.¹⁰⁶ So auch Lipavskij in seiner „Abhandlung zum Entsetzen“:¹⁰⁷

В основе ужаса лежит омерзение. Омерзение же не вызвано ничем практически важным, оно эстетическое. [...] Это подобно тому, как если бы мы разговаривали с нежно любимым другом, вспоминали то, что нам ближе и важнее всего, и вдруг сквозь черты его лица выступило бы другое, по-обезьяньи свирепое и хитрое лицо идиота. [...] Он не тот, а оборотень. И всякий страх есть страх перед оборотнем. [...] Рой страхов вьется надо мною, как мухи над падалью [...] (L. Lipavskij, „Issledovanie užasa“, 88)

¹⁰⁶ Es handelt sich um Abschnitte im „Igorlied“ (*Slovo o polku Igoreve*), wo der mythischen Gestalt des Bojan selbst – aber auch andere Protagonisten – die Fähigkeit zugesprochen wird, zwischen Diesseits- und Jenseits zu wandern: In den endlos durchdeklinierten Anfangsstrophen des „Slovo“ begegnen wir dem Bojan als „oboroten“, der „im Gedanken“ als Nachtigall wie Adler durch den Weltenbaum fliegt („myslennoe drevo“) und damit den Höhenflug des Schamanen-Zauberers, wie er noch dem archaischen „poeta vates“ eigen ist, mit dem Gedankenflug des Dichter-Genius verknüpft. In seiner dritten Inkarnation figuriert Bojan als Wolf, der – wie seine fürstlichen Pendants Igor und Vseslav von Polock – als „Gegen-Wesen“, „oboroten“ die Gestalt des Werwolfs annehmen, die ja auch in allen anderen Kulturen – bis hin zur einschlägigen Horror-Genres heutzutage – heimisch sind. Selbst Fürst Igor vollzieht seine Flucht aus dem Jenseits und Totenreich in Gestalt eines Werwolfs, der die wunderbare Fähigkeit besitzt, als Animus das Animalische Gegenbild anzunehmen, während seine Anima – die Jaroslavna – auf den Wällen von Putivl' Kontakt mit den Naturkräften aufnimmt. Vgl. dazu B. Gasparov 1984, 180ff.

¹⁰⁷ Erstmals publiziert und kommentiert wurde das russische Original von J.-Ph. Jaccard in: *Wiener Slavistischer Almanach*, 27, 1991, S. 233-247; in der Ausgabe derselben Schrift von V.N. Sažin 2000, 76-92, wird als Entstehungszeit der Anfang der 30er Jahre angegeben.

Dem Entsetzen liegt Abscheu zugrunde. Abscheu aber wird von nichts praktisch Wichtigem hervorgerufen, er ist *ästhetischer* Natur. [...] Das ist etwa so, als unterhielten wir uns mit einem zärtlich geliebten Freund über die alten Zeiten, und plötzlich träte aus seinen Gesichtszügen ein anderes [...] das affenartig verzerrte und verschlagene Gesicht eines Idioten hervor. [...] Er ist nicht er, er ist ein *Werwolf*. Und jede Angst ist die Angst vor dem *Werwolf*. [...] Ein Schwarm von Ängsten schwirrt über mir, wie *Fliegen* über dem *Kadaver* [...] (L. Lipavskij, „Abhandlung über das Entsetzen“, 670-671)

Разительным, хотя и искусственным примером страха, вызываемого безындивидуальной жизнью, является впечатление от опытов по переживанию изолированных органов: палец, растущий в физиологическом растворе, голова собаки, скалящая зубы, и т.п. Поэтому же так неприятны мысли о том, что у мертвеца еще растут ногти, продолжается жизнь отдельных клеток.

Вообще страх перед мертвецом – это страх перед тем, что он, может быть, все же жив. [...] Он жив не по-нашему, темной жизнью, бродящей еще в его теле, и еще другой жизнью – гниением. И страшно, что эти силы подымут его, он встанет и шагнет как одержимый. („Issledovanie užasa“, 85-86)

Ein überzeugendes, wenn auch künstlich herbeigeführtes Beispiel der Angst, die durch anonymes Leben hervorgerufen wird, ist der Eindruck aus Versuchen an *isolierten Organen*: der Finger, der in einer physiologischen Lösung wächst, der Kopf eines Hundes, der die Zähne bleckt usw.

Deshalb ist der Gedanke so unangenehm, dass einem Toten die Haare weiterwachsen, dass das Leben einzelner Zellen fortbesteht.

Überhaupt ist die *Angst vor einem Toten* die Angst, dass er vielleicht noch leben könnte. [...] Er lebt nicht auf unsere Art, sondern führt ein dunkles Leben – das der Verwesung. Und man hat Angst, diese Kräfte könnten ihn erheben, er könnte aufstehen und davonschreiten, wie besessen. („Abhandlung über das Entsetzen“, 668)

Die Gesprächssituation von Lipavskijs „Issledovanie užasa“ vollzieht sich in einem halb-öffentlichen Raum (Restaurant), in dem vier Menschen ein frei schwebendes „Tischgespräch führen“, das sich – wie am Ende des I. Abschnitts klar vermerkt – um „erhabene Dinge“ dreht. Zugleich aber wird das Gespräch angetrieben von der scheinbaren Gedankenflucht eines blühenden „Unsinn“, dessen Leichtfüßigkeit und assoziative Alogik permanent mit der erhabenen Schwere der Themen („Panik“, „Tod“, „Ekel“, „Endlichkeit“ etc.) kollidiert.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Eine feinsinnige Lektüre von Lipavskijs Traktat bietet Tat'jana V. Civ'jan 2001, 102-118. Mit Recht betont Civ'jan den offenen, dialogischen Charakter der Schrift Lipavskijs, wobei sie besonders auf die aus ihrer Sicht recht nachlässige Begriffsverwendung durch Lipavskij hinweist (so in der synonymen Verwendung von „Schrecken“, „Angst“, „Schmerz“, „Ekel“, „Widerwillen“ etc. – „Gleichgültigkeit gegenüber den Begriffsunterschieden“, ebd., 105). Bei Kierkegaard wird im Gegensatz dazu gerade zwischen der Ungegenständlichkeit der

Das Amorphe bzw. Schwabbelige (Plasma) figuriert bei Charms wie bei Beckett als archetypische Realität eines absurden Seins an sich (Tokarev 2002a, 39) – ohne bzw. vor einer Individualisierung und Differenzierung. Ab der Mitte der 30er Jahre erscheint der Übergang zu einem solchen amorphen Urzustand nicht mehr als Erlösung des Bewusstseins (wie noch in der *restavantgardistischen* Frühphase des Lyrikers Charms), sondern als totale Bedrohung, als „užas“ und Tod:¹⁰⁹

Все, что грозит нам ущемлением (боль, неприятности, уничтожение), страшно. Это страх по связи, опосредственный. *Но имеются и такие события и вещи, которые страшны сами по себе.*

Тому можно привести множество примеров.

Желе.

Ребенок плачет от испуга, увидев колеблющееся на блюде желе. Его испугало подрагивание этой, точно живой, аморфной и вместе с тем упругой массы. Почему? Потому ли, что он счел ее живой? [...]

Пугает здесь, следовательно, не вообще одушевленность (подлинная или имитация), а какая-то как бы незаконная или *противоестественная одушевленность*. Органической жизни соответствует концентрированность и членораздельность, здесь же расплывчатая, *аморфная* и вместе с тем упругая, тягучая *масса*, почти неорганическая жизнь.

Это страх перед всякой консистенцией, перед коллоидами и эмульсией. Страх перед однородностью, в которой появляются кратковременные сгущения, тяжки, нити напряжения, зыбкой *самостоятельности*, структуры.

Примерами веществ и сред, рождающих этим страх или отвращение, могут служить грязь, топь, жир – особенно тягучие жиры, как рыбий или касторовое масло, – слизь, слюна (плевание, харканье), кровь, все продукты желез, в том числе семенная жидкость, вообще *протоплазма*. (83-84)

Alles, was uns mit Beklemmung droht (Schmerz, Unannehmlichkeiten, Vernichtung), erzeugt Angst. Das ist eine Angst in Verbindung mit, eine vermittelte. Es gibt aber auch *Ereignisse und Dinge, die schrecklich an und für sich sind.*

Hierfür gibt es eine Menge Beispiele.

Gelee.

Angst und der gegenstandsbezogenen, situativen „Furcht“ (z.B. vor Krankheit, Schmerz, Tod u.a.) klar unterschieden. Der Hinweis auf den Stalinterror Mitte der 30er Jahre als historischer Hintergrund zu Lipavskijs „Panik“-Traktat bedürfte gleichfalls einer eingehenderen Untersuchung zum Zusammenhang von Absurder Dichtung bzw. Philosophie und Totalitarismus in der Stalinzeit und parallel zu ihr.

¹⁰⁹ Zur Bedeutung des Entsetzens bzw. der Panik („užas“) für die Obėriuty vgl. M. Jampol'skij 1998, 215ff.

Ein Kind weint vor Entsetzen, wenn es auf dem Teller das *wackelnde Gelee* sieht. Erschreckt, entsetzt vor dem Zucken dieser gleichsam lebendigen, amorphen, zugleich aber auch festen Masse. Warum? Weil das Kind sie für lebendig gehalten hat? [...]

Also erschreckt hier nicht allgemein die Belebtheit (echte oder imitierte), sondern die gleichsam illegitime oder *widernatürliche Belebtheit*. Organischem Leben entsprechen Konzentration und Artikulation, hier dagegen handelt es sich um eine verschwommene, amorphe, zugleich aber feste, dickflüssige Masse, ein beinahe anorganisches Leben.

Das ist die Angst vor der klebrigen *Konsistenz*, vor Kolloiden und vor der Emulsion. Die *Angst vor der Homogenität*, in der kurzfristig Verdickungen auftreten, Stränge, Spannungsfäden, Fäden hybrider Selbständigkeit, Strukturen.

Als Beispiele für Stoffe oder Umgebungen, die auf diese Weise Angst oder Abscheu erregen, können dienen: Schmutz, Morast, Fett, – vor allem zähflüssige Fette wie Lebertran oder Rizinusöl, – Schleim, Speichel (Spucke, Auswurf), Blut, alle Drüsensekrete, auch die Samenflüssigkeit, Protoplasma im Allgemeinen. („Abhandlung über das Entsetzen“, 665-666)

Beispiele für diese Art von objektivem Ekel werden bei Charms geradezu „zelebriert“ und sind bei ihm allgegenwärtig:

.. – Да, – сказал Алексеев и опустил перед ведром на корточках. Давясь от отвращения, он съел всю кашу и выскреб ложкой и пальцами дно ведра.. (2, 117)

[...] – Ja, – sagte Alekseev und ging vor dem Eimer in die Hocke. Von *Ekel* gewürgt, aß er den ganzen Brei und kratzte mit dem Löffel und Fingern sogar den Boden aus. (*Alle Fälle*, 278)

..Маленький мальчик ел из плевательницы какую-то гадость. [...] Таким образом начинался хороший летний день. („Načalo očen' chorošego letnegо dnja. Simfonija“, 2, 359)

Ein kleiner Junge aß aus dem *Spucknapf* irgendeine Sauerei. [...] So begann ein schöner Sommertag. („Beginn eines sehr schönen Sommertages. Symphonie“, *Alle Fälle*, 372)

..Эти слова так взбесили Коратыгина, что он зажал пальцем одну ноздрю, а другой ноздрей сморкнулся в Тикаеева. Тогда Тикаеев по голове.. („Что тепер' prodajut v magazinach“, 2, 348)

Diese Worte machten Koratygin derart rasend, dass er sich mit dem Zeigefinger das eine *Nasenloch* zuhielt und Tikakeev durch das andere an-

rotzte. Da holte Tikakeev die größte Gurke aus der Tasche und schlug sie Koratygin über den Kopf [...] (*Alle Fälle*, 360)¹¹⁰

Die von Lipavskij an Beispielen vorgeführten Materialien und Situationen lesen sich wie ein Motivkatalog der literarischen und philosophischen Texte von Charms wie Vvedenskij, in denen gerade das hier versammelte Gruselkabinett des alltäglichen Ekels vollständig versammelt erscheint. Besonders markant formuliert Charms seine Vorlieben für diese Grausigkeiten in den von Lipavskij aufgezeichneten „Gesprächen“, wenn er etwa sein Interesse an Gerüchen, an der „Vernichtung des Ekels“ und an Phänomenen von „Sauberkeit und Schmutz“ anmeldet (L. Lipavskij, „Gespräche“, in: *Schreibheft*, 39, 1992, 110). So auch Olejnikov: „Mich interessiert – die Ernährung; die Zahlen; Insekten [...] hausgemachte Philosophie; [...] Formen der Unendlichkeit; die Abschaffung des Ekels; Toleranz; Mitleid; Sauberkeit und Schmutz..“ (Olejnikov) – L. Lipavskij, „Gespräche“, 110; vgl. auch Tokarev 2002a, 115f.)

Während für den französischen Existenzialismus der Ekel (etwa bei Jean-Paul Sartre, *La nausée*, Paris 1938) eine Abwehrhaltung des Bewusstseins darstellt, ist sie hier ganz konkret und körperlich gedacht. Im Grunde ist der Ekel eine im wörtlichen Sinne „ästhetische Kategorie“ der sinnlichen Wahrnehmung und unmittelbaren Erfahrung.¹¹¹ Auch in Sartres der russischen Nichtsphilosophie am nächsten stehenden Abhandlung *L'être et le néant* (Paris 1943; dt. Hamburg 1952) geht es nicht zufällig um den Zustand der „viscosité“, die der indifferenten „massa confusa“ bei Lipavskij täuschend ähnlich ist (vgl. Tokarev 2002a, 260). Eben diese amorphe Masse bildet insgesamt den absurden Zustand der Materie, die solchermaßen – wie bei Jung übrigens – als „materia prima“ dem Matriarchalen, Mütterlichen, der Wasser- und Flüssigkeitsnatur des Weiblichen und der Sexualität nahe kommt. Eine solche indifferente, amorphe Materie fällt letztlich auch mit der Angst vor ihr und dem Unbewussten zusammen. Die im weiteren bei Lipavskij angeführten Beispiele entstammen denn auch weitgehend der Körperwelt und einer Natur, die sich in all ihrer archaischen Primitivität zeigt. Hier geht es weniger um das „Unheimliche“ Freuds als um seine Psychopathologie der Phobien, die ja gerade in seinen frühen Studien zur (weiblichen) Hysterie ihren Ursprung und ihre hauptsächliche Bestätigung finden. Jedenfalls finden auch Lipavskijs Beispiele für das „Grauen“ ihre vielfache Bestätigung und Entsprechung in Freuds Analyse von Phobien und Angstneurosen – von der Agoraphobie bis zur Rolle des Ekels beim Anblick der

¹¹⁰ Bei Beckett verbindet sich der Körperkel mit der dostoevskijschen Note der Selbstbeschimpfung: „Ich bin ziemlich *eklig*. Es ist keine Freude, mich anzusehen, ich rieche nicht gut. Was ich wünsche? Oh, dieser wohlbekannteste Ton, gemischt aus Furcht, Mitleid und Ekel.“ (*Molloy*, 15)

¹¹¹ Vgl. T. V. Civ'jan 2001, 112f.

Geschlechtsorgane bzw. des Sexualakts. Dass Freud Lipavskij und den anderen bekannt war, kann man wohl annehmen.¹¹²

Das „Grauen“ erstreckt sich für Lipavskij wie für Charms und seine Freunde auch und gerade auf die infantil-regressive Dimension des „Unheimlichen“, das hier im Hintergrund zweifellos mitspielt. Während sich Freud¹¹³ aber bekanntlich auf die Phantastik E. T. A. Hoffmanns bezieht, steht die absurde Welt durchaus nicht im Dienste einer Phantastik dieser Art, ebenso wenig wie sie sich auf die groteske Poetik im Sinne Bachtins reduzieren ließe. Wenn das „Grauen(hafte)“ zum „Grausigen“ verkommt, steigert dies noch die vor allem körperliche Seite des Unappetitlichen und Abstoßenden: Diese verfügt zwar über keinerlei heroische Potenziale (eines heldenhaften Sieges über das Böse und Hässliche), sondern den schleichenden, abwertigen und doch so quälenden Horror des Alltäglichen und Banalen.

Das Motiv der „Panik“ bzw. des „Grauens“ oder „Entsetzens“ spielt in der russischen Literatur und Philosophie eine ungewöhnlich große und vielschichtige Rolle. Von Gogol' über Dostoevskij und Tolstoj zu den Symbolisten Ivanov oder Belyj hin zu Chlebnikov und Charms (und weit darüber hinaus) gemeinsam ist allen Formen des „Grauens“ die Tendenz zur Sprachlosigkeit im destruktiven wie im konstruktiven Sinn: Gerade in der Ästhetik des Erhabenen wirkt der „Terror antiquus“ (so das gleichnamige Gemälde des russischen Symbolisten Leon Bakst, 1909) als stummes Medium der ekstatischen Überschreitung des Sprachlichen, Symbolischen, Repräsentativen selbst. Nicht zufällig hat der Symbolist Vjačeslav Ivanov eben jenes Bild von Bakst, das den Untergang von Atlantis aus einer schwindelerregenden Obersicht vorführt, zum Ausgangspunkt für seine Überlegungen zum „Drevnij užas“ gemacht („Archaische Panik“, 1909).¹¹⁴ Eben diese von Lipavskij als erste Bedeutung des „Grauens“ erwähnte antike Idee der „Panik“ in der Stunde des Pan passt gut in Vjačeslav Ivanovs Deutung derselben als einer Erhabenheit, die in die Welt des Dionysischen verweist. Freilich geht die dionysische Katharsis, die Ivanovs Konzept des Tragischen und Dionysischen auszeichnet, der absurdistischen Welt des Obėriu vollständig ab. Der Überwältigung und Auflösung von Sprache und Denken in der Panik folgt keine Erlösung und Wiedergeburt: Es kommt gar Nichts nach, da „alles“ immer schon passiert ist.

Wie das „Grauen“, ist auch die „Banalität“ ein selbsttragender Daseinszustand: Sie ist „nicht der Mangel an Erhabenem oder Mangel an Geschmack oder überhaupt Mangel an etwas, – Banalität ist etwas von sich selbst Unabhängiges, ist eine in sich klar definierte Größe.“ (Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 250).

¹¹² Zu Freud in Russland vgl. auch A. Etkind 1996; M. Miller 1998.

¹¹³ Sigmund Freud, „Das Unheimliche“, S. Freud, *Gesammelte Werke*, Bd. XII, 229-268.

¹¹⁴ Vgl. Vj. Ivanov, *Sobranie sočinenij*, Bd. 3, 91-110; eine deutsche Übersetzung unter dem Titel „Terror antiquus“ erschien in der Zeitschrift *Corona*, 5, 1934/35, 133-164. Ausführlich dazu: A. H.-L. 1991, 184ff.

Das, was für die groteske Poetik von Gogol' über Dostoevskij bis hin zu Dimitrij Merežkovskij, Vasilij Rozanov, Fedor Sologub, Andrej Belyj oder Vladimir Nabokov die platte „Banalität“ („pošlost“) darstellt – ein geradezu metaphysisches Mittelmaß – wird bei Charms und seinen Freunden auf die nicht weiter hinterfragbaren Zustände des „Grauens“ und „Ekels“ übertragen.¹¹⁵

Die Idee, dass erst durch Differenz und Abgrenzung Realität und Existenz entsteht, war für das Denken der Obèriuten grundlegend: „Нельзя говорить «существует», «не существует», а надо говорить «существует по отношению к тому-то» и «не существует по отношению к тому-то». [...] Вот почему «существовать» – значит «отличаться».“ (L. Lipavskij, in: »Sborišče družej«, 126-127; „Man kann nicht sagen, ‚existiert‘, ‚existiert nicht‘, man muss sagen: ‚existiert in Bezug auf jenes‘ und ‚existiert nicht in Bezug auf jenes‘. [...] Deshalb heißt ‚existieren‘ – ‚sich unterscheiden‘.“ Umgekehrt kann laut Charms die Welt als etwas Homogenes, Kohärentes, als etwas Existierendes bezeichnet werden.¹¹⁶ Ohne Gliederung und Teilung – kein Leben. Die Ewigkeit ist im „Jetzt“ komprimiert und nicht vorstellbar als unendliche Linie:¹¹⁷

Вода, твердая как камень.

Да, вы попали в стоячую воду. Это сплошная вода, которая смыкается над головой, как камень. Это случается там, где нет разделения, нет изменения, нет ряда. [...] *Слитный мир* без промежутков, без пор, в нем нет разнокачественности и, следовательно, времени, невозможно существовать индивидуальности. Потому что если все одинаково, неизмеримо, то *нет отличий*, ничего не существует. („Issledovanie užasa“, 79)

Wasser – hat wie Stein.

Ja, Sie sind in stehendes Wasser gefallen. Es ist reines Wasser, das sich über dem Kopf schließt wie Stein. Das geschieht überall dort, wo es *keine Trennung* gibt, keine Veränderung, keine Reihe. [...] Eine *gegossene Welt ohne Zwischenräume*, ohne Poren – in ihr gibt es keine Verschiedenartigkeit, also auch keine Zeit, Individualität kann in ihr nicht existieren. Denn wenn alles gleich ist, unermesslich, gibt es *keine Unterschiede*, nichts existiert. („Abhandlung über das Entsetzen“, 660)

Daher ist auch für Charms wie für Lipavskij die „Homogenität“ und damit die Indifferenz bzw. das Amorphe, Ungestalte („bezobrazie“ bei Belyj) der Hauptgrund für jene Urpanik, die das Individuum aus Angst um seine Entdifferenzierung und Löschung erfasst. Lipavskij spricht hier konsequent von einer

¹¹⁵ Zur „Banalität“ als diabolisches Nichts bei Gogol' vgl. Dimitrij Mereschkowski, *Gogol und der Teufel*, Hamburg – München 1963; und im Anschluss daran: Vladimir Nabokov, *Gogol*, Norfolk 1944, 63ff.

¹¹⁶ Vgl. M. Jampol'skij 1998, 165f.

¹¹⁷ J. Ph. Jaccard 1991, 230.

Angst vor „Nichtindividualität“ bzw. Depersonalisierung, wenn mit Individualität die unverwechselbare Einmaligkeit eines persönlichen „Hier und Jetzt“ gemeint ist, das im Zustand und unter der Perspektive der „Panik“ aufgelöst und damit gelöscht wird.¹¹⁸

Dass Malevičs Suprematismus den Anschein einer Luftarchäologie machen konnte, gehört in diese neue Perspektive der Aeroplane, die nur noch überboten werden konnte durch die „Raumfahrt“ im „suprematistischen Apparat“, der nicht nur als Teil (Trabant) das Ganze (All) durchmisst, sondern eben auch „ist“, da er selbst aus keinen Teilen besteht, also unteilbar ist, a-tomisch, total-kompakt. Auch hier projiziert Malevič eine totale Materie-Form, die zwischen ihren Elementen keine Abstände kennt und solchermaßen zu einem ausdehnungslosen Null-Punkt schrumpft. Das All im Nichts eines Stecknadelkopfes, der mystisch-hermetische Total-Umschlag vom Größten ins Kleinste, vom Total-All(l) zum Null-Tot:¹¹⁹

Супрематический аппарат [...] будет *единоцельй*, без всяких скреплений. Брусок слит со всеми элементами подобно земному шару, несущему в себе жизнь совершенств, так что каждое построенное супрематическое тело будет включено в природоестественную организацию и образует собою нового спутника; [...] Все технические организмы тоже являются не чем иным, как маленькими спутниками – целый живой мир, готовый улететь в пространство и занять особое место. (K. Malevič, *Suprematism. 34 risunka*, [Vitebsk 1920], *Sobranie sočinenij*, 1, 186)

Der „suprematistische Apparat“ [...] wird *aus einem einzigen Stück* sein, ohne jegliche Befestigung. Der *Block* ist mit allen Elementen *verschmolzen* wie die Erdkugel, die das Leben der Vollkommenheiten birgt, so dass jeder neu konstruierte suprematistische Körper in die naturhafte Organisation einbezogen wird und einen neuen Trabanten abgibt [...] Sämtliche technischen Organismen sind ebenfalls nichts anderes als kleine Trabanten: eine ganze lebende Welt, die bereit ist, in den Raum davonzufiegen. (K. Malevič, *Suprematismus. 34 Zeichnungen*, 284-285)

Während in der analytischen, funktionalistischen Avantgarde, im Formalismus wie im Konstruktivismus, die „Morphologie“, das Strukturierte, Regelmäßigkeit und Abstraktheit dominierten, verfällt die Spätavantgarde der Obèriuten

¹¹⁸ Der exotische Begriff „tropische Sehnsucht“ bzw. „tropische Panik“ bezieht sich zum einen auf die entindividualisierende Wirkung der tropischen Hitze (analog zu Freuds „ozeanischen Gefühlen“, die das Bewusstsein löschen bzw. im Nirwana ertränken); wie in der mediterranen „Mittagsstunde“ des Pan werden auch hier Menschen total hysterisiert – bis hin zu Mord und Totschlag. Das Beispiel des rasenden Messerstechers bezieht sich auf Lermontovs Erzählung „Der Fatalist“ (im Rahmen seines Romans *Ein Held unserer Zeit*, Petersburg 1840), wo ein wild gewordener Kosake eine schicksalhafte Rolle spielt.

¹¹⁹ Zum „suprematistischen Apparat“ vgl. A. H.-L. 2004b, 383ff.

auf das Prinzip des „Amorphen“, Inkonsistenten, Ungegliederten – gipfelnd in Ekel-Motiven wie „Gelee“ oder dem zerschnittenen Regenwurm. Wir befinden uns hier an einer Schlüsselstelle nicht nur des Traktats, sondern der gesamten Philosophie des Absurden. Während in der analytischen Avantgarde, vor allem aber im Formalismus und Strukturalismus jener Periode objektive oder essentialistische Werte und Eigenschaften ersetzt wurden durch relative, funktionale Wertigkeiten,¹²⁰ wird nun am Ende der Avantgarde der funktionale Relativismus in einer nochmaligen, eigentlich als final gedachten Wendung umgekehrt zu einer materiellen, ontologischen Wertigkeit bzw. substantialistisch gedachten „Qualität“ von Essenzen und Eigenschaften.

Wenn in der futuristisch-formalistischen Avantgarde das konstruktive Prinzip der Strukturiertheit triumphierte, siegt sich am Ende der Avantgarde das dekonstruktive Prinzip des Amorphen, also Unstrukturierten zu Tode. Das Urding der Neoprimitivisten wird (z)ersetzt durch das Unding der Obèriuty.¹²¹ Die hoffnungsfrohe „massa confusa“ der archaischen Welt, aus der brodelnd und kreisend der Kosmos erwächst, mündet nun ein die totale Konfusion eines alles verschlingenden Malstroms, dessen erhabener Schrecken noch von den frühen Modernen unter der Anleitung E.A. Poes gefeiert wurde, nun aber den Blick öffnet auf eine Müllhalde kosmischen Ausmaßes, deren Recycling erst zwei Generationen später – im Moskauer Konzeptualismus zu einer neuen, anscheinend letzten Möglichkeit von Kunst wurde.

¹²⁰ Vgl. dazu R. Grübel 2001.

¹²¹ Diese existenzielle wie existenzialontologische Wende spiegelt sich im Evidenzstreben des metareligiösen Denkens der Obèriuten ebenso wider wie in der Kunst- und Lebensphilosophie. Hierher passen auch die Überlegungen von Boris Groys zu Parallelen zwischen Malevič und Heidegger (B. Groys 1982); vgl. auch A. H.-L. 2004b, 360-379.

Literatur

- Bachtin, M. 1979. *Ėstetika slovesnogo tvorčestva*, M.
 — 1987. *Rabelais und seine Welt*, Frankf.a.M. [M. 1965].
- Beckett, S. 1953. *Warten auf Godot*, Frankf.a.M.
 — 1976. *Murphy, Werke*, II.1., Frankf.a.M.
 — 1976. *Watt, Werke*, II.2, Frankf.a.M.
 — 1976. *Molloy, Werke*, III.1., Frankf.a.M.
 — 1976. *Malone stirbt, Werke*, III.2, Frankf.a.M.
 — 1976. *Der Namenlose, Werke*, III.3, Frankf. a.M.
- Bergson, H. [1900] 1921, *Le rire*, Paris 1900, dt.: *Das Lachen*, Jena.
- Breuer, R. 1976. *Die Kunst der Paradoxie, Sinnsuche und Scheitern bei Samuel Beckett*, München.
- Burenina, O.D. 2005. *Simvolistskij absurd i ego tradicii v ruskoj literature i kul'ture pervoj poloviny XX veka*, SPb.
- Charms, D. Die deutschen Übersetzungen – sofern vorhanden – entstammen den Ausgaben von P. Urban, *Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940*, Berlin 1992; *Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge*, Zürich 1995.
 — 1988. *Polet v nebesa. Stichi. Proza. Dramy. Pis'ma*, L. (zitiert als Charms, 1-4)
 — *Polnoe sobranie sočinenij*, Tom 1, SPb. 1997; Tom 2, Spb. 1997; *Polnoe sobranie sočinenij. Zapisnye knižki. Dnevnik*, Kniga 1, Spb. 2002; Kniga 2, Spb. 2002; *Traktaty i stat'i. Pis'ma, Dopolnenija*, Spb. 2001. [zit. als Charms 1-4]
2000. *Činari*, 1 = „*Sborišče družej, ostavlennych sud'boju: L. Lipavskij, A. Vvedenskij, Ja. Druskina, D. Charms, N. Olejnikov. «Činari» v tekstach, dokumentach i issledovanijach*“, v 2 tt., t. 1, M.
2000. *Činari* = Sažin, V.N. (sost.), „*Sborišče družej, ostavlennych sud'boju: «Činari» v tekstach, dokumentach i issledovanijach*“, v 2 tt., t. 1, Moskau, 76-92.
- Civ'jan, T.V. 2001. „Leonid Lipavskij: «Issledovanie užasa» (opyt medlennogo čtenija)“ (Leonid Lipavskij: «Erforschung des Entsetzens» Versuch einer langsamen Lektüre), T.V. Civ'jan, *Semiotičeskie putešestvija* (Semiotische Reisen), 102-118.
- Dostoevskij, F.M. 1990. „Bobok“ bildet denn auch einen der Schlüsseltexte der Sammlung P. Urban (Hg.), *Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten*, Frankf.a.M., 113-132.
- Etkind, A. 1996. *Der Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland*, Leipzig.
- Faryno, J. 1991. „«Poslednee kolečko mira ... est' ty na mne» (opyt pročtenija «Kuprijanova i Nataši» Vvedenskogo)“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 28, 191-258.
- Fink, H.L. 1999. *Bergson and Russian Modernism, 1900-1930*, Evanston, 89-111.
- Freud, S. [1947] 1966. „Das Unheimliche“, *Gesammelte Werke*, Bd. XII, 229-268.

- Gasparov, B. 1984. *Poëtika «Slova o polku Igoreve»*, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 12, Wien.
- Gerasimova, A. / A. Nikitaev, A. 1992. „Charms und der «Golem». Quasi una fantasia“, *Schreibheft*, 40, 38-48.
- Grob, Th. 1994. *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne*, Bern etc.
- Groys, B. 1982. „Malevič i Gejdegger“ (M. und Heidegger), *Wiener Slawistischer Almanach*, 9, 355-366.
- Groys, B. / Hansen-Löve, A. 2005. *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde*, Frankf.a.M.
- Grübel, R. 2001. *Literaturaxiologie. Zur Theorie und Geschichte des ästhetischen Wertes in den slavischen Literaturen*, Wiesbaden.
- Hagemeister, M. 2005. „«Unser Körper muss unser Werk sein» Beherrschung der Natur und Überwindung des Todes in russischen Projekten des frühen 20. Jahrhunderts“, B. Groys / M. Hagemeister (Hg.), *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankf.a.M., 19-67
- Hansen-Löve, A. 1978. *Der russische Formalismus, Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
- 1986. „Nachwort“ zur deutschen Übersetzung von F.M. Dostoevskij, *Der Jüngling*, München, 874-917
- 1987. „Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus“, *Poetica*, Band 19, Heft 1-2, Amsterdam, 88-133.
- 1989a. *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, Diabolischer Symbolismus, Wien.
- 1989b. „Weg und/als Ziel. Zur Symbolik der Bewegung im russischen Symbolismus“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 23, 151-174.
- 1990. „Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus“, *AvantGarde, Interdisciplinary and International Review*, Amsterdam, 15-44.
- 1991. „Zur Typologie des Erhabenen in der russischen Moderne“, *Poetica*, 23/1-2, 166-216.
- 1992. „Psychopoetische Typologie der russischen Moderne“, *Psychopoetik (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 31)*, Wien, 195-288.
- 1993. „Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die «Dritte Avantgarde»“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 32, 207-264.
- 1994. „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“, *Poetica*, 26. Bd., H. 3-4, 308-373.
- 1996a. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele“, K. Stierle / R. Warning (Hgg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform, Poetik und Hermeneutik XVI*, München, 183-250.
- 1996b. „Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, Rolf Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 41, Wien, 171-294.
- 1997. „«Gogol». Zur Poetik der Null- und Leerstelle“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 39, Wien, 183-303.

- 1998. „«Scribo qui absurdum». Die Religionen der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“, M. Deppermann (Hg.), *Russisches Denken im europäischen Dialog*, Innsbruck / Wien, 160-203.
- 1999a. „Muchi – russkie, literaturnye“ [Fliegen in der russischen Literatur], *Studia Litteraria Polono-Slavica*, Warszawa, 4, 95-132.
- 1999b. „Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 44, 125-183.
- 2001a. „Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden“, M. Goller, G. Witte (Hg.), *Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß*, Wien-München, 133-186.
- 2001b. „Eine Ästhetik der «Kalyptik». Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov“, S. Frank, E. Geber et al. (Hgg.), *Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann*, (Die Welt der Slaven. Sammelbände, Bd. 13), München, 524-555.
- 2003. „Hermetik vs. Häretik: Heterodoxien“, E. Greber / B. Menke (Hg.), *Manier – Manieren – Manierismen*, Tübingen, 261-282.
- 2004a. „Bachtinskij motivy v mifopoëtike russkogo simvolizma“, K. Grelz, S. Witt (Hg.), *Telling Forms*, Festschrift für P.A. Jensen, Stockholm, 110-135.
- 2004b. „Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt“, Kazimir Malevič, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, Hg., eingeleitet und kommentiert von A. H.-L., München, 255-603.
- 2005a. *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde* (Hg. gem. mit B. Groys; Kommentare A. H.-L.), Frankf.a.M.
- 2005b. „Im Namen des Todes. Endspiele und Nullformen der russischen Avantgarde“, *Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde* (Hg. gem. mit B. Groys; Kommentare A. H.-L.), Frankf.a.M., 700-748.
- 2006. „Wie Faktura zeigt. Einige Erinnerungen an einen Begriffsmythos der russischen Avantgarde“, B. Obermayr (Hg.), *Faktur/Fraktur*, Tagungsband Berlin 2004, *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 63, 47-96.
- 2007a. „Metamorphosen der Personalität im russischen Symbolismus der Jahrhundertwende“ (im Druck).
- 2007b. „Grundzüge einer Thanatopoetik“ (im Druck).
- 2007c. „Die „Gabe“ des Glaubens / „Opfer“ des Verstandes: Daniil Charms' Geschenkartikel“, R. Grübel (Hg.), *Die Gabe*, Oldenburg (im Druck).
- Held, H.L. 1927. *Das Gespenst des Golem. Eine Studie aus der hebräischen Mystik mit einem Exkurs über das Wesen des Doppelgängers*, München.
- Jaccard, J.-Cl. 1991. *Daniil Charms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern etc.
- Jampol'skij, I. 1996. *Demon i labirint (Diagrammy, deformacii, mimesis)*, M.
- 1998. *Bespamjatstvo kak istok (Citaja Charmsa)*, M.
- Janvier, L. 1976. „Melone meurt“, H. Engelhardt / D. Mettler, *Materialien zu Samuel Becketts Romanen*, Frankf.a.M., 126-135.
- Jensen, P.A. 1984. „Zwischen 'Tick-Tack' und 'Tack-Tick': Die aspektuelle Konvergenz in der späten Prosa Čechovs“, J.R. Döring-Smirnov, P. Rehder, W. Schmid (Hg.), *Text. Symbol. Weltmodell. Johannes Holthusen zum 60. Geburtstag*, München, 291-308.

- Kafka, F. [1935] 1946. „Ein Hungerkünstler“, *Gesammelte Schriften*, Bd. I, New York, 229-240
- Kayser, W. 1961. *Das Groteske in Malerei und Dichtung*, Reinbek/ Hamburg.
- Lachmann, R. 2004. „Der Bachtinsche Grotteskebegriff und die postsowjetische Literatur (das Beispiel Vladimir Sorokin)“, *kultuRRevolution*, 48, 44-51.
- Lehmann, G. 2004. *Fallen und Verschwinden. Nullpunktstrategien in Leben und Werk von Daniil Charms*, Düsseldorf [MS].
- Lehmann, J. 2003/2004. „Die Figur des Invaliden in der Sowjetprosa“, Teil 1, *WSA*, 51, 227-288; Teil 2, *WSA*, 53, 131-197.
- Lipavskij, L. 1991. „Issledovanie užasa“, J.-Ph. Jaccard (Hg.), *Wiener Slawistischer Almanach*, 27, 233-247.
- 1992. „Gespräche“, *Schreibheft*, 39, 110.
- 2000. „Issledovanie užasa“, *«Sborišče družej, ostavlennych sud' boju»*. L. Lipavskij, A. Vvedenskij, Ja. Druskin, D. Charms, N. Olejnikov. *«Činari» v tekstach, dokumentach i issledovanijach*, M., Bd. 1, 76-92.
- 2005. „Abhandlung über das Entsetzen“ mit Kommentaren von A. H.-L., *Am Nullpunkt*, 657-687.
- Malevič, K. 1995. *Suprematism. 34 risunka*, [Vitebsk 1920], *Sobranie sočinenij*, Bd. 1, M., 185-207.
- Matjušin, M. 1991. „Erfahrung des Künstlers der neuen Dimension“ (1926), *Matjuschin und die Leningrader Avantgarde*, Karlsruhe, Stuttgart, München, 81-89.
- Mereschkowski, D. 1963. *Gogol und der Teufel*, Hamburg – München.
- Miller, M. 1998. *Freud and the Bolsheviks. Psychoanalysis in Imperial Russia and the Soviet Union*, New Haven – London.
- Murašov, J. 1999. *Im Zeichen des Dionysos: Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*, München.
- 2003. „Das Radio in der sowjetischen Literatur und Kultur der 20er und 30er Jahre“, Ju. Murašov, G. Witte (Hg.), *Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*, München, 81-112.
- Nabokov, V. 1933. *Podvig*, Paris, engl. *Glory*, London 1972.
- 1936. *Otčajanie*, Berlin.
- 1938. *Priglašenje na kazn' (Paris / Berlin)*, *Einladung zur Enthauptung*, Reibek / Hamburg 1970.
- 1944. *Gogol*, Norfolk.
- Niederbudde, A. 2006. *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne. Florenskij – Chlebnikov – Charms*, München.
- Platonov, A. [1926] 2005. „Der Antisexus“, Übers. und Kommentare A. H.-L., *Am Nullpunkt*, 494-513.
- Rathjen, F. 1995. *Beckett zur Einführung*, Hamburg. Šklovskij, V. 1923. *Sentimental'noe putešestvie*, Berlin, 187.
- Sartre, J.-P. 1952. *L'êtré et le néant* (Paris 1943; dt. Hamburg 1952).— 1938. *La nausée*, Paris.
- Schmid, W. 1982. „Diegetische Realisierung von Sprichwörtern, Redensarten und semantischen Figuren in Puškins «Povesti Belkina»“, *Wiener Slawistischer Almanach*, 10, 163-195.

- Scholem, G. 1973. *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankf. a.M. 1973.
- Tokarev, D.V. 2002a. *Kurs na chudšee: absurd kak kategorija teksta i Sémjuélja Bekketa*, M.
- 2002b. „Poëtika nasilija: Daniil Charms v mire ženščin i detej“, G.D. Gačev / L.N. Titova (Hg.), *Nacional'nyj èros i kul'tura*, M., 363f.
- Toporov, V.N. 1981. „Die Ursprünge der indogermanischen Poetik“, *Poetica* 13, 188-251.
- Urban, P. (Hg.) 1990. *Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten*, Berlin.
- Vvedenskij, A. 1993. *Proizvedenija 1926-1937*, 2 Bde., M.
- Wachtel, A. 2000. „Meaningful voids: facelessness in Platonov and Malevich“, C. Kelly, St. Lovell (Hg.), *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts*, Cambridge, 250-277.
- Worringer, W. 1908. *Abstraktion und Einfühlung*, München, russ. schon 1912.
- Žakkar, Ž.-F. 2004. „«Cisfinitum» i Smert': «Katalepsija vremeni» kak istočnik absurda“, in: O. Burenina (Hg.), 75-91.
- Žižek, S. 2005. *Körperlose Organe*, Frankf.a.M.
- Zoščenko, M. 1934/35. „Rasskaz o bespokojnom starike“, *Golubaja kniga*, M.