

Aage A. Hansen-Löve

PARADOXIEN DES ENDLICHEN. UNSINNSFIGUREN IM KUNSTDENKEN DER RUSSISCHEN DICHTER DES ABSURDEN

„Пишу Вам в ответ на Ваше письмо, которое Вы собираетесь написать мне в ответ на мое письмо, которое я написал Вам.“ (Д. Хармс, „Связь“)

„WLADIMIR: Höre mal, Gogo, du mußt mir von Zeit zu Zeit den Ball zuspielen.“

„Ich sterbe“ (Čechovs letzte Worte – auf Deutsch)

1. Paradoxon – Oxymoron und das Absurde

Die Figur des Paradoxons ist zweifellos weiter gefaßt und auch traditionsreicher als jene des Absurden, ja das Paradoxale ist ein universelles semantisches und pragmatisches Verfahren – Wort- und Sinnfigur in einem –, die das Denken und die Kunst, die Dichtung, Rhetorik und alle möglichen Diskurstypen prägt; dem gegenüber hat das Absurde eine relativ späte Denk- und Verhaltensform herausgebildet, die nicht so sehr als Wortfigur (als Metasemem etwa), sondern vielmehr als eine zusätzliche Funktion der Sinnfigur des Paradoxons gelten kann.¹ In diesem Sinne könnte man eine dreifache Gradation von der semantischen zur Sinnfigur postulieren:

1. Das *Oxymoron* ist in erster Linie eine semantische Figur, in der zwei Ausdrücke bzw. Paradigmata synthetisiert werden, wobei der Mengendurchschnitt der Referenz „null“ ist: Es wird eine nach wie vor reguläre *verba le* Bezeichnung (signifié) gegen einen irrealen bzw. „undenkbaren“, „unmöglichen“ Referenten ausgespielt. Dabei bildet sich aber unter Umständen als Sekundäreffekt gleichwohl ein Gegenstandsbezug heraus, der dann eher auf die Sphäre der Sinnfigur des Paradoxons verweist. Das „Paradepferd“ dieser Figur ist der berühmte „schwarze Schimmel“, der allen Beispielen zum Oxymoron voranreitet. Es gibt durchaus Perioden der Literatur, in denen diese semantische Figur domi-

¹ Die Begriffe Wort- und Sinnfigur (bzw. Metasemem und Metalogismus) vgl. ebenso bei J. Dubois et al. 1994, 206ff.

nirt – so etwa im russischen Frühsymbolismus (S I),² wo das Oxymoron dazu dient, die verbale Realität (aus der Sicht der kommunikativen und traditionellen Pragmatik eine Irrealität) an die Stelle der empirischen oder referentiellen zu setzen, ohne dabei Syntax und Wortbildung wesentlich anzutasten. Die linguistische „Korrektheit“ steht gewissermaßen im Rahmen einer universellen „oksjumoronost“ antinomisch zur pragmatischen und axiologischen Richtigkeit, die apollinisch glatte und proportionierte Oberfläche (der „schöne Schein“) verhüllt „kalyp-tisch“ die referentielle Leere und das Nichts jener Welt, die durch den verbalen Text, das kristalline Artefakt, projiziert wird.³

2. Das Paradoxon synthetisiert gleichfalls zwei Paradigmata, die sich zu einander antithetisch oder antinomisch verhalten; dabei wird aber nicht (so sehr) auf der semantischen Ebene eine Nullität (denotative Nullreferenz) generiert, sondern viel mehr in der Sphäre der Konnotationen einerseits (emphatisches Paradoxon vom Typ „Haßliebe“) sowie andererseits auf der Ebene der Wert- und Normbildung (axiologisches Paradoxon vom Typ „Stirb-und-Werde“). Hier wird schon deutlich, daß diese auf einer semantischen Opposition aufruhende Figur vor allem als Metalogismus, d.h. als Sinnfigur gedacht ist. Der semantische Gegensatz wirkt als konnotativer Kontrast mit, dominant ist der antinomische, d.h. die Polarität von Wert- und Sinnsetzungen: Tod / Leben, Sterben / Gebären, Jenseitiges / Irdisches etc. Es liegt auf der Hand, daß diese Sinnfigur im religions-philosophischen und dann im grotesk-karnevalesken Symbolismus (S II/III) vorherrschte und in eine bewußte Konkurrenz zur „oksjumoronost“ des Frühsymbolismus trat.⁴

Im Sinne der kosmischen Gegensatzvereinigung der symbolistischen „coincidentia oppositorum“ – auch im Sinne der Symbol- und Archetypenlehre V. Iwanovs und C.G. Jungs – konvergieren alle Motive und Metaphern des mythopoetischen Symbolismus in einem allumfassenden antinomischen Paradoxon. Das „Symbolon“ vereinigt die Polaritäten in einem komplexen Jing-Jang-Ganzen, in dem aus den jeweiligen Polen ein Drittes, Überirdisches wird. Hier herrscht das Prinzip „tertium datur“, das ausgeschlossene Dritte liefert eine Synthese auf der Ebene der „realiora“, die nur ganzheitlich-erlebnishaft erfahren und erlebt werden kann.

Schon bald aber – wie mehrfach geschildert in meinen Ausführungen zur Typologie des russischen Symbolismus – bildeten sich in diesem synthetischen „magnum opus“ Haarrisse, die zugleich aus der Sicht des Kunstimmanenz zu Sollbruchstellen einer Dekomposition des riesigen Symbolkomplexes – im doppelten Wortsinn – des S II im S III werden sollte. Das Paradoxon des (späten)

² A. H.-L. 1989, 9, 55, 66; A. H.-L. 1995, 163-188; der Begriff „oksjumoron(ost)“ wird im Formalismus – so etwa in Šklovskijs *Teorija prozy*, M. 1925, 170f. – mit dem Verfremdungs-Prinzip des Künstlerischen allgemein gleichgesetzt; vgl. A. H.-L. 1978, 164, 176.

³ A. H.-L. 1989, 51ff.

⁴ A. H.-L. 1998a, 26ff.

Symbolismus ist nicht bloß eine unter anderen Sinnfiguren, es ist die zentrale Denk- und Existenzkategorie des „žiznetvorčestvo“ – Verfahren bzw. Medium und Ziel eines Prozesses, der auf Gegensatzvereinigung und Metánoia, auf Initiation und Metamorphotik abzielt. Das ontologische und kunstmetaphysische Vereinigungswerk der positiven Paradoxons (etwa die Paradoxa „Gott-Menschen“ in einem synthetischen Helleno-Christentum mit gnostischen Merkmalen – vgl. Ivanovs „pradionisijstvo“ als Synthese von Dionysos und Christus), dieses positive Paradoxon wurde nochmals gebrochen durch die nihilistischen Oxymoron-Diskurse des Frühsymbolismus (S I) und zu einer Diskursstrategie umgeformt, in der die positiven Paradoxa und die negativ-nihilistischen zusammen so etwas wie grotesk-karnevaleske Paradoxa (im Sinne Bachtins) provozierten. Diese verschränken als *Meta* *para* *doxa* auf ambivalente Weise Positivität und Negativität, Hochwertigkeit und Minderwertigkeit („bytie“ vs. „byt“ und „pošlost“), volle und leere Erwartung, Erlösung und Auflösung, Glaube und Zynismus etc.

Dieser Prozeß wurzelt noch in der Sphäre der positiven Paradoxa, die als semantisches Wertsystem vorgegeben sind und nunmehr auf der Ebene der Kunst- und Lebenstexte dekonstruiert werden. Der Prozeß geht vom Motivischen aus und landet im Motivatorischen, von der Semantik und Symbolik gelangt er zur Pragmatik, zum Habituellen und Existentiellen. Dies manifestiert sich auch in der oft erwähnten Narrativisierung und Fiktionalisierung der spätsymbolistischen Lyrik und in der Dominanz der Prosa und des Diskursiven allgemein.

Vor diesem Hintergrund und parallel dazu entfaltete sich die postsymbolistische Avantgarde einerseits als Allegorisierung und Hermetisierung der Kulturemblematik der Moderne (so der Akmeismus), während andererseits die futuristischen *Avantgarden* insgesamt der im späten Symbolismus (S III) so zentralen Figur des Kalauers und seiner Realisierung zu Wortkunsttexten folgte. Dabei war in beiden Varianten nach wie vor garantiert, daß eine (prä-)kulturelle Motivik mit einer postkulturellen zu einem Neuen Kode und damit zu einer Neuen Welt entfaltet werden sollte. Diese im Grunde utopische wie archaische Projektion war in der späten Avantgarde, also vor allem in der Poetik der Obériuty, verdrängt worden durch eine radikale Reduktion der *paradigmatischen* Figuren und Vorgaben – hin zu einer totalen „*Pragmatisierung*“ der Poetik.⁵ Das gewaltige Potential der gerade in der Moderne produzierten (symbolischen und motivischen) Kodes wurde – zusammen mit den Motiven der verstaatlichten Kultur und jenen des totalitären Alltags – verlagert in eine Sphäre *totaler Diskursivisierung und diskursiver Totalitäten*.

Die Dominanz des Absurden in der Poetik der Obériuty fußt auf eben dieser *Pragmatisierung* der Paradigmata. Ziel dieses Prozesses war die Umformung der in der grotesken Linie der russischen Prosa (Gogol'-Dostoevskij) und im Symbolismus vorgegebenen und im Futurismus radikalisierten paradoxalen

⁵ A. H.-L. 1993; 1994c.

Strukturen zu absurdistischen: Dabei wird der umfassendere Komplex des Paradoxalen, der seinerseits eine traditionelle Pragmatik und Semantik verfremdet, nochmals „ad absurdum“ geführt – mit dem Ziel, der totalen Zeichenhaftigkeit und Symbolizität zu entkommen und aus der Sphäre der Verbalität insgesamt „auszusteigen“.

3. Das Absurde ist also noch weniger als das Paradoxale eine Frage der Semantik – wenngleich es, wie zu zeigen sein wird, spezifische absurdistische Motivnetze gab und gibt, die für die absurde Poetik in Ost und West insgesamt typisch sind – das Absurde realisiert sich als eine metapragmatische Strategie der apophatischen Diskurs- und Redeführung,⁶ die – oftmals als Dialog zwischen Meister und Schüler (vgl. die Koans der Zen-Buddhisten)⁷ – eine verbal geprägte oder nurmehr im Verbalen gefangene Haltung zur Evidenz sprunghaft und brachial aufbricht: „Ein guter Zen-Meister ist derjenige, der einem die Einheit oder Rückbezüglichkeit, die Verwickeltheit der Situation so eindringlich vermitteln kann, daß der Lernende gezwungen wird, aus ihr herauszuspringen“ (F. Varela 1985, 294f.).

Das Absurde – nicht nur jenes der Obériuty – manifestiert sich somit nicht primär im Aufbau semantischer Verfahren und Motive, sondern am Vorführen der/des Verfahrens einer Verbalisierung und Dirkusivierung des Menschen, der nicht durch den Abbau einer alten Welt und den Aufbau einer neuen gerettet werden kann, sondern durch den Sprung aus dem Sprachgefängnis selbst. Dieser erfolgt aber nicht revolutionär, sondern quasi-affirmativ – als Strategie einer großen Subversion, die in der – auch als Sowjetismus vorgegebenen – Übererfüllung eines Plan(soll)s bzw. einer Norm kulminiert, die solchermaßen „ad absurdum geführt“ wird.

2. Definitionen des Paradoxons im Radikalen Konstruktivismus

Das Absurde als Strategie einer Überlistung operiert taktisch mit den vorgegebenen Diskurschablonen und rhetorischen Figuren, setzt sie aber strategisch in einer Weise ein und fort, daß ihre ursprünglichen pragmatischen Ziele im Sinne der „Erfüllung der Wünsche“,⁸ der entgültigen Sättigung des „désir“ oder einer

⁶ Ausführlich zur Apophatik in Verbindung mit dem absurden Kunstdenken vgl. A.H.-L. 1994c, 352f.

⁷ „Ein guter Zen-Meister ist derjenige, der einem die Einheit oder Rückbezüglichkeit, die Verwickeltheit der Situation so eindringlich vermitteln kann, daß der Lernende gezwungen wird, aus ihr herauszuspringen.“ (F. Varela 1985, 299f.). G. Bateson 1981, 30ff. nennt diesen Dialogtyp „Metalog“, in dem „die Struktur des Gesprächs als ganzes [...] für das besprochene Thema relevant“ ist. Zur Apophatik und negativen Theologie bei Charms vgl. A. H.-L. 1994c; M. Jampol'skij 1998, 45ff.; N. Luhmann, P. Fuchs 1992, 68ff.

⁸ Im Buddhismus ist neben Leere und Zeichenlosigkeit die Wunschlosigkeit zentrales Merkmal der Nirvana-Evidenz (E. Conze 1988, 90ff.). Vgl. auch A. H.-L. 1994c.

totalen Unterforderung und eines „understatement“ über- oder unterschritten werden.

Die Frage nach dem Verhältnis von Paradoxalität und Absurdität reduziert sich zum einen auf die Abgrenzung von Paradoxon und Absurdum und andererseits auf die Frage nach der Unterscheidung der Rolle des Paradoxalen im Rahmen der Dichtung des Absurden bzw. des Absurden im Kontext einer allgemein gefaßten Konzeption der Paradoxalität in Kunst und Diskursphilosophie.

Auffällig ist, daß in einer pragmatischen, im Sinne der „Sprachspiele“ Wittgensteins analytischen Sprachphilosophie ebenso wie unter der Perspektive des „Radikalen Konstruktivismus“ und der interaktionistischen Kommunikationstheorie das Paradoxon insgesamt absurdistische Merkmale erhält, die etwa in der symbolistischen Auffassung des (positiven bzw. kreativen, konstruktiven) Paradoxons nicht im Vordergrund stehen. Eine sprachanalytische bzw. konstruktivistische Definition des Paradoxons verhält sich über weite Strecken parallel zur Dichtung und Existenzphilosophie der Absurden – und umgekehrt: diese realisiert – wenn auch mit nicht unwesentlichen Abweichungen – das Konzept des interaktionistischen bzw. kommunikationstheoretischen Konstruktivismus.

Im folgenden seien einige seiner Begriffsbestimmungen des Paradoxalen in Erinnerung gerufen. Im allgemeinen werden drei Merkmale des Paradoxalen unterschieden, die alle drei zusammentreffen müssen, um einen Text paradoxal wirken zu lassen:⁹

- Widersprüchlichkeit (Antinomik)
- Selbstbezogenheit (Autoreferenzialität)
- Zirkelhaftigkeit bzw. Rückbezüglichkeit

Alle drei Kriterien sind aber nicht nur typisch für das Paradoxon, sondern auch für das Kunstdenken selbst – jedenfalls jenes des sekundären Kulturtyps und der manieristisch-verfremdenden Linie der Kunstentwicklung. Gerade das Kunstdenken der Moderne, besonders das der Avantgarde(n) und gesteigert noch in jenem der Dichter des Absurden setzt diese Merkmale des Paradoxalen mit dem Künstlerischen gleich, wenn auch der Effekt und die Ziele zwischen einer philosophisch-religiösen Existentialisierung und einer ästhetisch-künstlerischen Realisierung differieren können (aber nicht müssen). Drei Punkte sind hierfür maßgeblich:

1. „Ein Paradoxon taucht immer dann auf, wenn die Unterscheidung ‚System / Umwelt‘ im Inneren eines Systems erscheint, wodurch die Umwelt – die per definitionem ‚außerhalb‘ des Systems liegt – nun zugleich ‚außerhalb‘ und ‚innerhalb‘ eines Systems erscheint.“

⁹ Vgl. die beispielreiche Zusammenfassung bei P. Hughes / G. Brecht 1978 und bei P. Walzlawick et al. [1967] 1985; N. Luhmann 1991, 59ff.

2. Wenn Situationen der Unentscheidbarkeit – d.h. der Oszillation zwischen zwei Polen – vorgeführt werden: „Eine paradoxe Aussage ist wahr, weil sie falsch ist, und sie ist falsch, weil sie wahr ist.“

3. Typisch ist schließlich die Fähigkeit des Paradoxons, sich an einem Dritten *als Ausgeschlossenem* zu orientieren. (E. Esposito 1991, 35-38)

Es ist jedenfalls ein leichtes, für alle bei P. Hughes / G. Brecht 1978 oder Watzlawick etc. gebrachten Kriterien des Paradoxalen deckungsgleiche Beispiele in der Dichtung der Absurden zu bringen. Dies gilt nicht nur für die logisch-diskursiven Verfahren, sondern teilweise auch für die immer wiederkehrenden Motive. Man begegnet wieder und wieder den „litigenden Kretern“ des Epimenides (bis zum Russellschen Barbier-Paradoxon – *ibid.*, 7) oder dem berüchtigten Schild mit dem Hinweis, daß „dieser Satz falsch sei“ oder komplizierter: „Der Satz auf der anderen Seite dieser Karte ist wahr“ - und auf der anderen Seite: „Der Satz auf der anderen Seite dieser Karte ist falsch“ etc. etc.¹⁰

Das Russellsche Paradoxon¹¹ und sein Kernproblem der Unentscheidbarkeit zwischen Element und Klasse (denn „Klassen dürfen sich nicht selbst als Element enthalten“, *ibid.*, 12; vgl. Watzlawick [Hg.] 1985, 230f.) findet sich vielfach abgewandelt auch bei den Obériuty; diesen ging es aber nicht um die „Lösung“ des Problems, auf die dann Gödel kommen sollte, sondern um die Inszenierung eines *K i p p e f e k t s*, der den Prozeß des Mißverstehens überschaubar macht, nicht um ihn zu vermeiden, sondern um in eine andere Sphäre – durch den Spiegel des nichtverstehenden Verstehens und des verstehenden Nichtverstehens – zu springen. Diese andere Sphäre ist für Charms aber nicht ein „Transfinitum“, ein metaphysisches Jenseits, sondern ein allgegenwärtiges „Cisfinitum“, dessen Nullität sich „mitten im Dasein“ auftut.¹²

Der „unendliche Regreß“ des „*circulus vitiosus*“, der im Frühsymbolismus ad infinitum durchgespielt wurde und das Ästhetische selbst repräsentierte, wurde bei den Obériuty umgedreht zu einem „*progressus ad finitum*“, zu einer Rückbindung („*religio*“) des kosmischen und akosmischen Seins zum Nichts des evidenten Augenblicks, in dem die Zeit und damit auch die Kausalität außer Kraft gesetzt sind. Wesentlich ist aber, daß bei den Obériuty (ebenso wie übrigens bei Carroll, Kafka, Beckett etc.) eine schon vorhandene kulturell oder literarisch vorgeprägte Struktur des Paradoxalen „*ad absurdum*“ geführt wird.

Auch in der radikal konstruktivistischen Darstellung der Menschlichen Kommunikation bei P. Watzlawick (et al. [1967] 1985) steht das Paradoxon schon im Untertitel und fungiert als Exerzierfeld all jener Merkmale der Kommunikation, die aus der Alltagssicht unfunktional und defekt sind, in Wirklichkeit aber unsere

¹⁰ P. Hughes / G. Brecht 1978, 10.

¹¹ P. Hughes / G. Brecht 1978, 12f. (Es geht dabei um die „Klassen, die sich selbst als Element enthalten, dafür ber [...] ihrerseits wiederum eine Klasse bilden mußten“; vgl. auch G. Bateson 1981, 252.

¹² A. H.-L. 1994c.

Redepragmatik dominieren, wobei die Realität und ihre Erkenntnis insgesamt als „Produkt einer kognitiven Konstruktion“ sichtbar werden (E. v. Glasersfeld 1985, 27). Das an Gregory Bateson¹³ orientierte Aufklärungspathos des Konstruktivismus operiert mit der Entlarvung der dargestellten paradoxalen Natur des Kommunizierens allgemein, indem es die gängigen Auffassungen über seine Regelmäßigkeit ad absurdum führt. Letztlich wird dann jeder kommunikative Akt zu einem Paradoxon, während für die Oberstufe jeder paradoxale Akt ein (meta-)kommunikativer ist und die (absurde) Dichtung das Ende der Sprache markiert. Ausgangspunkt ist jedenfalls für beide die scheinbar banale Erkenntnis, daß es unmöglich ist, nicht nicht zu kommunizieren, d.h. daß alle Formen der Apophatik – etwa die Rede- und Antwortverweigerung – per se kommunikative Akte seien, ja vielleicht mehr und authentischer als jene, denen man dieses Prädikat ohne weiteres zuspricht.

Die absurdistische Strategie besteht nun darin, dieses „Es-ist-nicht-möglich-etwas-nicht-zu-tun“ zu literarischen Texten zu entfalten, die ihrerseits den Austritt aus Verbalität und Literalität als „self fulfilling prophecy“, als „feedback“ ebenso wie als „double bind“ durchsichtig machen, durchexerzieren – und eben ad absurdum führen. Es wird damit nicht so sehr der Unmöglichkeitsgestus der Moderne rekapituliert (der „eros nevozmožnogo“) als vielmehr der Thanatos „vozmožnogo“ – und damit die cisfinite Irr-Realität einer „möglichen Welt“, deren Verbalität und Udenkbarkeit, deren Sinnhaftigkeit und Interpretationsleere einander wechselseitig dementieren.

Genau diese Wechselseitigkeit auf der kausal-temporalen wie auf der Ebene pragmatischer Chronotope durchwirkt alle drei Prinzipien des Paradoxalen: In der Rückkoppelung wird die Reihenfolge der dialogischen Kommunikationsakte invertiert und zugleich in der Vorwegnahme nochmals pervertiert, wobei die Linearität und die Zirkularität gleichermaßen aufgehoben und in einer Art Spiralität ohne Metaphysik realisiert werden.

Indem die Position A jene von B vorwegnehmend in den ursprünglich eigenen Standpunkt integriert (und B dasselbe mit A macht, worauf Watzlawick seltsamerweise nicht hinweist – wohl aber Bachtin), wird die lineare Logik der unilateralen Determination (das Mono-Logische) und – im Sinne Bergsons – die Linearität des Zeit-Vektors und eines Evolutions-Progressismus subvertiert. Für P.

¹³ Vgl. die klassische Darstellung bei G. Bateson 1981, 276ff., 353f. Der „double bind“ hat die Struktur einer paradoxalen Kontradiktion – nur auf verschiedener medialer Ebene: der Mengendurchschnitt der Referenz auf der Ebene der Interpretation ergibt eine flimmernde Intensität bzw. ein intensives Flimmern, das eine Parteinahme oder Entscheidung nicht zuläßt und diese Unmöglichkeit, dieses „Hängen“ habitualisiert. Eben darin besteht aber die Mitteilung seitens der Autoren des „double bind“: es geht nicht um Semantik, sondern um Macht, d.h. „nackte Pragmatik“ und damit letztlich um die Fixierung der Herrscher-Opfer-Relation (nach Bateson Schizophrenie). Die Diagnose des Sowjet-Totalitarismus als Schizo-Reich durch die Medhemeneutiker im russischen Konzeptualismus war da nur konsequent (vgl. dazu A. H.-L. 1997, 488ff.)

Watzlawick (et al. [1967] 1985, 32f.) sind dies Verfahren zur Aufrechterhaltung der Homöostase, also eines relativen Gleichgewichts von „selbstregulierenden Systemen“ (konstruktive Funktion von Rückkoppelung, „double bind“ und Rekursivität) – für die Absurde Dichtung sind dies vielmehr Akte einer „Heterostase“, einer Dekonstruktion des Systemischen, das in seiner Affirmation „dereguliert wird“, indem das Selbst der Selbst-Regulierung aus dem Netz- und Nest-Werk seiner Fremdbestimmung von den Füßen auf den Kopf fällt.

Während P. Watzlawick (et al. [1967] 1985, 37) das „Eingesponnensein in Kommunikation“ als wertvolle Einsicht in eine ebenso wertvolle Tatsache preist, gilt dem Absurdisten ebendies als Gefängnis der Sprach-Welt, dem es zu entinnen gilt und zwar mit sprachlichen Mitteln. Diese taktische Tautologie begegnet ja von Anfang an in allen Praktiken der paradoxalen Intervention, wo gerade das, was anzustreben wäre, vermieden und das, was zu meiden ist, angestrebt wird. Eine bloß aufklärerisch-emanzipatorische Leistung des „Bewußtmachens von (kommunikativen) Verhaltensregeln“ (ibid., 38), wie sie der Konstruktivismus preist, ist den wesentlich radikaleren Obertypus entschieden zu wenig. Das bloße Einsehen in die „Unbewußtheit der ‚Spieler‘“, bzw. der Kommunikation als Spielszene verharrt im utopisch-emanzipatorischen Gestus einer Kunst-Therapie bzw. Therapie-Kunst, die heilen kann und soll – und das alleine schon durch die Einsicht selbst (worüber sich schon Nietzsche anhand von Sokrates lustig gemacht hat).

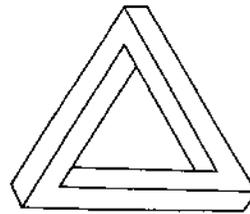
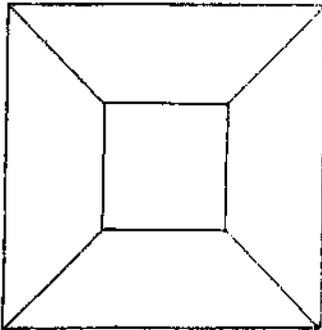
Die Reflexion der Differenz von Objekt- und Metaebene wird im Absurdismus ebenso praktiziert (und vertextet) wie die Einsicht in die notwendige Redundanz von Mitteilungen (ibid., 41ff.; zur Vermischung von Objekt- und Metaebene bei Beckett vgl. R. Breuer 1985, 143).¹⁴ Aber eben dies gab es ja schon in Avantgarde und Moderne: Worum es an deren Ende – in einem grandiosen „End-Spiel“ – zu gehen hatte, konnte ja nur der letzte Einsatz einer Unterbietung sein, nachdem alle Akte der Hyperbolik und Überbietung ausgereizt waren: Die Relativität von Kausalität, Determination, kommunikativer und mimetischer Effektivität war ja schon hinlänglich demonstriert worden – und von der totalitären Gegenwart überholt.

Die Quadratur des Kreises, in der die Linearität (von Ursache und Wirkung, Anfang und Ende, Ursprung und Ziel) aufgehoben werden sollte (Symbolismus), stand nunmehr als imaginärer Vorstellungsakt zur Debatte: Statt Dostoevskijs trotziger Ablehnung des $2 \times 2 = 4$ oder jener der Avantgardisten,¹⁵ statt

¹⁴ Aus kommunikationstheoretischer Sicht gehört die Dichtung in eine Reihe mit Kommunikationsarten wie Spiel, Humor, Ritual u.a., die neben ihrer thematischen Orientierung auch eine metakommunikative aufweisen (G. Bateson 1981, 295f.). Gleiches gilt übrigens auch für die Psychotherapie allgemein, wo es ja auch niemals um „Dinge“ geht, sondern um „Beziehungen“ und „Mitteilungen“ (ibid., 323ff., 329; zur Verwechslung von Buchstäblichkeiten und Metapher in diesem Sinne, ibid., 343).

¹⁵ Vgl. F.M. Dostoevskij, *Zapiski iz podpolja*, PSS, 5, 105.

der Quadratur des Zirkels oder den „imaginären Zahlen“ (Wurzel aus Minus Eins – vgl. Chlebnikov) blieb nur noch das Nullsummenspiel mit dem totalen Risiko, den Kippeffekt ins „All(es)“ zu verpassen oder mit dem schrecklichen Schock, ihn verpaßt zu bekommen. Die leere bzw. symmetrische Rekursivität der Escherschen „Drawing Hands“ (W. Steiner 1982, 163f., 168ff.; F. Varela 1985, 294–309), wo die eine andere Hand zeichnende Hand von dieser ihrerseits gezeichnet wird, gibt es auch bei Charms – man denke an den Fall des Briefschreibers: „Пишу Вам в ответ на Ваше письмо, которое Вы собираетесь написать мне в ответ на мое письмо, которое я написал Вам.“ (Charms, „Svjaz“, *Polet*, 500).



Auf der räumlichen Ebene realisiert diese Rekursivität M.C. Eschers berühmte Bild-Parabel „Drawing Hands“ von den sich wechselseitig zeichnenden Händen; die abstraktere Variante des Konzepts der Unentscheidbarkeit – die Möbius-Schleife oder das ambivalent verkantete Dreieck (s. Abb.) – könnte geradezu als „Markenzeichen“ der Postmoderne gelten, dem das doppelte Quadrat der Moderne bzw. Avantgarde gegenübersteht: Hier herrscht nicht homogen verlaufende Unentscheidbarkeit (zwischen Vorder- und Hintergrund, Tiefe und Flächigkeit), sondern perspektivische, diskret-inhomogene, springende Ambivalenz. Dieses Doppel-Quadrat wurde ja nicht zufällig aus Wundts *Völkerpsychologie* entlehnt und von Šklovskij als Aschaunungsmodell der avantgardistischen „sdvigologija“ gewählt. Der Zusammenhang mit Malevičs Modell der Guckkastenbühne (für *Po-*

Nach J. Druskin, „Neoficial'naja mysl“ (*Priznaki*) widerspricht die „Arithmetik des Glaubens“ jener der Wissenschaft: „Wenn Christus die Wahrheit ist, dann ist $2 \times 2 = 4$ eine Lüge und Gemeinheit.“

beda nad solncem) und seinem „Schwarzen Quadrat“ erscheint gleichfalls evident.¹⁶

Ein anderer Fall von Rekursivität ist die Endlosschleife von Ereignisfolgen bzw. Motiven, deren Ende jeweils der Anfang ihrer eigenen Wiederholung sind. Nicht zufällig hat Beckett das weithin bekannte und folklorisierte Lied „Ein Hund kam in die Küche“ in den II. Akt seines Stückes „Warten auf Godot“ eingebaut (vgl. dazu auch R. Breuer 1976, 128f.).¹⁷ In allen vom radikalen Konstruktivismus ins Auge gefaßten Schlüsselszenen der Kommunikation steht das Werden, die Prozessualität und damit die positionelle Pro- und Reprojektion im Zentrum der Aufmerksamkeit: Da geht es um die „I n t e r p u n k t i o n“ von Ereignisfolgen“ (P. Watzlawick et al. [1967] 1985, 57ff.).¹⁸ – also um die perspektivische Frage, „wer begonnen hat“ und letztlich danach, wer der „Schuldige“ ist: Denn immer ist es eine Frage der Perspektive, wo das Niveau der N u l l s t u f e einzuziehen sei – und eine der Analyse, dies reflektierend durch die Einnahme einer Metaposition überblicken zu können.

Die Absurden Dichter/Denker sahen dies wohl auch – und insofern waren sie immer noch „alte Kinder“ der späten Avantgarde: Aber sie erkannten auch die Vergeblichkeit einer progressiven Multiplikation der Meta-Meta-Positionen und die Unmöglichkeit, sich ihrer „in actu“ zu vergewissern. Gerade die Vermengung der Objekt- und Metabene ebenso wie die von Meta- und Meta-Meta-Ebenen gehörte zu den „master plays“ der Absurden. Dies zeigt sich besonders im Falle der seriellen Texte wie in allen G e n r e s d e r E s k a l a t i o n auf der motivischen oder motivatorischen Ebene, die nicht nur diese multiple Progression als Regression von Komplexität und Lebendigkeit strukturell ikonisieren, sondern auch als Existenzverlust indexikal realisieren. Der absurde Text berichtet nicht ü b e r etwas, sondern I S T E S, indem er dieses ÜBER-ETWAS unterläuft, unterfordert, unterspielt.

Gleiches gilt für die von P. Watzlawick et al. [1967] 1985 geschildete Differenzierung von digitalen und analogen Kommunikationsformen (61ff., 96ff.), die bei den Obériuty und allgemein bei den Absurden vielfach als Indifferenz präsentiert werden, woraus „unterkomplexe“ Situationen und Diskurse des M i ß - v e r s t e h e n s resultieren,¹⁹ deren Irr-Regularität im Wiederholungszwang ihrer Präsentation dementiert wird. Die Wörter bedeuten etwas anderes (Semantik) als sie als Worte (und in/als Parömien) intendieren und meinen: Die Bedeutung wird durch den Sinn aufgelöst, Sinn durch die paradoxe Unentscheidbar-

¹⁶ Vgl. V. Šklovskij, „Prostranstvo v živopisi i suprematisty“, 96 (hier das Wundtsche Doppelquadrat).

¹⁷ Die Bedeutung Kierkegaards und Wittgensteins für Becketts *Warten auf Godot* erwähnt B.O. States 1978, 33ff., 118ff.

¹⁸ Zum Problem des Nullpunktes zeitlicher Serien vgl. aus postmoderner Sicht J.-F. Lyotard [1983] 1987, 23.

¹⁹ Zur Ablösung des futuristischen V-Prinzips des „neponimanie“ durch das absurdistische „nedorazumenie“ siehe A. H.-L. 1993, 230ff.

keit der Partiergreifung und Positionierung (der Interpunktion auch im kausal-temporalen Verlauf), der Sinn wird diskursiv paralysiert und auf einen Punkt gebracht, von dem aus – „punctus saliens“ – nur mehr der Sprung durch das Medium bzw. den Spiegel des „nonsense“ möglich ist.

Alle möglichen „Fälle“ von „symmetrischer Eskalation“ (ibid., 103ff.) – gerne dargestellt im Ehestreit, der/den auch Charms beherrschte – finden ihre Entsprechungen in den absurdistischen Texten – ebenso wie jene von komplementären Interaktionen. Der Absurdist ist nicht sosehr komplementär-paradoxal (wie der Symbolist); er folgt eher dem Prinzip der Eskalation, das ja über eine den Absurden so vertraute tautologische Wurzel verfügt: „Некий Пантелей ударил пятаком Ивана. | Некий Иван ударил колесом Наталью. | Некая Наталья ударила... |... | Эх, думали мы, дерутся хорошие люди.“ (Charms, IV, 51).

Das was in der Kommunikationstheorie bzw. im Radikalen Konstruktivismus als „gestörte Kommunikation“ (P. Watzlawick et al. [1967] 1985, 72ff.) überwunden werden soll – bis hin zu Batesons Einsicht in die schizophrenmachende Wirkung von „double binds“ – wird in der Absurden Dichtung nochmals als universeller Störfaktor zum Hauptnovens einer Fehlerästhetik bzw. überhaupt einer absurdistischen Nihilologie (s.u.) gemacht. Der Defekt wird nicht wie im Futurismus als etwas Naiv-Archaisches gefeiert, er wird vielmehr zum Effekt eines Ästhetik und Ethik, Kunst und Religion gleichsetzenden cis-finalen Aktes der Bestürzung. Die Ent-Störung der Kommunikation gar als Therapie zur Gesundung gedacht bleibt in Frage: die Ver-Störung im Sinne einer Verfremdungs-Ästhetik scheint bis zum letzten Irritationsreiz ausgelaugt – was bleibt, ist was bleibt: das Gleich-Bleibende einer totalen Immanenz, die gerade dann in Transzendenz umkippt, wenn der entscheidende Tropfen (ein Index-Momentum), das Faß zum Überlaufen und das Schiff zum Kentern bringt.

Im Falle des „double bind“ wird die Relation von Teil und Ganzem²⁰ unmöglich dadurch, daß jeweils ein Teil zum Ganzen erklärt wird, während dies gleichzeitig auch für das Gegen-Teil gilt; im Falle des „feedback“ wird diese synchrone bzw. simultane Präsenz auf die diachrone Ebene verlagert, wo Vorwegnahme und Nachträglichkeit der Teile in Hinblick auf ihr jeweils zugeordnetes Ganzes gegeneinander ausgespielt werden.

Rückkopplungsprozesse, wie sie P. Watzlawick et al. ([1967] 1985, 131ff.) als Voraussetzung für systemische Homöostasis (d.h. für das Prinzip des Gleichgewichtes und der Harmonie) ebenso beschreibt wie als Quelle von Mißverständnissen, fungieren bei den Obèriuty als textkonstitutiv ebenso wie als kontextdestruktiv und de pragmatizierend: Die Vorankündigung wie die vorweg-

²⁰ Vgl. dazu den in jeder Hinsicht maßgeblichen „Myr“-Text bei Charms: „Я говорил себе, что я вижу мир. Но весь мир был недоступен моему взгляду, и я видел только части мира. И все, что я видел, я называл частями мира. [...] И все части были похожи друг на друга.“ (Polet, 313). Zur kommunikationstheoretischen Korrelation von Teil und Ganzem vgl. G. Bateson 1981, 350f. (das Ganze stet in einer Metabeziehung zu den Teilen).

nehmende Meta-Meta-Annahme (daß der Andere zu wissen scheint, was der Eine vorhat und umgekehrt) kulminiert bei den Obériuty im Zustand einer generellen Unentscheidbarkeit, auf welcher Ebene der Argumentation und perspektivischen Position wir uns jeweils befinden.²¹

Gerade im Falle der „self-fulfilling prophecy“ sehen wir deutlich die Restverwertung einer Paradoxie, die im Symbolismus der Jahrhundertwende – man denke an die Apokalypse-Paradoxa – reichlich durchgespielt wurden:²² „Selffulfilling prophecies“ erzeugen eine Wirklichkeit durch Erwartung, die sich ohne sie nicht ergeben hätte“ (Watzlawick [Hg.] 1985, 92). Das Nicht-Eintreten der Apokalypse ermöglicht letztlich in der Moderne der Jahrhundertwende das Eintreten der Kunst – der apokalyptische Mißerfolg wird somit zu ihrer eigentlichen Bedingung: während bei den Obériuty das Apokalyptische wie das Utopische immer schon eingetreten ist. Wenn im Radikalen Konstruktivismus – bis hin zur Evolutionstheorie (vgl. R. Riedl 1981, 81) – die „Erfindung der Ursache“, d.h. die reprojektive Konstruktion von Wirklichkeit denkbar ist, umso mehr ist es in der Absurden Dichtung die Inversion von Erwartung (bzw. Glauben) und paradoxalem Effekt. Gipfel dieses absurdistischen Adventismus ist etwa Becketts „Warten auf Godot“, das im Werk der Obériuty zahlreiche Vorläufer hat (zum Paradoxon des Wartens in Becketts „Godot“ vgl. R. Breuer 1976, 17ff.).

Während in Gogols grotesker Welt der Überraschungseffekt darin besteht, daß der wirkliche Revizor am Ende des Stückes tatsächlich auftritt, kulminieren die Pointen der Obériuty darin, daß entweder am Schluß der Falsche kommt (wie schon im S III) oder – viel eher noch: unentschieden bleibt, wer wer ist. Die „Revision“ erschöpft sich im seriellen Inventarisieren der Bestände an Objekten und Diskursfragmenten – und im Durchspielen der offenen Möglichkeiten, auf etwas zu reagieren, dessen Eintreten vorangekündigt ist – wo doch eine Aktion gefragt wäre.

Wenn also eine Paradoxie „sich als Widerspruch definieren [läßt], der sich durch folgerichtige Deduktion aus widerspruchsfreien Prämissen ergibt“ (P. Watzlawick et al. [1967] 1985, 171ff.), dann erinnert dies an die absurdistische Strategie, das Gegebene in seiner Richtigkeit und Normalität zu unterlaufen, indem auf es eben jene Regeln angewendet werden, die es affirmieren und zugleich diffamieren.

²¹ Zur Poetik des Absurden allgemein und zu jener des Theaters des Absurden im besonderen vgl. J.-Ph. Jaccard 1989, 467-487 und O.G. Revzina, I.I. Revzin 1971, 232-254.

²² A. H.-L. 1996b.

3. Wittgensteins Sprachspiele

Von Anfang an macht sich in den abstrakten Erörterungen der Obériuty – gerade auch in ihrer Lyrik – ein halb-ironischer Ton breit, der freilich nicht die Intention verfolgt, mit einer bestimmten philosophischen oder ideologischen Sprechweise zu polemisieren, sondern vielmehr ein Diskursdenken vorzuführen, das an die Stelle des avantgardistischen Sprach-Denkens („jazыkovoe myšlenie“) tritt.

In den philosophischen Abhandlungen der Obériuty werden Denk-Spiele auf Sprach-Spiele reduziert. Nicht die Argumentation wird hier rückwirkend karnevalisiert oder ins Komische gezogen, sondern eben der Diskurs selbst, das Problem der abstrakten Verbalisierung, der Gestus des großen Definierens und Theoretisierens.²³ Eine ähnliche (z.T. unfreiwillig komische) Anti-Gestik finden wir etwa bei Kafka oder bei Wittgenstein, dessen lapidar-lakonischen Sätze eine gewisse verbissene Lächerlichkeit alles Diskursiven verrät. Die immanente Komik des philosophischen Sprechens ist ja nicht nur das Produkt einer nichtprofessionellen Rezeption, sondern operiert – gerade im diskursphilosophischen „Denksport“ – absichtsvoll mit dem Kuriosum des scheinbar Selbstverständlichen, des fundamentalen Diskurrierens über Alltäglichkeiten. Dies gilt nicht selten auch für die ganz großen Erörterungen über Sein und Nichtsein und es wird kein Zufall sein, daß gerade die Nichts-Diskurse überquellen von solchen kosmisch-komischen Kippeffekten.

Es ist nur konsequent, daß Wittgenstein – ganz im Sinne der Diskursphilosophie Kierkegaards – die Philosophie aus der Sphäre der Lehre in jene einer „Tätigkeit“ versetzt: Nicht anders hatten die Formalisten und dann die Strukturalisten ihre Vorgangsweise aus dem Prokrustesbett wissenschaftlicher Disziplin(ierung) befreit und zu einem „(strukturellen) Handeln „ erklärt:

4.112 [...] die Philosophie ist keine Lehre, sondern eine Tätigkeit [...] Das Resultat der Philosophie sind nicht „philosophische Sätze“, sondern das Klarwerden von Sätzen. [...]

4.114 Sie [die Philosophie] soll das Udenkbare von innen durch das Denkbare begrenzen.

4.115 Sie wird das Unsagbare bedeuten, indem sie das Sagbare klar darstellt. [...] (L. Wittgenstein 1922, 76; vgl. P.M.S. Hacker 1978, 29)

Die offensichtliche Verwandtschaft zwischen der Konzeption der Sprachspiele bei Wittgenstein bzw. in der Poetik des Absurden allgemein und jener der Obériuty im besonderen sollte nicht zu voreiligen Schlüssen verleiten; zweifel-

²³ Ähnliches gilt für das Spiel mit Philosophemen in Lewis Carrolls *Alice in Wonderland* bzw. für die Sprachlogik Carrolls, deren „seriöse“ Bedeutung heute außer Zweifel steht (vgl. zuletzt G. Deleuze 1993, hier: 19ff.). Zur Sprachkritik und zum Logischen Positivismus bzw. Wittgenstein und Becketts Roman *Watt* vgl. R. Breuer 1976, 79f.

los gibt es eine faszinierende Konvergenz im Diskursverhalten Wittgensteins (etwa in seinem *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1922) und jenem der Obériuty – man denke etwa an den ersten Satz des *Tractatus*: „Die Welt ist alles, was der Fall ist“, der geradezu als Ausgangsformel für die „Fall“-Poetik von Charms gelten kann. Auch der lakonische, halb-ironisch-verknappte Stil des *Tractatus* läßt vielfach an Charms denken – so etwa Sätze wie die folgenden: „Wenn ich den Gegenstand kenne, so kenne ich auch sämtliche Möglichkeiten seines Vorkommens in Sachverhalten“ (2.0123) oder: „Namen gleichen Punkten, Sätze Pfeilen, sie haben Sinn.“ (3.144); „...Um das Wesen des Satzes zu verstehen, denken wir an die Hieroglyphenschrift, welche die Tatsachen die sie beschreibt abbildet“ (4.016).

Die Sprachspiele der *Philosophischen Untersuchungen* sind vielfach durch Parabeln bzw. philosophische Gleichnisse durchsetzt, die durchaus absurdistische Merkmale tragen und dem Prinzip der „reductio ad absurdum“ bzw einer „negativen Unterweisung“ (im Sinne einer apophatischen Didaktik) folgen (P.M.S. Hacker 1978, 289; zur Bedeutung der Privatsprache bei Wittgenstein, *ibid.*, 292, 300). Das Ethische kann für Wittgenstein eben nur in Gleichnissen vermittelt werden (*ibid.*, 118), da es an der Schnittstelle zwischen dem Verbalen und dem Handeln, zwischen Sprachwelt und Gegenstandswelt steht, also genau dort, wo das Reich der Evidenz und sein Sprach-Los ansetzt:

Die Begründung aber, die Rechtfertigung der Evidenz kommt zu einem Ende; – das Ende aber ist nicht, daß uns gewisse Sätze unmittelbar als wahr einleuchten, also eine Art *Sehen* unsrerseits, sondern unser Handeln, welches am Grunde des Sprachspiels liegt. (Wittgenstein, *Über Gewißheit*, § 204; vgl. P.M.S. Hacker 1978, 409)

Die Sprachspiele sind gewissermaßen absurdistische Satzinstallationen, die dazu dienen, die Grenzen des Sagbaren und damit jene der Welt auszuloten (P.M.S. Hacker 1978, 53f.),²⁴ ist doch für Wittgenstein Denken und Sprache ein und dasselbe. Um das Provokante dieser These zu demonstrieren, verweist Wittgenstein immer wieder auf den nichthierarchischen Charakter seines Sprach-Denkens und bedient sich dabei durchaus absurdistischer Konzepte wie „Reihe“, „Tautologie“ oder „Grenze“:

„Das Buch will also dem Denken eine Grenze ziehen [...] dem Ausdruck der Gedanken“ (L. Wittgenstein 1922, 26); „Die Gesamtheit der wahren Elementarsätze stellt eine vollständige Weltbeschreibung dar“ (Wittgenstein, bei P.M.S. Hacker 1978, 70); „Die Begriffe: Satz, Sprache, Denken, Welt, stehen in einer Reihe hintereinander, jeder dem anderen äquivalent.“ (U, § 96 - P.M.S.

²⁴ Die Sprache löst sich auf in sich selbst generierende Sprachspiele – und die Urteile, Meinungen, Gedanken des Einzelnen reduzieren sich auf ein „sich ständig entwickelndes Spiel der Differenzen.“ (B. Groy 1992, 156)

Hacker 1978, 75); „Das Bild ist so mit der Wirklichkeit verknüpft; es reicht bis zu ihr.“ (TB, 162, P.M.S. Hacker 1978, 77). Insofern bedeuten „Die Grenzen meiner Sprache [...] die Grenzen meiner Welt. Was wir nicht denken können, das können wir nicht denken; wir können also auch nicht sagen, was wir nicht denken können.“ (Wittgenstein 1922, 148, vgl. P.M.S. Hacker 1978, 99).

Der nachfolgende Text Wittgensteins zeigt womöglich noch deutlicher die Verwandtschaft mit absurdistischen Definitionsserien wie etwa Charms' „Myr“-Text (*Polet*, 313-314): „...А потом я понял, что я и есть мир. Но мир – это не я. [...] А я мир. И больше я ничего не думал.“

5.621 Die Welt und das Leben sind Eins.

5.63 Ich bin meine Welt. (Der Mikrokosmos.) [...]

5.632 Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt. [...]

Du sagst, es verhält sich hier ganz, wie mit Auge und Gesichtsfeld. Aber das Auge siehst du wirklich nicht. [...] (L. Wittgenstein 1922, 150-152)

Wie die *Obériuty* konzentriert sich Wittgenstein auf die „gewöhnliche“ (Alltags-) Sprache, die er zur Wirklichkeit äquivalent setzt, während umgekehrt – und im Unterschied zu den *Obériuty* – alle kreativen Sprachverfahren wie Homo- und Synonymie als Defekte abgewertet werden (Wittgenstein 1922, 54; P.M.S. Hacker 1978, 31f.), die „entblößt“ werden müssen, da sie die wahre Natur der Gedanken „verkleiden“: „Die Sprache verkleidet den Gedanken. Und zwar so, daß man nach der äußeren Form des Kleides nicht auf die Form des bekleideten Gedankens schließen kann.“ (L. Wittgenstein 1922, 62)

Auch das zentrale Paradoxon der Vermischung von Objekt- und Metaebene sowie jenes der Gleichsetzung von Element und Menge bzw. Klasse steht im Mittelpunkt der Wittgensteinschen Sprachkritik: „Die Sprache kann einen nie mit einem Mittel versehen, sich aus der Sprache herauszuziehen.“ (P.M.S. Hacker 1978, 216). Einerseits verweisen die Sprachgrenzen auf die Weltgrenzen, um deren Bestimmung es geht – andererseits bilden diese Grenzen auch das Gefängnis der Welt, aus dem sich der Mensch permanent zu befreien trachtet. Für die Absurdisten wie für Wittgenstein kann diese Befreiung aber nicht revolutionär erfolgen, sondern subversiv, die Sprache und damit die Welt immanent ad absurdum führend.

Ziel der Sprachphilosophie Wittgensteins ist Sprach-Kritik, also letztlich Abgrenzung des Denkbaren vom Undenkbaren (4.114), des Sagbaren vom Zeigbaren (4.1212), d.h. vom Evidenten, das solchermaßen gerettet wird. Dieses letztlich apophatische Vorgehen bestimmt auch die „Tätigkeit“ der *Obériuty*. Die Philosophie als Sprachkritik konzentriert sich auf die „Grenzfälle der Zeichenverbindung, nämlich ihre Auflösung“ (4.466) und operiert dabei primär mit den Fi-

guren der „Tautologie und Kontradiktion“ (ibid.) – womit eben die zentralen Verfahren der oberiutischen Poetik genannt sind.

Das Ziel der Wittgensteinschen Tautologien und des indexikalischen Aufweisens ist ein zutiefst apophatisches: nämlich eine Demonstration des So-Seins der Welt als *Evidenz*. Auffällig ist, wie intensiv J.-F. Lyotard [1983] 1987, 66ff. an die Wittgensteinsche Konzeption der „deiktischen Indikatoren“ anknüpft, um so etwas wie eine neue Authentizität der Strategien des „Widerstreits“ zu entwerfen. Die Gesamtheit der Welt ist eine Tautologie und Kontradiktion zugleich, da sie einmal Totalität und einmal Partialität bzw. Begrenztheit bedeutet.

Insoferne ist aber die Erfassung dieser Evidenzen nur möglich durch den Einsatz paradoxaler Argumentationsstrategien, die auf eben jenen Kipp-Punkt hinführen, wo das Sprach-Denken und ihre Welt in die Evidenz ihrer selbst umschlägt, wo also nur mehr Index und Aufweis möglich ist und damit die Apophatik des Mystischen:

1. Die Welt ist alles, was der Fall ist.

1.1. Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge. [...]

2.01 Der Sachverhalt ist eine Verbindung von Gegenständen. (Sachen, Dingen) [...]

3.1431 Sehr klar wird das Wesen des Satzzeichens, wenn wir es uns, statt aus Schriftzeichen, aus räumlichen Gegenständen (etwa Tischen, Stühlen, Büchern) zusammengesetzt denken. (L. Wittgenstein 1922, 46);

Das ist es, was die Täuschung hervorruft, daß man Dinge sagen kann, die nur gezeigt werden können. (P.M.S. Hacker 1978, 38)

Der Finger-Zeig bei Wittgenstein („Ich meine eben DAS“, TB, 162) deckt sich voll und ganz mit der oberiutischen Wertschätzung des leeren Verweisens auf Evidenzen²⁵: „Jedes Ding ist, was es ist, und ein ander Ding“ (TB, 177; vgl. P.M.S. Hacker 1978, 73, 284f.). Das Unsagbare kann nur gezeigt oder im Schweigen aufgewiesen werden (ibid. 47), denn „Immer wenn irgendetwas gesehen wird, dann ist es *dieses*, was gesehen wird.“ (BB, 103; vgl. P.M.S. Hacker 1978, 284). Dem Indexikalen ist das Tautologische gleichsam immanent: „4.1212 Was gezeigt werden kann, kann nicht gesagt werden.“ (1922, 78); „4.466 [...] Tautologie und Kontradiktion sind die Grenzfälle der Zeichengebung, nämlich ihre Auflösung.“ (ibid., 100):

5.142. Die Tautologie folgt aus allen Sätzen: sie sagt *Nichts*.

5.143 Die Kontradiktion ist das Gemeinsame der Sätze, was kein Satz mit einem anderen gemein hat. Die Tautologie ist das Gemeinsame aller Sätze, welche nichts miteinander gemein haben. Die Kontradiktion verschwindet sozusagen ausserhalb, die Tautologie innerhalb der Sätze. Die Kontradiktion ist die äussere Grenze der Sätze, die Tautolo-

²⁵ Vgl. A. H.-L. 1994c, 342ff.

gie ihr substanzloser Mittelpunkt. (Wittgenstein 1922, 110; P.M.S. Hacker 1978, 37, 112)

Umgekehrt impliziert die Immanenz der Welt ihr tautologisches und zugleich paradoxales Wesen, da sie an und für sich genommen über keinerlei Wert bzw. Qualität verfügt und insoferne auch unsäglich ist. Die Welt wie die in ihr herrschenden Gesetzmäßigkeiten sind gegenstandslos und „nichtssagend“; daher kann ihnen nur mit einer „Nullmethode“ beigegeben werden:

6.1. Die Sätze der Logik sind T a u t o l o g i e n .

6.11 Die Sätze der Logik sagen also Nichts. (1922, 154);

6.121 Die Sätze der Logik demonstrieren die logischen Eigenschaften der Sätze, indem sie sie zu nichtssagenden Sätzen verbindet. Diese Methode könnte man auch eine N u l l m e t h o d e nennen. (160)

Immer wieder operiert Wittgenstein mit dem absurdistischen Verfahren, d a s S e l b s t v e r s t ä n d l i c h e im Wege einer tautologisch-redundanten Aussage bzw. Definition auszusprechen – oder umgekehrt das Nicht-Selbstverständliche, das Überraschende, Frappierende in der Sprache der Selbstverständlichkeit zu sagen. Diese Taktik hat zum Ziel, die Grenzen des Sagbaren wieder und wieder vorzuführen, wobei die Position des Menschen zur Welt, seine Perspektive, als eine Art „blinder Fleck“ erscheint, dem eine Welt gegenüberliegt, die ihrerseits als „schwarzes Loch“ figuriert; Die menschliche Seele ist gleichsam der b l i n d e F l e c k auf dem Netzhautbild, dem nichts im Wahrnehmungsbild entspricht.²⁶

Die sokratisch-aufklärerische Technik der Aporetik und Ironie dient der Bewußtmachung dieses dem Menschen eigentümliche Sich-Selbst-Im-Wege-Stehens; die absurdistische Methode geht noch einen Schritt weiter und erklärt alle Akte des Sprach-Denkens bzw. Welt-Denkens – in der Logik ebenso wie in der Ethik (die Wittgenstein mit der Ästhetik gleichsetzt!) – als Akte einer apophatischen Verweigerung von positiven Aussagen und zugleich einer absurdistischen Haltung der Auflösung einer jeden Fragestellung oder Problematik:

6.52 Wir fühlen, dass selbst, wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch nicht berührt sind. Freilich bleibt dann eben keine Frage mehr; und eben dies ist die Antwort.

6.521 Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems. (1922, 188)

²⁶ Vgl. P.M.S. Hacker 1978, 109 und 95 (zur Auffassung Schopenhauers, das Ich sei der blinde Fleck des Auges).

Aus einer solchen Sicht werden Ethik und Ästhetik eins – wenn auch durchaus nicht im Sinne des von Wittgenstein so verehrten späten Tolstoj, sondern eher als Folge einer absurdistischen Retrospektive der Welt aus der Sicht der Ewigkeit bzw. des Todes, d.h. des Absoluten:

„Das Kunstwerk ist der Gegenstand *sub specie aeternitatis* gesehen; und das gute Leben ist das Leben *sub specie aeternitatis* gesehen. Das ist der Zusammenhang zwischen Kunst und Ethik.“ (TB, 176; P.M.S. Hacker 1978, 105); „Ethik und Ästhetik sind eins“ (1922, 6.421), dann nämlich, wenn die Welt unter dem Aspekt der Evidenz als totale Gegenwärtigkeit (im kierkegaardischen Sinne „als Augenblick“) gesehen wird: „Die Gegenwart allein ist die Form allen Lebens“ (Wittgenstein, cit. bei: P.M.S. Hacker 1978, 115). Eine solche Sicht gilt für das Paradoxon der Willensfreiheit ebenso, das Wittgenstein im Geiste Dostoevskijs vorträgt: „5.1362 Die Willensfreiheit besteht darin, dass zukünftige Handlungen jetzt nicht gewusst werden können.“ (1922, 118) – wie für das finale Paradoxon des Todes (s.u. Pkt. 9).

Diese Überlegungen decken sich fast wörtlich mit den Spekulationen der Oberriuty zum Paradoxon des Todes und (Lebens-Text-)Endes (s.u.), dem nur mit absurdistischen Argumenten beizukommen ist, die wie immer nicht mit den Qualitäten und definiten Essenzen von Phänomenen argumentieren (mit ihrem So-Sein), sondern mit den Evidenzen eines nicht weiter hinterfragbaren Da-Seins: „Das mystische Wunder ist, dass es die Welt gibt. Dass es das gibt, was es gibt (Wittgenstein, TB, 142).

Das Mystische bei Wittgenstein ist das Evidente, das Außersprachliche – auf das nur verwiesen werden kann: „6.44 Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern dass sie ist.“ (1922, 186).²⁷ Wittgensteins *Tractatus* hebt an mit der Formel: „Was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen.“ (1922, 26) – und endet bekanntlich auch mit ihr: „6.522 Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“

6.53 Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen lässt, also Sätze der Naturwissenschaft [...]

6.54 Meine Sätze erläutern dadurch, dass sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausgestiegen ist. (Er muss sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)

Er muss diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.

7 Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.
(1922, 188)²⁸

²⁷ Zur nihilistischen Mystik und Sprachskepsis im Geiste Fritz Mauthners vgl. A. Liede 1963, I, 264ff.

²⁸ Vgl. dazu ausführlich J.-F. Lyotard 1987, 33 und a.a.O.

4. Sprachspiele – Nonsense

4.1. Paradoxe Pragma-Spiele

Roger Caillois unterscheidet in seiner berühmten Abhandlung *Les jeux et les hommes*, vier Spieltypen: 1. Agon (Wettkampf), 2. Alea (Chance), 3. Mimicry (Verkleidung) und 4. Ilinx (Rausch).²⁹ Im weiteren geht es nur um die beiden ersten Typen – also den Wettkampf und vor allem die „Alea“, also um den Ludismus i.e.S. „Alea“ betont den Aspekt der agonalen Kommunikation, die darin besteht, auf symbolische Art zu gewinnen, ohne den Gegner – als Feind – zu besiegen. Hier liegt schon die fiktionale und allegorische Potenz des Spiels beschlossen: alles so zu veranstalten wie „im Ernst“³⁰ – ohne dessen reale Folgen im Physischen, Psychischen, Sozialen etc. zu riskieren. Es fließt kein Blut, die Schwelle zum „Ernst“ bleibt aufrecht. Das Risiko des Spiels endet innerhalb seiner Grenzen, es ist ein symbolisches, also „unblutiges“ (Opfer-)Ritual und dient aufgrund seiner Intransitivität und Autonomie als Urbild jeglicher Modellhaftigkeit, anhand derer Systeme experimentell und in ihrer Regelmäßigkeit erfahr- und erlernbar sind. Daher die lerntheoretische Funktion des Spiels bei Kindern und Jugendlichen sowie seine didaktische oder therapeutische Rolle in der Erwachsenenwelt. Das Spiel ist affirmativ und normbrechend in einem, wobei das Kalkül mit dem Fehler oder Lapsus (des jeweils anderen) spielimmanent das System zugleich verletzt und aufrechterhält.

Ausgehend von der Trias der semiotischen Sphären könnte man die Spiele aber auch gliedern nach solchen, die sich am Kode orientieren – also an der Syntagmatik einerseits und der Dominanz der Paradigmatik (des Lexikons) andererseits (Aufzähl-Spiele), sowie nach der Orientierung auf Pragmatik, d.h. die Prozessualität eines Ablaufs oder Spiel-Rituals. Diesem Typus entsprechen auf der Ebene der Verbalisierung die Dominante des Diskurses (Rhetorik) und der Bewegung (Konfiguration von Perspektiven und Positionen in möglichen Spiel-Welten) sowie der Kontingenz von Situationen, die einer De- und Re-Randomisierung (Zufallsgenerierung) unterworfen werden. Es gibt also in der Spielsphäre eine der Wortkomik analoge Wort-Spielwelt, die kode-fixiert ist, und eine der Situationskomik entsprechende Situations-Spielwelt, die primär pragmatisch funktioniert. Zwischen beiden Polen gibt es natürlich reichliche Kombinationsmöglichkeiten.

Spiele im Rahmen der Pragmatik operieren mithilfe von Pragmatemen und Diskursen, d.h. kommunikativen Standardsituationen, die intransitivisiert und autonom gesetzt werden. Der Motor und das Movens des Spiels ist die Dynamik der Rückkopplung, die das Informationsgefälle zwischen Spieler und

²⁹ A. H.-L. 1991; 1996c.

³⁰ G. Bateson 1981, 45ff. (Metalog „Über Spiele und Ernst“).

Mit-Spieler wechselseitig bzw. ambivalent aufrechterhält. Die Spieler begegnen einander – wie in komplexen Ratespielen (z.B. Tarock, Bridge etc.) – mit Erwartungen bzw. Schlüssen, die auf abduktive Weise,³¹ d.h. sowohl analytisch-regulativ als auch synthetisch-irregulär (nach dem Zufalls- und Reihen-Prinzip) entwickelt werden.

Dieses kommunikative Moment der Spiel-Pragmatik ist in allen Spieltypen mehr oder weniger vielschichtig wirksam; in den „Pragma-Spielen“ dominiert es: Die Rückkopplung selbst und das paradoxe sich Aufschaukeln von Intentionalitäten sowie die Möglichkeit der Fehleinschätzung ihres jeweiligen Komplexitäts- und Reflexionsgrades hält das Spiel in Bewegung zwischen den Polen der totalen Redundanz und einer ausnahmslosen Regularität bzw. Erwartbarkeit. Aus der Sicht des (psychologischen) Interaktionismus sind alle menschlichen Beziehungen (die verbalen wie die pragmatischen) als Spiele (z.B. Schach) konzipiert (P. Watzlawick et al. [1967] 1985, 39ff.). Die Pragma-Spiele bilden nur die Totalisierung dieses Phänomens, führen es modellhaft vor, wie dies etwa auch in Gruppentherapien zu didaktisch-therapeutischen Zwecken eingesetzt wird.

Die Verhaltens- und Diskurs-Spiele folgen einer fundamentalen Eigenschaft von Kommunikation überhaupt, deren „Regeln“ nichts „erklären“, sondern vielmehr evident sind „wie die Primzahlen, einfach s i n d“ (Watzlawick et al., 44). Eben darin aber besteht das Spielerische und gerade dieser Aspekt wird in den Pragma-Spielen intensiviert, ja verabsolutiert. Denn der interaktionistische, verhaltens-orientierte Aspekt verzichtet (wie jeder klassische Pragmatismus) auf interpretatorische Erklärungen, auf Kausalitäten und Teleologien, Sinn- und Grundfragen; indem er beschreibt, was wie da i s t , gibt er den Spielaspekt seines Phänomens – und damit sein Eigentliches – zu erkennen. In dieser „Kreisförmigkeit“ (ibid., 47f.) liegt das Spielerisch-Autonome von Kommunikationsabläufen beschlossen; der bewußte Erklärungsverzicht, die hermeneutische Epoché, die ja alle analytischen und pragmatistischen Zugänge auszeichnet, liefert eine Heilungsmöglichkeit, die jenseits des Genetischen, Kausalen und somit letztlich unentrinnbar Schuldhaften liegt. Diese spielerische R e l a t i v i e r u n g schafft jenen Erleichterungseffekt, der ein Reflektieren und Ins-Auge-Fassen des Eigen(tlich)en überhaupt erst ermöglicht.

Freilich betonen, ja überbieten die Pragma-Spiele die im Normalfall ohnedies vielfältig wirksame Paradoxalität der Kommunikation, die – auch dies ist ein Spielaspekt – alles, was sie berührt, assimilieren muß. Es ist also völlig unmöglich, nicht zu kommunizieren, man kann sich „nicht nicht verhalten“ (ibid., 51); ebensowenig wie es unmöglich ist, dem Pragma-Spiel, das immer auch ein M e t a - S p i e l ist, zu entkommen – auch und gerade dann, wenn es künstlerisch realisiert wird. Die Übertragbarkeit des Spiels (also seine Modellhaftigkeit)

³¹ Vgl. Th. A. Sebeok, J. Umiker-Sebeok 1982.

basiert auf dieser Reduktion (ja Ausblendung) der Inhaltlichkeit von Kommunikation (bzw. der Betrachtung des Faktischen unter dem Aspekt seiner Austauschbarkeit) und der Absolutsetzung des „Beziehungsaspekts“ (ibid., 55), also der Metakommunikation. Das ausschließlich kalkulierte und einseitige Spielverhalten schrumpft freilich zum (problematischen) „Experiment“ (siehe Pečorins Figurenspiel mit Menschen-Leben),³² wogegen das „freie Spiel“ der kommunikativen Kräfte nach dem Prinzip der offenen Serialität und Dialogizität abläuft. Im Pragma-Spiel ist der Metakommunikant zugleich auch Mitspieler, ja das Spiel besteht bzw. gipfelt im Problem, welche Meta-Stufe jeweils im Zirkulieren der Rückkoppelungs-Kalküls eingenommen wird, welche „Interpunktion“ (ibid., 57f.) von Ereignis- und Diskurs-Sequenzen jeweils ins Spiel gebracht wird.

Die Pragma-Spiele konzentrieren sich auf paradoxe Kommunikationsstrukturen, die – etwa im Sinne eines „double bind“ – einander ausschließende Prämissen auf konträre Reaktionen beziehen (ibid., 195f.).³³ Die „paradoxen Definitionen“ (Watzlawick et al., ibid., 176ff.), wie sie Wittgenstein in den Sprachspielen praktiziert, spielen „semantische Antinomien“ durch, d.h. diskursiv fixierte Pragmateme (also nicht die paradigmatische Ordnung von Wort-Spielen, die im engeren Sinne „semantische Figuren“ modulieren), die „pragmatischen Paradoxien“ operieren also mit handlungsorientierten Appellen, die jeweils einander widersprechende Reaktionen provozieren (sollen) und damit den Rezipienten paralisieren, in seiner (Handlungs-)Unfähigkeit (Impotenz) fixieren. Es ist jene Patt-Situation, die auch im Schach oder besonders in der (Zwick-)Mühle den unterlegenen Mitspieler „bannt“ und in eine „unhaltbare Situation“ bringt. Im Pragma-Spiel ist diese Unhaltbarkeit freilich nicht ein Herrschaftsinstrument (mit Schizophrenie als Folge und Zweck), sondern Mittel der Spielorganisation und der „symbolischen Handlung“, da es ja zu den Spielprämissen gehört, daß die Aktion nicht physisch exekutiert wird. Das Ende des Spiels ist gemeinhin nicht der Tod, sondern das Ende der freien Wahl, das Ende der Serie, die Erschöpfung der Möglichkeiten – also der Null-Punkt eines in sich kreisenden „Spiels ohne Ende“, ibid., 216ff) oder der totalen Dominanz einer Seite als totale Singularität.

4.1.1. Carrolls Meta-Spiele

Carroll entfaltet in seinem Roman *Alice in Wonderland* – und radikaler noch in *Through the Looking Glass* – ganze Kaskaden von Spiel-Konzepten und Inszenierungen, die sich zwischen den beiden Polen – dem Spiel als solchem (dem reinen Konzept eines „Als Ob“) und ineinandergeschachtelten Meta-(Meta-etc.)-Spielen – entwickeln. A l l e s ist Spiel und das Spiel ist A l l e s : Es gib kein

³² A. H.-L. 1991.

³³ Vgl. die „Metaloge“ in G. Bateson 1983, 32ff. und zur Spieltheorie 241ff.

(Spiel-)Feld, das ausgelassen würde, der Panludismus erfaßt alle Sprach-, Lebens- und Weltsphären, sobald einmal das Anführungs-Zeichen des „Als ob“ gesetzt ist.³⁴

Dann wird auch aus dem Schach ein Spiel-Spiel: „Es war aber auch ein hübsches Schach ... Komm, liebe Mieke, tun wir doch so, als ob – „ Und ich wollte, ich könnte auch nur die Hälfte von dem erzählen, was bei Alice alles mit den Worten anfangt „Tun wir doch so, als ob...““ (L. Carroll, *Alice*, 137). Immer wieder wundert sich Alice, daß selbst banale, d.h. scheinbar regellose Verrichtungen wie Plauderein im „Wunder- oder Spiegelland“ dem Systemzwang des Spiels erliegen: „...und diesmal bin ich an der Reihe und darf das Thema auswählen – „(„Er tut genauso, als ginge eine Unterhaltung nach Spielregeln“, dachte Alice. (*Alice hinter den Spiegeln = Through*, 195).

Der Gipfel absurdistischer Spiel-Kunst sind Spiele ohne Regeln bzw. Spiele, während deren Verlauf sich die Regeln permanent geändert werden.³⁵ Das totale Spiel besteht aus der grenzenlosen Immanenz seiner Regularität oder aus der totalen Absenz der Regelmäßigkeit, d.h. aus totaler Zufälligkeit. Das Spiel kommt zuerst - und danach der Sinn. Der Künstler ist bestenfalls „Katalysator“ in dieser freien Auseinandersetzung des Lesers (bzw. Mitspielers) mit dem Text: „Und was ist ein Proporz-Wettlauf?“, fragte Alice [...] „Man kann es am besten erklären“, sagte der Brachvogel, „indem man es macht.“ (29); „...jeder begann zu laufen, wann er wollte, und hörte auf, wie es ihm gefiel, so daß gar nicht so leicht zu entscheiden war, wann der Wettlauf eigentlich zu Ende war.“ (29-30). Dieses regellose Spiel bzw. diese Regeln ohne Spiel kennen naturgemäß auch keine Sieger: „Aber wer ist der Sieger?“ [...] Endlich sagte der Brachvogel: „Alle sind Sieger, und jeder muß einen Preis bekommen.“ (ibid.).

Das unvermittelte Wechseln von einem Spiel zu einem anderen innerhalb des Verlaufs des ersten bietet die „Königliche Croquetpartie“ (Kapitel 8: *Alice*, 79ff.), in dem die Spielkarten ein anderes Spiel - nämlich Croquet - spielen, denn „...Regeln gibt es anscheinend überhaupt keine; oder wenn es welche gibt, hält sich keiner daran.“ (86) Hier besteht die Regel in der Regellosigkeit, während das Schach als paradigmatisches Urspiel im Einzelfall figuriert, oder ein ganzes Spiel-Ensemble - das Spiegelland - strukturiert: Hier bewegen sich Alice und die anderen Figuren - ausgehend vom Schach-Plan des Einleitungskapitels (*Through*, 131-133) - über die Kapitel-Grenzen wie Figuren über die Feldgrenzen auf einem Schachbrett, während gleichzeitig in diesem umfassenden Schachspiel implizite Schachspiele eingebaut sind (z.B. „Im Garten der sprechenden Blumen“, *Alice*, 152f. und in „Die Erfindung des Weißen Ritters“, *Through*, 216ff.).

³⁴ Die Als-Ob-Vorzeichen charakterisieren jedes Spiel insofern, als in ihm eine strukturelle „Unwahrheit“ realisiert wird (G. Bateson 1981, 248). Zu den Paradoxa der Interaktion mit Rückbezug auf Carroll vgl. P. Watzlawick et al. [1971] 1985. Zur metakommunikativen Funktion der Spiele allgemein vgl. G. Bateson 1981, 241ff.; 245ff., 249ff. (zu den Grenzen zwischen Spiel und Nicht-Spiel).

³⁵ Zu diesem Spieltyp vgl. G. Bateson 1981, 51f. und 63 (Hinweis auf Carroll).

4.1.2. Sprach-(Logik-)Spiele

Einer der Hauptmotoren der Entfaltung der Spiel-Welten ist die Differenz-Verschiebung zwischen Sprach- und Sachwirklichkeit einerseits und direkter (wörtlicher) und übertragener Bedeutung andererseits. Dabei wird immer wieder die Diskrepanz zwischen der Homonymie (der Signifikanten, d.h. Wörter und Ausdrücke) und den damit bezeichneten Situationen aktualisiert (vgl. auch Beispiele Liede, *Dichtung als Spiel*, 1, 185f.): „Er fand es klüger“ – „Was fand er?“ fragte die Ente. „Es“, antwortete die Maus etwas spitz, „Was ‚es‘ ist, wirst du ja wohl noch wissen.“ (*Alice*, 28). Die hier eingesetzte Technik ist die uralte Vorgangsweise eines Ad-Absurdum-Führens der Homonymie mit dem Ziel, die mitassozierten Diskurs- und Verhaltensschablonen zu reflektieren und zu kritisieren. Vielfach wird der wörtlich genommene Ausdruck mit den Mitteln der „Entfaltung“ („razvertyvanie“) bzw. „Realisierung“ in eine imaginäre – eben spielerische – Sprach-Welt projiziert – wie etwa die weitschweifige Geschichte der Maus, die wörtlich genommen und in Gestalt des langen Schwanzes der Maus auch lettristisch realisiert wird (*Alice*, 31ff. vgl. auch das ‘Totschlagen von Zeit’, das von der Königin in die Formel des „Kopf ab“ transformiert wird (*Alice*, 73).

In dieser verbalen Spiel-Welt nehmen die Wörter ein Eigenleben an und treten in personifizierter Gestalt auf: „...Sie sind ja recht widerspenstig, manchmal – besonders die Verben, die bilden sich am meisten ein – Adjektive lassen ja alles mit sich geschehen, aber die Verben haben ihre Zicken – bei *mir* allerdings muckst sich keins!..“ (Goggelmoggel - in: *Through*, 198-199). In diesem Sinne ist ein jedes Wort potentiell als Anagramm oder Paronymie potentieller Ausgangspunkt für katachretische Entfaltungen: dies gilt für die (anagrammatischen) „Schachtelwörter“ ebenso (*Through*, 200ff.) wie für die zahlreichen Kalauer (vgl. die Entfaltung der Hom(o)ophonie von „Beet/Bett“ zu: „Macht man uns das Beet zu weich, [...] dann schlafen die Blumen andauernd..“, *Alice*, 149).

Bisweilen sind die Spielregeln bewußt willkürlich gesetzt, daß der Eindruck einer ironischen Überbietung oder Parodie der fundamentalen Wortspielverfahren entsteht: So etwa in der (Kinder-)Spiel-Regel,³⁶ nur Wörter zu verwenden, die mit einem bestimmten Laut oder Buchstaben beginnen. Der Witz besteht aber nicht sosehr in dieser Reduktions-Regel, sondern in der fast magischen Ansteckung, die alle Gesprächsteilnehmer erfährt, ob sie wollen oder nicht: „...Ich lieb meinen Liebsten mit H‘, begann Alice unwillkürlich, ‚denn er ist heiter.‘ [...] ‚Er wohnt auf dem Hügel‘, bemerkte der König schlicht, ohne zu ahnen, daß er bei einem Spiel mitmachte..“ (*Through*, 207)

Diese ausufernde Sprach-Welt wird immer wieder durch verbale oder brachiale Interventionen zur „Sache“ gerufen, wenn etwa die „Falsche Suppenschildkröte“ – gerade sie, da sie doch das Paradebeispiel einer realisierten semantischen Figur darstellt – allen Ernstes behauptet: „Ich meine, was ich sage.“

³⁶ Zur Kindlichkeit bei Charms vgl. Th. Grob 1994.

(*Alice*, 105), oder wenn Goggelmoggel – die personifizierte Nullität – feststellt: „Wenn *ich* ein Wort gebrauche [...], dann heißt es genau, was ich für richtig halte [...] und nicht mehr und nicht weniger.“ – „Es fragt sich nur“, sagte Goggelmoggel, „ob man Wörter einfach etwas anderes heißen lassen kann.“ „Es fragt sich nur“, sagte Goggelmoggel, „wer der Stärkere ist, weiter nichts.“ (*Through*, 198)

Diese Reduktion der Sprachspiele auf die brachiale Dominanz – also letztlich die Aufhebung des Spielsystems durch die Zerschlagung des Knotens der „uslovnost“ – gehört dennoch wieder zum übergeordneten Spiel der paradoxalen Interventionen insgesamt, die in allen apophatischen Diskursen und Situationen praktiziert wird: von den Wüstenvätern des frühen ägyptischen Mönchtums (man denke an die paradoxalen *Apophthegmata patrum*) über die Mytiker des Mittelalters und die russischen „jurodivye“ bis hin zu den buddhistischen Lehrern oder modernen Psychotherapeuten: Immer geht es um die frapierende Auflösung der sich perpetuierenden und verknotenden Signifikantenkette und ihres unendlichen Flottierens: ein brutales oder verzweifelte „Halt!“- und „Aus das Spiel!“-Rufen. Die zahnste Form dieser Intervention begegnet bei Carroll, wenn zum – noch im Konversations-Konventionen verwurzelten – Themenwechsel aufgefordert wird: „Wie wärs denn, wenn wir von etwas anderem spächen..“ (*Alice*, 74), wenn das wechselseitige Mißverstehen unauflösliche Formen angenommen hat (vgl. „Aberwitz und Fünf-Uhr-Tee“, *Alice*, 69ff., 76f.).

Die „Falsche Suppenschildkröte“ gehört – wie das „Einhorn“ (vgl. „Löwe und Einhorn“, *Through*, 205ff.) oder das „Grinsen ohne Katze“ – zu den „unmöglichen Objekten“ bzw. umgekehrt: realisiert auf der Ebene der narrativen Fiktion (des Romans) einen Ausdruck, der keine Referenz in der Pragmatik des Alltagsleben oder der Empirie besitzt: Im Deutschen entspricht der „Falsche Wildbraten“ der „Falschen Suppenschildkröte“ (*Alice*, 89ff.), die sich nur tautologisch definieren läßt: „Das ist das, woraus man eine Falsche Schildkrötensuppe kocht“ (ibid., 93). Das Einhorn tritt in das Spiel der paradoxalen Allegorien wie selbstverständlich ein und läßt schließlich die Frage offen, ob es selbst das Fabelwesen sei (eine Nullstelle der Referenz) – oder die anderen: „Einhörner sind Fabelwesen! Ich habe noch nie eins lebendig gesehen.“ – „Na, jedenfalls haben wir uns jetzt gesehen“, sagte das Einhorn, „und wenn du an mich glaubst, glaub ich auch an dich.“ (213). Die Bewohner der Spiegelwelt können aus ihrer Sicht durchaus zu Recht ihrerseits Alice als Fabelwesen bezeichnen, womit das Einhorn – samt den dazugehörigen philosophischen Denk-Spielen – in den Status einer Pseudo-Empirie einrückt. Auffällig ist die Vorliebe der absurden Nonsense-Dichter für die Insektenwelt – dies gilt für Carroll ebenso (vgl. „Biene und Elefant“, in: *Trough*, 157, die „Pferdefliege“, ibid., 162 oder als „unmögliches Tier“ – die Schnake, ibid., 161).

Das aus der verbalen Realität und dem Sprachdenken (Belyjs „jazыkovoe myšlenie“) abgeleitete imaginäre Objekt wird in seiner verbalen Erscheinung vorgeführt – und auch wieder auf Null gebracht. Dies gilt für das provozierende „Grinsen der Katze“: Die sprachliche Subtraktion des (Lebe-)Wesens – sein scheinweises Auftauchen und Verschwinden – entblößt die paradoxe Natur verbal konstituierter Referenzen. Diese können in einem narrativen Diskurs Anspruch erheben auf fiktionale Realität und doch gleichzeitig ihrer bloß imaginären Potentialität bloßgestellt werden: „Während sie noch auf den leeren Platz sah, tauchte die Katze plötzlich wieder auf. [...] und verschwand diesmal ganz allmählich, von der Schwanzspitze angefangen bis hinauf zu dem Grinsen, das noch einige Zeit zurückblieb [...] ein Grinsen ohne Katze!“ (*Alice*, 67-68)³⁷

Auch bei den Občruty – besonders bei Charms – begegnen vielfach Texte, deren verbaler Aufbau mit dem thematischen Abbau der dargestellten Figuren einhergeht: Im selben Maß als der Text – etwa der „1. Fall“ des „Ryžyj čelovek“ von Charms – anwächst, wird der Körper des Helden subtrahiert.³⁸ (Vgl. auch das scholastische Spiel mit dem Problem der Singularität, wenn es um den Unterschied von „einer oder der Karamellmühle“ geht“, *Alice*, 76: Auch in Charms' „Slučaj“ wird dieses Paradoxon der Singularität mit der Gestalt des „einen“ „ryžyj čelovek“ personifiziert).

Die immer wieder beschriebenen Wortspiel-Techniken Carrolls bewegen sich zwischen dem Pol der Null-Wörter, die in der reinen, undefinierten, nonverbalen Dinglichkeit (des „Dingsda“) gipfeln (*Through*, 187f.) also in Referenz ohne Signifikanten – oder aber im anderen Extrem der reinen Namenhaftigkeit – ohne Referenz oder der Namenlosigkeit mit gegenständlicher oder personaler Präsenz: Man denke an den „Wald, in dem nichts einen Namen hat“ (*Through*, 164ff.) und wo Alice ihren Namen vergißt: „Muß denn ein Name etwas bedeuten?“ fragte Alice zweifelnd. „Das ist doch klar“, sagte Goggelmoggel, kurz auflachend; „mein Name zum Beispiel bedeutet meine Leibesform – [...] Mit einem Namen, wie du ihn hast, könnte ich jede x-beliebige Form haben, beinahe.“ (*Through*, 193). Die Tautologik des Namens wird vollends entblößt – und sprachphilosophisch reflektierbar –, wenn Alice dem Kaninchen den Namen „W. Kaninchen“ gibt (*Alice*, 36).

4.1.3. Diskurs-Spiele

Die Ersetzung der empirischen (referentiellen) Funktion durch die Sprach-Realität gilt für Lexeme ebenso wie für semantisch-logische Figuren, ja ganze Meta-Logismen auf der Ebene der Aussagen. Das – auch in der ludistischen Anagrammatik und der „ars combinatoria“ zentrale Prinzip der Inversion bzw. Permutation (der Wort- und Redeteile) beherrscht die Sprachwelt in *Alice* ebenso wie in

³⁷ Vgl. dazu M. Jampol'skij 1998, 185.

³⁸ Vgl. zu diesem „Slučaj“ M. Jampol'skij 1998, 174f.

noch höherem Maße das „Spiegelland“ – vgl. dort die Formel: „Ich sehe, was ich esse“ <—> „Ich esse, was ich sehe“ (*Alice*, 70) und auf ganze Situationen bezogen: die Verkehrung der temporal-logische Sukzession in „Aberwitz und Fünf-Uhr-Tee“ (*Alice*, 69ff.) und die Inversion von Handlungsabläufen: „Du kannst eben mit Spiegel-Kuchen nicht umgehen“, unterwies sie das Einhorn, „Man muß ihn zuerst herumreichen und dann aufschneiden.“ (*Through*, 215; zum „Haus hinter dem Spiegel“, *ibid.*, 138ff.)

Es gibt ganze Diskurs-Gattungen, die in *Alice* ad absurdum geführt werden – nur zwei seien hier erwähnt: 1. der pseudo-theoretische Diskurs bzw. Dialog und – eng verwandt damit – 2. die absurde Gerichts-Rede: Im ersten Fall wird etwa eine zwanghafte und ganz mechanische Diskurs-Regel vorgeführt, die die Herzogin in *Alice* (90f.) dazu bringt, alle Aussagen zu allgemeingültigen Regeln und Moral-Klauseln umzuformen: „Alles hat seine Moral, man muß nur ein Auge dafür haben“ (90) oder: „Flamingo und Senf, das hat gar scharfe Zähne! Und die Moral davon ist: ‚Trau keinem Vogel, bevor er nicht singt.‘“ (91). Dieser Regel-Zwang gipfelt in einer pseudo-komplizierten Definition, in der wissenschaftliches bzw. philosophisches Sprechen vollends im Selbstvollzug der Formulierung versinkt: „...und die Moral davon ist: ‚Scheine, was du bist, und sei, was du scheinst‘ [...] ‚Sei niemals unterschieden von dem, als was du jenen in dem, was du wärest oder hättest sein können, dadurch erscheinen könntest.‘“ (92)

Komplexer noch ist die – auch in der absurden Literatur der Moderne verbreitete – Gerichts-Inszenierung gipfelnde wechselseitige Relativierung der Gerichts-Instanzen – bis hin zur Pluralisierung von scheinbaren empirischen Evidenzen zu perspektivisch völlig divergenten Darstellungen und Interpretationen. Nicht zufällig wurzelt Dostoevskijs polyphone Erzähltechnik in seinem Interesse an Gerichtsverhandlungen, die mit der Entstehung der Geschworenengerichte gerade diesen Aspekt der perspektivischen Relativierung besonders stark hinzugewannen. Ein zweiter Aspekt der absurdistischen Gerichts-Ur-Szene ist das Interesse am Schuld-Komplex, das hier nicht apokalyptisch (unter dem Aspekt des Jüngsten Gerichts) abgehandelt wird, sondern als Gerichts-Spiel – ein Mechanismus, der alle und alles – Schuldige und Unschuldige (besonders diese) in sein rhetorisches und brachiales Räderwerk zieht (vgl. Kafka oder Charms, „Elizaveta Bam“). In Carrolls Gerichtsverhandlung tritt der König zugleich als Richter, Ankläger und Hinrichter auf, während die Schöffen als Instanz der Wahrheitsfindung und Urteilsentscheidung völlig paralysiert erscheinen. Wesentlich ist auch hier die Inversion von Ursache und Wirkung, Schuld und Sühne: Alles läuft nach der Regel: „Zuerst die Strafe, dann das Urteil“ (*Alice*, 124f.) – oder schlichtweg dem „Kopf-Ab“-Spiel der Königin (*Alice*, 82ff.), das im Problem gipfelt, ob man einen Kopf ohne Körper köpfen könne (*ibid.*, 88f.; zum Paradoxon der Todes-

strafe und zum Gerichts-Motiv bei Kafka vgl. auch J.-F. Lyotard [1983] 1987, 26ff. a.a.O).

Ein großes Motiv in allen absurdistischen Konzeptionen und Texten ist die paradoxe Situation des Menschen als prinzipiell schuldiger und unschuldiger zugleich – sowie die sich daran anschließende apokalyptische Instanz des (Jüngsten) Gerichts bzw. überhaupt von Gerichtsverfahren als Szenerie für das Paradoxon der Schuld. Nicht zufällig kehrt dieses Motiv in Carrolls Texten ebenso häufig wieder wie in denen Dostoevskijs oder Kafkas – und eben bei Charms und Vvedenskij (zur Inversion von „sentence first – verdict afterwards“ bei Carroll vgl. W. Steiner 1982, 133).

Das in allen absurden Poetiken zentrale Motiv der unmotivierten *A l l - s c h u l d* eines jeden begegnet in Kafkas *Prozeß* ebenso wie in Vvedenskij's „Elka u Ivanovyč“ (I, 169f.), wo über unschuldig Verurteilte zu Gericht gesessen wird, wie bei Charms in „Elizaveta Bam“: „Елизавета Бам: Почему я преступница? Петр Николаевич: Потому что вы лишены всякого голоса.“ (Charms, „Elizaveta Bam“, 178-179). Die Hauptsünde besteht immer nicht darin, nicht die eigene Schuld wahrzunehmen, sondern das Nichts der Schuld nicht zu sehen, das alleine darin besteht, daß der Mensch als intentionales Wesen sein Selbst in Absichten, Verlangen bzw. Wünschen am Geschehen der Welt orientiert: „Грех .. оттенок моего намерения, его samость, т.е. я сам намереваюсь или решаю [...] Главный грех подуматъ: в этом нет греха.“ (Ja.S. Druskin, *Priznaki večnosti*, 336)

Mit Vorliebe exerziert Carroll *Denk- (Sport-) Spiele* durch, in denen (Schul-)Bildungs-Formeln, die als feste Diskurs-Komplexe frei verschiebbare Spielsteine im Spiel mit der „Bildung“ darstellen.³⁹ Die Kinderstube (mit ihrer literarischen Folklore) wie die Schule sind allgegenwärtig und liefern die Stichworte für ganze Serien von Wissensresten, die – von der Deklination bis zur Deklamation verballhornter Schulgedichte (vgl. die „Hummer-Quadrille“, *Alice*, 106f.) – dem „Wunderland“ eine feste scholastische Basis verleihen: „Alice erinnert sich an die lateinische Grammatik ihres Bruders, in der zu lesen war: ‚Eine Maus – einer Maus – einer Maus – eine Maus – o Maus‘“ (*Alice*, 24). Ein wesentlich blumigerer Fall ist die Entwicklung eines Lehr- und Stundenplans, der etwa das Fach „Erdbeerkunde mit und ohne Schlagrahm“ enthält (ibid., 97ff.). Immer besteht die Gefahr, daß die immanente Komik des Unnötigen und Unpraktikablen, die das *Schulwissen* immer schon ausgezeichnet hat, aus dem Bildungs-Spiel in die imaginäre Realität des Wunder- oder Spiegellandes einbricht, und dort – auch gegen den Willen der Deklamatoren (auch Alicens) – zu Wortfolgen anschwillt, in denen das Nonsense-Prinzip – bis hin zur reinen Laut-Dichtung – triumphiert. Texte dieser Art können aber auch als Ausgangspunkt von Gedichtinterpretationen dienen, die nicht nur ihr Objekt sondern auch sich selbst spielend ad absurdum führen (vgl. Goggelmoggel: „Ich kann alle Gedichte erklären, die jemals erdacht worden sind.“, *Through*, 199ff.).

³⁹ A. Liede 1963, I, 172ff.

4.1.4. Gibt es eine Welt jenseits der Spiele?

Zum Spieltyp der Mimicry (Typ 3 nach Caillois) gehört auch das Identitäts- und Masken-Spiel, bei dem die Figuren nicht wissen, wer sie selbst (existentiell) sind, weil sie nur in Spielen von Spielen fungieren: In Carrolls *Alice* wird immer wieder die Frage nach der Identität gestellt bzw. deren Bedrohung, Auflösung im Namenlosen vorgeführt: „Wer in aller Welt bin ich dann? Ja, das ist dann die Frage“ (Carroll, *Alice*, 20). Oder: „Wer bist denn *du*?“ sagte sie. [...] „Ich - ich weiß es selbst kaum, nach alledem.“ (47). Hier tritt die Rolle der Gestalt als Figur im Spiel mit ihrer Bedeutung als Individuum und Person in einen tiefgreifenden Konflikt, den Alice letztlich nur durch paradoxe Interventionen – indem sie die Meta-Spiele unterläuft – oder durch brachiale Akte des Ausbrechens und des „gesunden Menschenverstandes“ durchbricht. Denn bei Carroll wird die – besonders in *Trough the Looking Glass* – spürbare Dämonie der geschlossenen Spielwelt letztlich durch die unverbildete „Vernunft“ besiegt; besonders deutlich wird dies in Alices Durchbrechen der Gerichtsszene (in *Alice*, 118ff.), indem sie die Karten des Fallspiels der Gerichtsverhandlung aufdeckt und alles als Traum entlarvt. Freilich bleibt die Frage offen, wer hier wen träumt: „...und was, glaubst du wohl, träumt er?“ - „Alice sagte: ‚Das weiß keiner.‘ - ‚Nun, *dich* träumt er!“ rief Zwiddeldéi. ‚Gar nichts wärest du. Du bist doch nur so etwas, was in seinem Traum vorkommt!‘ [...] ‚Der König da‘, fügte Zwiddeldum hinzu, ‚bräuchte bloß aufzuwachen, und schon gingst du aus – peng! – wie eine Kerze!“ (*Trough*, 175); „...Nur ist es dann hoffentlich wenigstens *mein* Traum und nicht der des Schwarzen Königs! Ich möchte doch nicht einfach von jemand anderem geträumt werden!“ (*Through*, 216)

Die Differenz zwischen verbaler und realer, fiktionaler und empirischer Welt wird von der Romanfigur Alice (und ihren Mitspielern) immer wieder markiert, ja geradezu personifiziert, indem die sich selbst im Rahmen der fiktionalen „uslovnost“⁴⁰ bewegende und „real“ setzende Figur als Produkt und Projektion der eigenen Lektüre reflektiert – ein Verfahren, das in der manieristischen und dann vor allem romantischen Tradition reich entfaltet wurde: Alice: „Früher beim Märchenlesen dachte ich mir immer, solche Dinge könnten ja doch nicht geschehen, und jetzt bin ich selbst mitten in ein Märchen geraten! Da müßte eigentlich auch über mich ein Buch geschrieben werden.“ (*Alice*, 39); „Aber nicht doch!“ sagte Alice [...]. „Das kommt in einem Buch vor.“ (*Through*, 194)

⁴⁰ Zur Bedeutung der Rahmung „Das ist ein Spiel“ und die daraus resultierenden Paradoxa vgl. G. Bateson 1981, 249f., 252ff., 256ff. (der Rahmen ist ein metakommunikatives Phänomen); M. Jampol'skij 1998, 61 (Bedeutung des Rahmens bei Charms und Carroll).

4.2. Absurdistischer Nonsense

Ganz offensichtlich und noch kaum untersucht ist die Verwandtschaft der Obériuty mit der internationalen, vor allem englischen N o n s e n s e -Dichtung,⁴¹ die ja auch nicht primär an der Innovation eines Kode interessiert war, sondern vorhandene Denk- und Schreibübungen (der Schulbücher oder überhaupt autoritativer Normdiskurse etc.) gegeneinander ausspielte. Herausragender Bezugstext dafür wurde für die Obériuty Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland*,⁴² mit dem sich als Übersetzer⁴³ auch Vladimir Nabokov auseinandergesetzt hatten. Neben der regressiven Intention im oberiutischen Infantilismus der Frühzeit wirkt eine entgegengesetzte Spieltendenz, die sich – auch hier in der Nachfolge der englischen Nonsense-Poetry seit Lewis Carroll und Edward Lear – an kanonisierten Bildungsdiskursen und -Themen orientiert: Der Regreß ins Vor- und Subkulturelle kippt um in den verspielten Progreß ins (Pseudo)-Hochkulturelle eines affirmativen (hier sowjetischen) Bildungswissens (analog dem englischen „university wit“ bzw. der „undergraduate inspiration“),⁴⁴ gepaart mit der Diskursmaske des verkannten Privatgelehrten bzw. dilettierenden Erfinders, dessen Halbbildung (à la Koz'ma Prutkov) und peinlicher Didaktismus mit den Tiraden der offiziellen (Sowjet-)Kultur schwimmen.

Anders als die „zaum“-Poetik der Futuristen und überhaupt die groteske Wortspielwelt gehört die „nonsense-poetry“ in die hier besprochene Sphäre der Pragmaspiele: Der „non-sense“ orientiert sich am „common sense“ (W. Steiner 1982, 163ff.) einer norm(alis)ierten öffentlichen Meinung und – besonders im angelsächsischen Falle aber ebenso bei den Obériuty – an einer Bildungsgemeinschaft von schulischen akademischen und/oder anderen Insidern. Hier geht es um das Enträtseln von „zagadki“, die nicht primär aus der Semantik oder

⁴¹ A. Liede 1963, 1, 141ff., 161ff., 172ff. (Unsinnspoesie bei Christian Morgenstern, Edward Lear und Carroll); zum Dadaismus vgl. *ibid.*, 1, 216ff. Der Hauptunterschied zwischen den russischen Absurdisten und der deutschen Unsinnspoesie liegt wohl in einer spezifischen Humoristik (bei Morgenstern ebenso wie noch im Dadaismus), die den Nonsense-Gedichten etwas „Lustiges“ und zugleich Emphatisches verleiht (A. Liede 1963, 1, 254, 273ff.). Man denke an Morgensterns Parabelgedichte „War'n einst zwei Parallelen, die liebten sich gar sehr.“ (*ibid.*, 281) oder „Ein Wiesel l saß auf einem Kiesel.“ (286). Sogar die Nichts-Gedichte haben noch etwas expressionistisch-Schnoddriges: „Herr Je das Nichts ist bodenlos. | Frau Je das Nichts ist unmeubliert.“ (Hans Arp, zit. bei Liede, A. 1963, 1, 373f.).

⁴² Zur Tradition des Absurden vgl. die klassische Darstellung bei M. Esslin 1965, 250ff. und zu Lewis Carroll (*ibid.*, S. 263ff.) sowie ausführlich A. Liede 1963, 1, 160ff. (zu Lear, Carroll, Kipling, Chesterton u.a.). Charms stellt Lewis Carroll in der für ihn so typischen absurdistischen Klassifizierungstechnik neben Shakespeare, Ben Johnson, Edward Lear, Conan Doyle, Proust und Meyrink (Charms 1992, 212-213). Eingehend mit den logischen und semiologischen Voraussetzungen der Nonsense-Dichtung (v.a. Carrolls) beschäftigt sich W. Steiner 1982, S. 97ff.; zum „non-sense“ und Carroll vgl. auch G. Deleuze 1993 („Von Lewis Carroll zu den Stoikern“, 13ff.).

⁴³ Nabokovs *Alice*-Übersetzung erschien in Berlin 1923; auch von Charms stammen Carroll-Übersetzungen.

⁴⁴ Zu den literarischen bzw. gelehrten Spielen vgl. A. Liede 1963, 2, 58ff.

Morphologie von Kalauern oder „puns“ resultieren, sondern diese instrumentall eingesetzt und dabei keinen autonomen Kode oder Archisem aufbauen. Dabei erweist sich aber im Normalfall der „nonsense“ als eigentlicher oder tieferer Sinn – es sei denn, er wird dominant selbstwertig eingesetzt (in der Sphäre des „höheren Blödsinns“) und somit pragmatisch entgegenständlich: „Все все деревья пиф | все все камня паф | вся вся природа пуф. I.“ (Charms, II, 5); „Шел Петров однажды в лес. | Шел и шел и вдруг исчез.“ (IV, 50).

Gerade diese Variante aber spielt bei den Obëriuty die zentrale Rolle: Es geht – wie auch in anderen Fällen – immer um die hermeneutische Falle einer Sinnvermutung da, wo beim besten Willen ein solcher nicht dingfest zu machen ist – und gleichzeitig um eine weitere Kurve auf der Meta-Spirale der Sinngebung, der einfach nicht zu entkommen ist. Ebenso wie beim Erzähl-Paradoxon, das in der Unmöglichkeit kulminiert, ein Nicht-Ereignis (einen narrativ redundanten „slučaj“)⁴⁵ zu erzählen oder ein Ereignis nicht zu erzählen – wird hier die Sinngebung in ihrem hermeneutischen Immer-Schon-Verstanden-Haben ad absurdum und damit vor-geführt.

4.3. Unmögliche Referenten und Phantastik

Häufig begegnen Nonsense-Texte, in denen unmögliche Referenzen verbalisiert und damit die Objektwelt als autonome Sphäre in Frage gestellt werden (W. Steiner 1982, 138ff.). Solche „phantastischen Objekte“ sind häufig Lebewesen bzw. synthetische Tiere, die es in der empirischen Realität nicht geben kann, wodurch die verbale Realität als eine autonome Sphäre affirmiert wird (ibid., 142).⁴⁶

Klassisches Beispiel dafür ist das erwähnte Einhorn als sprachphilosophisches Paradigma, das nicht verwechselt werden soll mit seiner mythologischen Symbolik (vergleichbar etwa jener der Kentauren oder Engel). Doppelwesen solcher Art realisieren volle, mythopoetische Paradoxa,⁴⁷ die über ihren eigenen ontologischen Status verfügen und damit nicht Gegenstand religiöser oder sprachphilo-

⁴⁵ Zu „Fall“ und „Zufall“ bei den Obëriuty vgl. A. H.-L. 1994b, 1994c und zuletzt ausführlich M. Jampol'skij 1998, 177f., 89f.; zur Evidenz des Nicht-Ereignisses im evidenten „Jetzt“ der Zeit- und Kontextlosigkeit vgl. ders., 139ff., 346ff. („anti-sobytie“). Aus postmoderner Sicht siehe dazu G. Deleuze 1992, 252ff.; ders., 1993, 25ff., 85: Das „reine Ereignis“ als totale Singularität, Nullität Nichts, Leere, Differenz, Paradoxalität (ibid., 172f., 208, 259ff.); N. Luhmann / P. Fuchs 1992, 68ff.

⁴⁶ Vgl. L. Carrolls „rocking horse-fly“ aus *Through the Looking-Glass*, ibid., 107 oder auch Kafkas „Riesenmaulwurf“, F. Kafka 1969, 166-179. Zu den „unmöglichen Tatsachen“ bei Morgenstern vgl. A. Liede 1963, 1, 345f. Zum Phantastischen und zum Zufalls-Paradoxon vgl. R. Lachmann 1998, 409ff. (zu Charms ibid., 411; bei ihm geht es nicht um das Erstaunen vor einem Phantastischen, sondern um das Realisieren eines Interpretationskalküls, ibid., 416).

⁴⁷ Hierher gehört der große Bereich der Hermetik (z.B. der Kabbala) bzw. des Okkultismus als Motivhintergrund bei Charms (vgl. zuletzt ausführlich dazu M. Jampol'skij 1998, 212ff.).

sophischer Zweifel sind. Die absurden Objekte dagegen figurieren vornehmlich als allegorische Formeln, die der Sprachreflexion dienen. Ihre Rolle als mytho- oder psychopoetische Motive einer literarischen Phantastik steht in diesen Kontexten (sprachphilosophischer) und/oder absurdistischer Parabeln eher im Hintergrund. Beispiele für solche „unmöglichen Referenten“ gibt es etwa auch in den Bildern Eschers, die nicht zufällig im Rahmen der pragmatischen Sprachanalytik eine zentrale Rolle zugewiesen bekamen.⁴⁸ Ein besonders lebenswürdiges Exemplar für dergleichen synthetische Irrealitäten bietet Carroll in *Trough the Looking-Glass* mit seinem „rocking-horse-fly“ (vgl. W. Steiner 1982, 107). „Die vierbeinige Krähe“ bei Charms (*Alle Fälle*, 277) verbindet das scholastische Problem der irrealen Referenten (in der Tradition Carrolls) mit einer humoresken Note, die wir aus den Gedicht-Parabeln Morgenstern kennen: „Es war einmal eine vierbeinige Krähe. Eigentlich hatte sie sogar fünf Beine, aber darüber lohnt nicht zu reden. Einmal hatte sich die vierbeinige Krähe Kaffee gekauft und dachte..“

In diesem Sinne ist die Kontradiktion das zentrale Verfahren des Nonsense: „...the contradiction, unlike the oxymoron and the metaphor, precludes any correlation between language and reality.“ (W. Steiner 1982, 129).⁴⁹ Ähnliches gilt übrigens auch für die Nicht-Illustrierbarkeit von grotesken Texten wie etwa Gogol's „Nos“, deren Absenz auch nicht durch das noch so frappierende Ausmalen des „pustoe mesto“ adäquat „darstellbar“ ist.⁵⁰ Ein radikales Beispiel für diesen grotesken „Nos“-Bezug ebenso wie für die freie Verschiebbarkeit von „partes“ im „totum“ der absurden Körper-Welt bietet folgender Mini-Fall von Charms, der das subtraktive und das additive Prinzip serieller Textgenerierung simultan anbietet: „Es war einmal ein Mensch. Er hatte eine Nase. Er hatte also eine Nase, die aussah wie ein Mund. Er hatte also eine Nase, die aussah wie ein Mund mit zwei Ohren.“ (D. Charms, *Alle Fälle*, 22)

Während in der Wortkunst das Wortspiel verbale Referenten generiert (vgl. die futuristisch-groteske Poetik des „razvertyvanie“) und damit eine Sprachwirklichkeit realisiert, dienen die Wittgensteinschen Sprach-Spiele (eher sollte man von verbalen Pragma-Spielen oder Diskurs-Formeln sprechen) der Demonstration sprachphilosophischer Regeln oder Irregularitäten und letztlich als verbale Maschinen bzw. parabofischen Textinstallationen zum Durchtesten von sprachlich bedingten Denkfehlern.

⁴⁸ Vgl. D.R. Hofstadter 1980; zu M.C. Eschers „unmöglichen Welten“ vgl. B. Ernst 1983, 156f.; vgl. auch René Magrittes Bild-Parabeln (z.B. „Lob der Dialektik“ oder „Die Stimme des Blutes“) und ihre Rolle als paradoxale Änigmata. (vgl. B. Ernst 1983, 126f.)

⁴⁹ Zum Paradoxon der bildnerischen Illustration rein verbaler Ausdrücke bei Carroll, vgl. W. Steiner 1982, 141ff.

⁵⁰ Vgl. A. H.-L. 1997, 203ff.

4.4. Der Übersprung – apophatische Handgreiflichkeiten

Es gehört zum Markenzeichen absurder Dichtung – besonders jener von Charms –, daß dort alle möglichen Formen körperlicher Grausamkeit oder gar eines Grobianismus grotesker Provenienz hereinbrechen, die gerne als Ausdruck der Brutalität des Totalitarismus gedeutet werden. Die absurde Variante des Körper-Brutalismus dient aber nicht so sehr der dionysischen oder tragischen Dissoziation des metamorphotischen Körpers in die „disiecta membra“ als Symbol des Großen Opfer-Todes des Dichter-Helden (vgl. V.N. Toporov);⁵¹ das Brachiale bei Charms dient vielmehr der alten apophatischen Technik des Umkippen bzw. Übersprungs, ausgelöst durch die paradoxe Intervention vielfach eines Meisters dem Schüler oder Frager gegenüber, dessen geistiges Begehren körperlich bestraft und somit in die rechten – nicht pragmatischen – Bahnen gelenkt wird. Vergleichbare Paradoxa des Umkippen aus radikal übersteigter Körperlichkeit ins Pneumatische finden wir in den Ekstasetechniken der gnostischen bzw. sektantischen Bruder- und Schwesternschaften.⁵²

Es gibt erstaunlich viele Varianten des Brachialen in der Absurden Dichtung – von einer eher grotesken, kosmisch-komischen hin zu einer Körper-Phantastik, die das Allzuphysische im Umkippen zum Überrealen, Pneumatischen, Jenseitigen vorführt: „...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.“ (Charms, „Pakin i Rakukin“, *Polet*, 395-397)

Mit Vorliebe entfaltet sich der absurdistische Dialog – fußend auf der sokratischen Tradition ebenso wie auf dem Aneinander-Vorbei-Reden bei Čechov – als ein Gespräch zwischen Figuren, die einander systematisch mißverstehen;⁵³ ein bezeichnender Dialogtyp ist jener zwischen Meister und Schüler, wobei der Meister den Schüler im Sinne der apophatischen Tradition der *Apophthegmata Patrum* bzw. der Koans im Zen-Buddismus durch Übersprung-Taktiken aus dem Kontext und letztlich aus der verbalen Bindung ans Weltgefängnis hinauskatapultiert.

⁵¹ V.N. Toporov 1991.

⁵² Vgl. A. H.-L. 1996, 201f., 214ff.,

⁵³ Zum Paradoxon des Dialogs vgl. zuzetzt J.-F. Lyotard [1983] 1987, 48ff.

5. Absurdistische Parabolik

5.1. Sym-bolik, Dia-bolik, Para-bolik

Anders als die „Sym-bolik“ und die ihr entsprechende positive bzw. komplementäre Paradoxalität (S II/III) und anders als die „Dia-bolik“ (S I) und die dazugehörige negative Paradoxalität im Frühsymbolismus zielt die „P a r a - b o l i k“ der Absurdisten auf einen Diskurs und ein Genre, das in hoch komprimierter und abstrahierter Form ein Konzept demonstriert und zugleich in seiner argumentativen-diskursiven Struktur realisiert: Daher die große Bedeutung der (Z u -) K u r z - G e n r e s und der minimalistische Diskurs der absurdistischen „Parabeln“, die nicht einer Moral oder Pointe dienen, sondern diese eben ad absurdum führen, auflösen, weglassen, verschweigen.⁵⁴ Dieses Prinzip der paradoxalen Intervention als totalisierte „Aposiopese“ – stammend aus der präntiösen „skaz“- und Beichtrede der Gogol'-Dostoevskij-Linie⁵⁵ – gipfelt im Extremfall in Null-Genres, die als Parabeln ihrer selbst den Gestus der Demonstration einer Regelmäßigkeit auf- und abbauen.

Die Rede der absurdistischen Parabolik ist ebenso „a r m“ und „ausge-(t)räumt“ wie die Bühne des existentialistischen „armen Theaters“ oder die Szenarien der „ars povera“ bzw. der metaphysischen Malerei eines De Chirico. Die Gegenstandswelt ist geschrumpft auf ein immer gleiches Mobiliar von „Ver-Satz-Stücken“, die im (Un-)Sinne einer absurdistischen Allegorese ein Konzept weniger illustrieren als irrealisieren, indizieren, ohne dabei noch mimetische oder symbolische Referenzen zuzulassen. Der parabolische Diskurs ist zugleich lakonisch und grobianistisch, überabstrakt und überkonkret, verbal und nonverbal, explikativ und rätselhaft, akut bzw. zugespitzt und flach bzw. pointenlos.

Die „Botschaft“, der Genrezweck der absurdistischen Parabel besteht im Extremfall aus einer völligen oder partiellen Unmöglichkeit einer Rückübersetzbarkeit des Textes in einen Klartext, den sie ver- und entbergend vorführen sollte: Es gibt möglicherweise gar keine Erklärung für das zu Erklärende; die Unmöglichkeit des Genres ist seine eigentliche Daseinsberechtigung – und nicht eine hermetische Enigmatik oder eine hermeneutische Geheimnistiefe. Die Parabeln der Obėriuty sind somit „flach“ – aber nicht mehr im grotesken Sinne der Gogolesken „pošlost“ oder im diabolischen Sinne frühsymbolistischer Hochglanzoberflächlichkeiten einer nihilistischen „oksjumoronost“ – die absurdistische Parabel überspannt den Bogen der Parabel und damit der Gattungspragmatik und demonstriert eben diesen Moment des Bruches und/oder des Losspringens des Pfeiles – auf der Basis des Zenonschen Bewegungsparadoxons.

⁵⁴ A.H.-L. 2000a.

⁵⁵ Vgl. die „figura umolčanija“ im Diskurs des Erzähler-Helden in *Podrostok* (A. H.-L. 1996d, 231ff).

Wenn die klassische Parabel als ein allegorisches Demonstrations- und Gleichnisgenre zu fungieren hatte, dann wird eben jener Genrezweck in der absurdistischen Parabolik absichtsvoll verfehlt: Jenes „quod“ des „demonstrandum“ glänzt durch Abwesenheit oder verdunkelt in seiner Präsenz einen allegorischen Schriftsinn, den das Gleichnishafte hermeneutisch zu provozieren hätte: Der *Parabol-Spiegel* ist leer (semiotischer „Vampirismus“) oder durchlässig (*Through the Looking-Glass*), er ist jedenfalls auf eine Weise gekrümmt, die es ihm gestattet, imaginäre Objekte zu projizieren und damit das kalyptische Opus Magnum der *Anamorphotik* zu betreiben.⁵⁶ In diesem Sinne ist nicht nur das „Medium“, sondern eben gerade das Genre schon die Botschaft – und die absurdistischen Parabeln fingieren Meta-Parabeln ihrer selbst.

5.2. Kafkas Meta-Parabeln

Kafkas Türhüter-Parabel „Vor dem Gesetz“⁵⁷ aus seinem Roman *Der Prozeß* gehört gewiß zu den meistinterpretierten unserer Zeit, vielleicht ist sie die Parabel, das Gleichnis dieses Jahrhunderts – vergleichbar in seiner Allverwendbarkeit nur mit Andersens Märchen „Des Kaisers neuen Kleidern“ – dem Gleichnis des 19. Jahrhunderts.

„Vor dem Gesetz steht ein Türhüter“. Er steht vor einem Gebäude mit einem Eingang, der zu einem weiteren Eingang führt und so ad infinitum (also ewig weiter – oder zur Ewigkeit?): „Von Saal zu Saal stehen aber Türhüter, einer mächtiger als der andere.“. Das einzige, was vom Gebäude bekannt ist, sind die Eingänge und die Tatsache, daß diese zum „Gesetz“ führen, das von Türhütern bewacht wird. Diese behüten aber nicht nur jeweils ihre Türe, sie selbst sind – gemessen an den jeweils dem „Gesetz“ näher Stehenden – in der Rolle des „Mannes vom Lande“, denn – so erkennt der erste Türhüter – „schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr vertragen“.

Hinter jeder Türe tut sich eine weitere Türe auf, d.h. jeder Raum in den ich gelange, den ich als Ziel anstrebe, indem ich eine Schwelle überschreite, ist gar nicht das Ziel (also „das Gesetz“), sondern bloß wieder *Vorraum* eines anderen, der wieder nur *Vorraum* ist. Ein unendlich fortsetzbares „Antichambrieren“ gewissermaßen. Der Suchende würde also selbst dann, wenn er die Schwelle des ersten Tores überwunden hätte, immer wieder vor neuen Schwellen stehen, deren Überwindung fortschreitend schwieriger, ja unmöglicher wäre.

Der Suchende, also der Provinzler, der in der Stadt fremde „Mann vom Lande“, steht vor dem Gesetz wie die „Kuh vor dem neuen Tor“: Er tritt nicht einfach ein, er handelt nicht, sondern er verlegt sich aufs Fragen. Nur dann würde er eintreten, wenn es den Türhüter nicht gäbe. Dennoch aber heißt es ganz

⁵⁶ Vgl. A.H.-L. 2000b.

⁵⁷ Vollständige Fassung in A. H.-L. 1994a.

eindeutig, daß „das Tor zum Gesetz offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt“. Der Suchende k ö n n t e also eintreten, wenn er es nur versuchte.

Das Problem ist aber gar nicht so sehr die unentscheidbare Wahl zwischen Tod und Leben, Wissen und Nichtwissen, das Problem besteht eher darin, daß ja gar nicht feststeht, ob das Überschreiten der Schwelle überhaupt den Tod bedeuten würde: „Es ist möglich“, sagt der Türhüter, „jetzt aber nicht“. Das Tor steht also immer offen, soviel wissen wir und prinzipiell ist es immer möglich. Warum gerade j e t z t nicht?

Es scheint also um die Frage zu gehen: Was ist j e t z t ? Oder eher: W a s ist ein Jetzt? Und für wen? Nimmt man die Formulierung wörtlich, was bei K. nicht die schlechteste Wahl ist, könnte man die Frage so stellen: Wenn etwas grundsätzlich immer möglich ist, jetzt aber nicht, dann bildet dieses Jetzt gewissermaßen eine Ausnahme von der Regel, eine Art Defekt, ein „wegen Reparatur geschlossen“ oder so ähnlich.. Wie kann ich aber feststellen, ob etwas grundsätzlich und „immer möglich“ ist, wenn ich mich nicht irgendwann einmal für ein ganz konkretes J e t z t entscheide? Der Eintritt ins „Immer“, ins Offenstehen kann ja nur m o m e n t a n , also in einem konkreten Augenblick m e i n e r eigenen Zeit erfolgen: Wenn aber nicht jetzt, wann dann?

Etwas, das ich nicht „jetzt“ tun kann, kann ich eigentlich „nie“ machen, denn wenn ich es auch prinzipiell realisieren könnte – was ist auch dabei, eine Schwelle zu überschreiten? – so doch n u r in einem Jetzt und nicht einem Immer und seinem „Irgendwann“. Immer kann man nie etwas machen.

Der Satz: „Immer ja, jetzt aber nein“ stellt demnach eine in sich widersprüchliche, ambivalente Formel dar, verwandt mit dem, was die Psychologen ein „double bind“ nennen. Unter der scheinbar logischen und positiven Oberfläche verbirgt sich ein teuflischer Widerspruch, das im wörtlichen Sinne D i a b o l i s c h e : Eine Mitteilung, die sich selbst – und damit ihren Empfänger – paralyisiert, in Luft auflöst: die Aufforderung nämlich, gleichzeitig etwas zu tun und nicht zu tun, etwas Positives und damit Negatives und etwas Negatives und damit Positives zu bewirken etc. etc.

Eine Schwelle, die nur überschreitbar erscheint, wenn man die Erlaubnis einholt, ist keine Schwelle mehr, d.h. sie kann auch nicht mehr überschritten werden. Ein Türhüter, der (jederzeit, i m m e r also, wie wir schon wissen) sagt, daß der Eintritt frei sei, wäre kein Türhüter; dann wäre aber der Mann vom Lande auch kein Suchender und könnte nicht als solcher etwas transzendieren wollen. Es sei denn sich selbst.

Wie erwähnt, ist der Türhüter selbst – gegenüber den ihm übergeordneten Türhütern – in der Rolle des Suchenden, um Einlaß Begehrenden: Er selbst aber, indem er Türhüter seiner Tür ist, bleibt an seinen Suchenden ebenso gefesselt, wie dieser an ihn. Würde er es also wagen, als Türhüter und zugleich Suchender, die ihm übergeordnete Schwelle zu überschreiten, wäre er nicht mehr Türhüter. Und überhaupt: offensichtlich befindet sich der Türhüter ja nicht einmal h i n t e r seiner eigenen Schwelle, die er bewacht, sondern d a v o r , er ist also selbst nicht über (s)eine Türschwelle hinausgekommen.

Obwohl der Mann vom Lande eigentlich schon weiß, daß der Türhüter ihn nicht einläßt, verharrt er doch in der Wartehaltung. Als Wartender hört er auf, ein Suchender zu sein, würde er nämlich wirklich suchen, also an sein Ziel gelangen wollen, müßte er aufbrechen; würde er dies (oder überhaupt etwas) tun, dann würde es mit dem Warten ein Ende haben.

Erst als der Mann vom Lande erblindet, geht ihm ein Licht auf. Das Licht erscheint, als das Leben schon vorüber ist, also zu spät, sinnlos. Vielleicht aber erscheint das Licht eben deshalb, weil es zu spät ist, d.h. weil eben nicht mehr erwartet wird: „Wohl aber erkennt er jetzt im Dunkel einen Glanz, der unverlöschlich aus der Türe des Gesetzes bricht“.

Jetzt vor dem Sterben, bäumt sich der Mann ein letztes Mal auf und verlangt Antwort auf eine Frage, die ihm eigentlich von Anfang an schon hätte kommen müssen: Warum die ganzen Jahre kein anderer Einlaß gefordert hätte an dieser Türe? Da doch alle zum Gesetze strebten.. Die Antwort kommt wie ein Fausthieb: „Hier konnte niemand sonst Einlaß erhalten“, heißt es, „denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt. Ich gehe jetzt und schließe ihn.“

Zum Wesen des Gesetzes gehört es doch, daß es allgemein, d.h. für alle gültig und allen zugänglich (also bekannt) sei. Indem es allgemein ist, wird es erst zum Gesetz. Hier aber hören wir, es wäre nur für den einen bestimmt, das Tor, der Zugang sei immer schon und ausschließlich für den Mann vom Lande reserviert gewesen. Weshalb die Verweigerung? Wenn es sein Zugang war, dann hätte er doch jederzeit eintreten können. Wozu etwas bewachen, also vor dem Zutritt Fremder schützen, wenn es ohnedies einzig ihm gehört hätte.

Wenn ich zwar „jetzt“ nicht eintreten darf, aber prinzipiell (also: „laut Gesetz“) „immer“, so ist dies vergleichbar mit dem Widerspruch, daß etwas prinzipiell für alle da ist (auch „das Gesetz“), in concreto aber nur mir gehört, dem Einzelnen als sein Eigentum. Beides zusammen ergäbe als Leersatz eines paradoxalen Denkens: Ich kann nur das für mich als Eigentum wirklich haben, wenn ich es mir jetzt (sofort, im Moment, spontan) nehme, ich kann also nur als Dieb (oder jedenfalls als einer, der – bevor er handelt – wie ein Dieb vorgeht und sich somit schuldig macht) in den Besitz des Gesetzes kommen, wobei ich dabei eigentlich etwas raube, was ohnedies nur mir selbst gehört.

Indem das Gesetz allgemein ist, gilt es nicht für mich als Einzelnen; indem es immer zugänglich scheint, kann ich es nicht betreten; indem das Gesetz überhaupt nicht von mir betreten wird, besteht seine einzige Wirkung darin, nicht realisiert zu werden. Das Gesetz ist ein Geheimnis, die Regel ist die Ausnahme, die ausschließlich und nur für mich zutrifft. Und: eine Parabel ist eine Pointe, die den Widerspruch nicht auflöst (denn dann hätten wir bloß einen Witz), sondern überhaupt erst erzeugt. Ad infinitum.

Die Parabel selbst ist die Falle, weil sie im Hörer das zwanghafte Bedürfnis nach Auflösung, also Erklärung weckt, und damit einer rationalen, logischen,

empirischen Regelung des Widerspruchs, um den horror vacui der Sinnleere unverzüglich auszulöschen: Das gefährlichste an der Parabel ist ihr lockendes *Sinnangebot*, das durch die kalkulierte Sinnlosigkeit und ihre Aporien hindurchschimmert und den Klügsten zum Toren macht, der nicht sieht, daß er sich selbst als Tor im Wege steht. Das nämlich, was die Parabel paralyisiert, ist der allgegenwärtige Erklärungs- und Aufklärungsdrang des Denkens selbst. Eine Interpretationsvermeidung ist es also, die gefragt wäre, oder genauer: die Auflösung aller Interpretation im Verlaufe ihrer Anwendung.

Bei Charms wird Kafkas „Vor dem Gesetz“ in eine spezifisch oböriutische Parabel – mit oder ohne Kenntnis eines Prätextes – übersetzt, in der das kafkaeske Handlungs-Paradoxon angereichert wird um eine irritierende parareligiöse Motivik, die ihrerseits durch das Lokalkolorit eines typisch sowjetischen Portiers oder bzw. allgemein einer Amtsperson gebrochen wird.⁵⁸

- Ишь ты! - сказал сторож, рассматривая муху. [...]
 Сторож сразу не понял, что это обращаются к нему, но продолжал смотреть на муху.
 – Не тебе, что ли, говорят? – крикнул опять молодой человек. – Скотина! [...]
 – Скажите, дедушка, как тут пройти на небо? [...]
 – Ну, нечего тут задерживаться, проходите мимо.
 – Извините, – сказал молодой человек, – ведь я по срочному делу. Там для меня уже и комната приготовлена.
 – Ладно, – сказал сторож, – покажи билет. [...]

Nach dieser durchaus „sowjetischen“ Einlage folgt eine abrupte, finale Wendung, wodurch die absurdistische Parabel nochmals ad absurdum geführt wird und vollends zur Meta-Parabel umkippt:

- Молодой человек улыбнулся, поднял руку в желтой перчатке, помахал ею над головой и вдруг исчез.
 Сторож понюхал воздух. В воздухе пахло жжеными перьями.
 – Ишь ты! – сказал сторож, распахнул куртку, почесал себе живот, плюнул в то место, где стоял молодой человек, и медленно пошел в свою сторожку. (Charms, „Molodoj čelovek, uvidevšij storoža“, *Polet*, 370-371).

Bei Vvedenskij wird denn auch das Weltende und Jüngste Gericht als eine Art kafkaeske Türhüter-Parabel phantasiert, in deren Tür-Rahmen sich auch ein permanent sich entziehender Gott ver- und entbirgt:

⁵⁸ Zur Symbolik von „storož“ und „časovoj“ bei Charms und Kafka vgl. M. Jampol'skij 1998, 145ff.

ШЕЛ ПО НЕБУ ЧЕЛОВЕК | БЫСТРО ШЕЛ ШАТАЛСЯ |...| И
 ОТКРЫВ ДРУГУЮ ДВЕРЬ | ЭТА ДВЕРЬ БЫЛА ВОЛНОЙ | Я
 ВОСКЛИКНУЛ ГРОМКО: ВЕРЬ | ЧТО СТОИТ НЕМАЛЫЙ
 ЗВЕРЬ | ЗА НОЧИ СТеноЙ СПЛОШНОЙ | И ПОЗВАВ СВОЮ
 СОБАКУ | НА ОХОТУ Я ПОШЕЛ | БОГ БОГ ГДЕ ЖЕ ТЫ | БОГ
 БОГ Я ОДИН | МЕЖДУ СЛОВ ДРОЖАТ КУСТЫ | ХОДЯТ
 ВЕНЧИКИ КАРТИН. (Vvedenskij, „Sud ušel“, 1, 74-76)

Vergleichbar mit der „Türhüter“-Parabel ist im übrigen Kafkas Gleichnis „Von den Gleichnissen“, in dem – in Gestalt einer Meta-Parabel – die Mytho-Parabel „Vor dem Gesetz“ noch einmal – und diesmal in höchster Abstraktheit – aufgerollt wird:

Viele beklagen sich, daß die Worte der Weisen immer wieder nur Gleichnisse seien, aber unverwendbar im täglichen Leben, und nur dieses allein haben wir. Wenn der Weise sagt: „Gehe hinüber“, so meint er nicht, daß man auf die andere Seite hinübergehen solle, was man immerhin noch leisten könnte, wenn das Ergebnis des Weges es wert wäre, sondern er meint irgendein sagenhaftes Drüben, etwas, das wir nicht kennen, das auch von ihm nicht näher zu bezeichnen ist und das uns also hier gar nichts helfen kann. Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist, und das haben wir gewußt. Aber das, womit wir uns jeden Tag abmühen, sind andere Dinge.

Darauf sagte einer: „Warum wehrt ihr euch? Würdet ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei.“

Ein anderer sagte: „Ich wette, daß auch das ein Gleichnis ist.“

Der erste sagte: „Du hast gewonnen.“

Der zweite sagte: „Aber leider nur im Gleichnis.“

Der erste sagte: „Nein, in Wirklichkeit; im Gleichnis hast du verloren.“

(Kafka, „Von den Gleichnissen“)

6. Die Unauflöslichkeit der Paradoxa – der Über-Sprung

P. Hughes / G. Brecht 1978 beginnen ihre Darstellung der „Scheinwelt des Paradoxons“ mit dem Satz: „Die Literatur über Paradoxa wird durch fortwährende Versuche entstellt, die Paradoxa wegzuerklären.“ Typisch dagegen für die absurdistischen Paradoxa ist gerade die Unauflöslichkeit des Genres auf der Fabula-Ebene (bzw. jener einer direkten Allegorese) bei gleichzeitigem U m k i p p e n d e r V e r b a l i t ä t bzw. ganz allgemein der Semiotizität der Texte (der Literatur wie des Sprechens insgesamt) in reine Aktion, in Unmittelbarkeit, in den Sprung des Glaubens oder die Totalität einer nonverbalen oder postverbalen Evidenz. Wie die apophatischen Diskurse und Genres insgesamt dient die absurdistische Parabolik und Dialogik eben nicht einer Dialektik der Aufhebung von

Polaritäten (in einem orthodoxen oder transzendentalen „Dritten“), sondern folgt der Taktik einer Eskalation der Wider-Sprüche im Geiste der Heraklitischen Polemik und seinem ontologischen wie existentiellen Prinzip des Kippens und Umschlagens.⁵⁹

Der vielfach mißverständene heraklitische Satz vom Krieg als dem „Vater aller Dinge“ verweist eher schon auf das Polemische im Sinne der Tynjanovschen Parodie-Spannung zwischen Texten – und mehr noch auf Bachtins Prinzip der polemischen Gespanntheit einer jeden dialogischen Ausrichtung des lebendigen Wortes („slovo“ emphatisch): Dieses ist also per se polemisch – aber nicht automatisch kriegerisch. Das hier implizite – in den 20er Jahren dominierende – Verständnis der Kultur als „Agon“ ist im Stalinismus geschrumpft auf die Agonie der Kultur insgesamt. Bei Charms – wie bei Beckett – herrscht nicht ein edler oder jedenfalls sportiver Wettstreit, sondern ein ewiger Ehestreit, der den optimistischen Dialogismus Bachtins ad absurdum führt – wie den Totalitarismus der Einstimmigkeit.

Die Parabolik gipfelt in einem postverbalen Effekt der Metabolik, wenn Metabolé im Sinne Heraklits ein Umschlagen des Einen ins Andere, des Teils ins Gegenteil, des Positiven ins Negative, des Lebens in den Tod realisiert. Es ist bezeichnend, daß die gnostisch-häretische Linie der Kultur auf das alte Heraklit-Prinzip setzte, um somit den Dualismus und die zeichenhafte-zeichenlose Doppelnatur der Existenz in einem Übersprung – und damit das Welträtsel – zu lösen, während die orthodox-triadischen Systeme, die ja die Kultur-, Denk- und Religionsgeschichte dominieren, auf den didaktischen Über-Gang, die Anagogé, die Hinführung in Stadien und Schritten von einem Status in den anderen praktizieren.

Ebenso wie die absurdistische Dialogik undialektisch auf das Prinzip des taktischen Mißverständnisses setzt, zielt der absurdistische Diskurs insgesamt auf einen Kippeffekt, der im Leser oder Hörer (Schüler oder Publikum jeder Art) eine Metanoia auslöst, also eine Haltungsänderung radikalster Art, die in Kierkegaards Existenzphilosophie mit der Kategorie des Sprungs (in den Glauben) beschrieben wird. Aus dem (Still-)Stand der zeichengebundenen, aufschiebenden Verbalität kippt der Hörer unvermittelt in den Zustand der totalen Evidenz, die keinen Aufschub mehr kennt und keine Differenz – dieses Existenzial ist reine Indifferenz und totale Aufschublosigkeit. Im Geiste des Buddhis-

⁵⁹ Zum ersten Mal und am ausgeprägtesten ist die Mythophilosophie des „Werdens“ aus Gegensätzen bei Heraklit entfaltet, dessen Kosmologie eine noch kaum erforschte Bedeutung für Puškin (Geršenzon) aber auch die Symbolisten hatte: Heraklits Formel vom „Krieg als dem Vater aller Dinge“ steht am Ursprung der Idee einer permanenten Revolution, eines unentwegten „Umschlagens“ (metabolé) aller Wesenheiten in ihr (jeweils eigenes) Gegenteil (vgl. dazu A. H.-L. 1998a, 122-126, 225, 315). Zum Prinzip der Enantiodromie, d.h. der Gegenläufigkeit bei Heraklit in Verbindung mit dem Paradoxon vgl. Watzlawick, P. (Hg.) 1985, 221ff.

mus⁶⁰ ein Zustand der mystischen Schau, im Sinne der apophatischen Mystik oder Hermetik der Zustand totaler und damit postverbaler, ungegenständlicher Visionen, im Sinne der subkulturellen Heterodoxien der Ausnahmezustand der Ekstasik.

All dies wird aufs Spiel gesetzt, wenn der Leser hermeneutisch den Apophasen absurdistischer Diskurse zu Leibe rücken will mit dem Ziel, das Inkommensurable wegzu erklären oder das Heillose gesundzubeten. Diese Tendenz findet sich freilich in allen Auseinandersetzungen um das Absurde:

• Der absurde Text wird als gelungene Mimesis einer objektiv absurden Realität gefeiert und damit relativiert (wie dies die nostalgisch-konservative Kritik seit der Zwischenkriegszeit immer wieder vorschlug).⁶¹ N. Luhmann etwa spricht von einer *deblockierende Wirkung von Paradoxien* – als Umkonstruktion des Wissens (N. Luhmann 1991, 61). Die Paradoxa haben hier eine zur Kreativität anreizende Funktion: „Jede Beobachtung braucht ihre Unterscheidung und also ihr Paradox der Identität des Differenten als ihren blinden Fleck, mit dessen Hilfe sie beobachten kann.“ (63)

Seit den 50er Jahren dominierte diese Beschwichtigungstaktik die Auseinandersetzung mit dem Absurden (vgl. M. Esslin 1965, 15ff.). Noch R. Breuer deutet – wenn auch schon an der Schwelle zur Postmoderne – Becketts Absurdismen als Niederlage (der Helden) auf der Fabula-Ebene – und als Sieg der Kunst auf der Ebene der Artefakte: „Das Scheitern des Künstlers schlägt [...] paradox in Gelingen um. Die Identitätsquest der Protagonisten mißlingt, aber da die Art dieses Mißlingens dieselbe ist wie die des Mißlingens des Kunstwerks, das sein eigenes Symbol sein bzw. seine eigene Poetik mitliefern will, heben sich die beiden *failures* auf. Überdies thematisiert und spiegelt das vergebliche Bemühen Becketts, sich selbst an den Haaren aus dem Sumpf zu ziehen, diese Aporie so vollkommen, daß das Werk uns zu seiner Transzendierung einlädt: man benützt es wie die Leiter in Wittgensteins *Tractatus*, um es nach Gebrauch hinter sich zu lassen. [...] Wo alles dunkel ist, sagt Beckett, ist alles hell.“ (R. Breuer 1976, 23-24)⁶²

⁶⁰ Nicht zufällig dient der Buddhismus immer wieder – neben der abendländischen Apophaitik in der Mystik – als Modell für metakommunikative Emanzipationspraktiken, wie sie ja auch die Psychiatrie in säkularisierter Form anbietet (G. Bateson 1981, 390). Vgl. dazu auch E. Conze 1988, 74ff., 79ff. (Nirvana und Leere im Buddhismus). Die Zen-Anekdoten weisen denn auch – gerade im Falle der (oft brachialen) paradoxalen Interventionen – typische Ähnlichkeiten mit den Lehrer-Schüler-Dialogen oder den „*Slučai*“ bei Charms auf Ch. Kellerer 1992, 111ff.).

⁶¹ Vgl. N. Luhmann 1991. „Sthenographie und Euryalistik“, in: H.U. Gumbrecht / K.L. Pfeiffer 1991, 58-82.

⁶² Ähnliches gilt noch für die Haltung von Dietrich Lange 1989, wo die Formel aufgestellt wird „Arm an Sinn und reich an Erfahrung“ (ibid., 24ff.). Auch R. Lachmann spricht in ihrer Studie „Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der phantastischen“ (1998, 403ff.) von einer absurden Variante der Zufallsdichtung, wo der im Grotesken (Gogol's „Nos“) herrschende Verzicht auf Sinnzuweisungsstrategien als „Indiz für die Sinnleere der Welt“ (426) gelten kann.

• Eine andere, viel radikalere Variante wäre es, das/die Absurde „ernst“ zu nehmen – ebenso wie der Leser Chlebnikovs im Akt des Wort-Wörtlichnehmens („doslovnnoe ponimanie“) aller hermeneutischen Sinngebung entsagt – wenn auch noch innerhalb einer konstruktiven Sprach-Welt: Das ernst genommene absurdistische Paradoxon – analog zum Glaubensparadoxon von Kierkegaard bis Charms und Druskin – gipfelt im Verzicht auf eine direkte oder auch indirekte Sinngebung; das Sinn-Lose wird als solches, wird als Sinn-Los im doppelten Wortsinn realisiert und existentialisiert: Die gnostische Flucht aus dem Weltgefängnis gelingt nicht hermetisch durch das Auffinden des Meisterwortes, mit dem die Welt-Formel, der Welt-Kode „geknackt“ wird – dieses Meisterwort, an das die Avantgardisten der ersten Stunde noch glaubten, ist für die Avantgarde der letzten Stunde immer schon verloren. Analog dazu war es ja auch Wittgensteins Ziel, in der Philosophie „der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zu zeigen“ (*Philosophische Untersuchungen*, § 309).

Was bleibt ist die aus allen agraphischen und Epoché-Praktiken von der Mystik bis zur Psychotherapie tradierte *P r a x i s* eines Sinn- und Interpretationsverzichts. Auch hier gibt es zwei Möglichkeiten, die unbedingt zu unterscheiden sind:

- Entweder ich leiste diesen (taktischen, präventiven) Sinn- und Interpretationsverzicht (die Epoché) als Askese mit einem Seitenblick auf den Lohn der Angst, d.h. auf eine Honorierung durch nachfolgende Sinngebung (positiver Absurdismus) –
- oder ich überspringe die letzten Mauern des Welt-Gefängnisses im Akt totalen Sinnverzichts, der mit der Möglichkeit einer postmortalen Gratifikation nicht rechnet, der eben völlig unberechnend und unberechenbar ist.

Alle vier Varianten lassen sich anhand obériutischer und anderer absurdistischer Textproduktionen und -Reaktionen belegen; und doch scheinen die beiden letzten Varianten zu dominieren, die fatalerweise ihrerseits ein Meta-Paradoxon im Sinne von „double bind“ und „feedback“ gleichermaßen bilden. Im Gegensatz zur fruchtbaren/furchtbaren Paradoxalität der grotesk-karnevalesken (dionysischen) Welt, wo die Erlösung durch Auflösung der/in die Gegenteile gelingen soll, ist das Paradoxon der Absurdität eines der *A s k e s e* und der Hungerkünstler (man denke an die Relevanz dieser Antikulinarik für Kafka wie für Charms) – also apollinisch. Der Absurdist darf ebenso wenig wie der Asket einen Seitenblick auf den Lohn seiner Überleistung (seines „podvig“) verschwenden – würde doch im Falle der Asketik alles in Eitelkeit und Stolz verpuffen (das Askese-Paradoxon und seine immanente Diabolik bildet wohl eines der ältesten Fundamente für die Ermittlung von Glaubensparadoxa in der monastisch-mystischen Tradition).

Der Absurdist muß auch nicht in einer nihilistischen Totalität versinken – es bleibt die Variante eines *k o n s t r u k t i v e n N i h i l i s m u s* bzw. einer entsprechenden Nihilologie offen. Das „Tertium“ wird zwar nicht gegeben, die Ge-

gensätze werden nicht „aufgehoben“ – im Gegenteil: sie werden im Sinne des Prinzips der Eskalierung zugespitzt und übersteigert. Es gibt die Perspektive eines Umschlagens der sprach- und weltgebundenen Gefangenschaft in eine Freiheit – oder jedenfalls Augenblicke⁶³ derselben –, unter deren Aspekt nicht eine Ewigkeit des jenseits („sub specie aeternit[at]is“) visionär sichtbar wird, sondern eine Unendlichkeit⁶⁴ bzw. Endlosigkeit im Diesseits einer „cisfiniten“ Existenz, deren evidente Unmittelbarkeit im absurdistischen Werk ihren springenden Punkt sucht.

Wenn der Satz gilt, daß „aufgeschoben nicht (dialektisch) aufgehoben ist“, dann demonstriert die absurdistische Parabolik das Scheitern jeder „différance“ ebenso wie den Wiederholungszwang ihrer Überwindung. Der Absurdist iteriert, serialisiert, tautologisiert und paralyisiert die Tat-Sachen seines Redezwangs, der in der realisierten Kommunikationsstörung und ihren Fehlleistungen zugleich Kommunikationsentstörung praktiziert, da unentschieden bleibt, ob er eine geglückte Darstellung „gestörter Kommunikation“ leistet oder eine gestörte Darstellung grundsätzlich möglicher und emphatisch gedachter Kommunikation.

Anders als die frühe Avantgarde, die mit verbalen Verfahren experimentiert, ist das absurde Kunstdenken experimentell insofern, als es mit kalkulierten Rezeptionshaltungen ebenso spielt wie mit existentiellen Erfahrungen, die schließlich der „hic-et-nunc“-Leser in Eigenregie auszutragen hat, da ihm ja die Wahl bleibt zwischen mehr oder weniger totalen bzw. radikalen Varianten der Un-Sinn-Gebung. Totale Rekursivität wie im Falle des Rabenparadoxons, nach dem „alle Raben schwarz sind“ (Hughes / G. Brecht 1978, 86), kann entweder als radikale Kenosis, als Sinnentleerung katalytisch fungieren – dann ist der Totalfall von *Metabolé* denkbar; oder aber paralytisch als nihilistischer „progressus ad infinitum“, der sich unendlich weiterspiegelnden Spiegel, die kein Tertium preisgeben.

Wesentlich für die optimistische wie für die pessimistische Variante – und beide gab es ja auch im westeuropäischen Existentialismus – ist aber das grausame Verantwortungsspiel des Offenlassens einer Entscheidung, die der Text bzw. der Autor dem Leser nicht abnehmen will. Ohne die gleichwahrscheinliche Möglichkeit, daß tatsächlich kein oder ein Sinn zu finden sei (und damit keine Erlösung, kein Telos, kein Happy End etc.), gibt es auch nicht die Chance der Befreiung: Diese ist – wenn überhaupt – nur dann reell, wenn vorher das totale Risiko und das Risiko des Totalen eingegangen wurde – ohne Netz und Rück-

⁶³ Bei Charms wird der Augenblick als „reine Fixierung des Nichts im Jetzt“ etabliert (M. Jampol'skij 1998, 159); umgekehrt verfügt die Ewigkeit über keine zeitliche Segmentierung (ibid., 165). Zur Evidenz des „Augenblicks“ vgl. in diesem Sinne S. Kierkegaard, *Der Begriff der Angst*, 1976, 538ff.

⁶⁴ Zum kommunikationstheoretischen Problem der „Interpunktion“ von „unendlich oszillierenden Reihen“ mit Bezug auf Boziano vgl. P. Watzlawick et al. [1971] 1985, 60. Hier wird der Zusammenhang zwischen Unendlichkeitstheorie der Mathematik und Philosophie einerseits und der Paradoxa der Interaktionen verbalen und nonverbalen Art sichtbar. In diesen Kontext gehören auch die Unendlichkeitsspekulationen eines jeden manieristischen Kunstdenkens allgemein und des postmodernen im besonderen (vgl. M.C. Escher, „Unendlichkeitsannäherungen“ (in: J.L. Locher et al. 1971, 36-39).

versicherung, d.h. ohne die Textur einer tragenden oder bergenden Werkstruktur, die immer schon in der Vorwegnahme und im Nachhinein Rettung und Heilung verspricht.

Die nihilistischen „circuli vitiosi“, die leeren Kreisläufe, wie sie im Frühsymbolismus taktisch eingesetzt wurden, um aus dem Steinbruch des 19. Jahrhunderts neues Gold zu waschen, produzierten eine nihilistische Kunstmetaphysik der *Paranoia*, für die alles mit allem (und damit nichts mit nichts) verwandt und verschränkt ist; der radikale Absurdismus zielt auf die erwähnte *Metanoia*, die das große Hoffnungs-Los zieht und damit auf „Zero“ setzt, nachdem die Leiter des Textes im Sinne Wittgensteins „weggeworfen“ wurde, da das totale Verstehen bzw. Realisieren eines Textes seine totale rückwirkende Löschung nach sich zieht.⁶⁵

7. Paradoxien des (Un-)Endlichen – Das End-Los und Zenons Bewegungsparadoxon

Zu den großen und produktivsten Paradoxa in der Denkgeschichte der Un-Sinn-Figur gehören die *Zenonschen Paradoxa*,⁶⁶ die seit Jahrtausenden den Widerspruch artikulieren zwischen Bewegung bzw. Werden und Ruhe bzw. Sein, Dynamik und Statik, Prozessualität und Resultativität, Zeit und Raum, Entelechie und Teleologik, Endlosigkeit bzw. Ewigkeit und Finalität etc. Diese Gegensatzpaare gruppieren sich um den zentralen Widerspruch zwischen Dynamik und Statik bzw. Homogenität und Diskretheit, wobei der naive Realismus bzw. die Alltagsrationalität dem statischen Pol – also dem Raumdenken – zugeordnet wird (vgl. die Kritik daran bei Bergson oder Chlebnikov ebenso wie bei den *Obériuty*), während ein apophatisch-paradoxaes Denken den aperspektivischen, vorrationalen und zugleich postrationalen Standpunkt einnimmt, daß eine über-reale, d.h. authentische Sicht immer die eines *Werdens* („*stanovlenie myslj*“ bei Bachtin) und der existentiellen Prozessualität darstellt: „This semantic dialectic is the very essence of nonsense, and in Eschers's [or Carroll's] case it focuses the tension between process and stasis – the classical boundary between the verbal and visual arts.“ (W. Steiner 1982, 164). Eigentlich ist der absurdistische Ansatz anti- oder postdialektisch, da es ja auch hier nicht um die synthetische „Aufhe-

⁶⁵ Vgl. P. Watzlawick (Hg.) 1985, 314. Da wie Nietzsche das einmal gesagt haben soll, der Mensch fast jedes Was erträgt, solange er ein Warum hat, sind wir unablässig mit der Fabrikation eines lieb- und stichfesten Warum beschäftigt. Schlägt diese Fabrikation dagegen fehl, so stürzen wir unter Umständen kopfüber ins *Grauen*, in den Wahnsinn, ins Erleben des *Nichts*. [...] Wo ist der Versuchsleiter, der uns sagen könnte, wie absurd die Welt ist, die wir uns aus Zufälligkeiten [...] konstruiert haben. (Watzlawick (Hg.) 1985, 62)

⁶⁶ P. Hughes / G. Brecht 1978, 19ff.; Das Bewegungsparadoxon im Kontext des Kunstdenkens der *Obériuty* behandelt ausführlich A. H.-L. 1994c (Anm. 100); M. Jampol'skij 1998, 103ff. (bei Carroll und Charms; s. Carroll, „The Mock Turtle's Story“, *Alice*, Kapitel IX). Zu den Unendlichkeits-Paradoxien von Zenon bis Bolzano und ihrer postmodernen Deutung vgl. Ralph Kray, K. Ludwig Pfeiffer 1991, 22ff.; G. Deleuze 1989, 13ff.; ders., 1993, 86.

bung“ einer Antinomie in einem metaphysischen „Dritten“ einer All-Versöhnung geht, sondern um das Evident-Machen der Antinomie in der Unentrinnbarkeit ihrer jeweils immanenten, statischen, ausschließenden Widersprüchlichkeit: Auch hier erfolgt die Bewegung, der Sprung, die Ver-Rücktheit durch die unausweichliche Einsicht in die Unverrückbarkeit des Ist-Zustandes der Selbsttäuschung („conventional realism“, W. Steiner 1982, 165), der in sich keine wirkliche Bewegung und Dynamik zuläßt.

Die absurdistische Strategie bei der Auseinandersetzung mit dem Bewegungs- und Unendlichkeitsparadoxon zielt darauf ab, die begrenzende Rolle von Anfang und Ende und damit die Vektorialität und Linearität von Zeit (und damit von Sukzessivität und Logik) aufzulösen und ausgehend von Bergsons Konzept der „durée“ eine 5. Dimension der reinen Dauer im Cisfinitum einer totalen Präsenz zu entdecken.⁶⁷ Die Anfang- und Endlosigkeit entbindet die Zeit ihrer kausal-genetischen und teleologischen Gerichtetheit und entsagt somit dem Archaismus der mythopoetischen Moderne ebenso wie ihrer Apokalyptik (Symbolismus) oder Utopik (Futurismus).

Das Paradoxon der Zeit – begriffen als permanentes Immer-Schon-Vergangenes und Im-Begriffe-Seiendes – kann nicht punktuell sichtbar gemacht werden: Es ist eben das Unvorstellbare und Unverständliche, das die „Welt aufrißt“ und in ihre „sterblichen Teile“ zerlegt. Unter dem Gesichtspunkt dieser absoluten Zeit gibt es eigentlich „keine Gegenstände“, bzw. umgekehrt: diese Große Zeit wirkt „entgegenständlichend“.

Denn der Hauptfehler des Alltagsdenkens ist die Verwechslung von Zeit und Raum (d.h. das punktuelle Denken der Zeit in räumlichen Kategorien), das schon Chlebnikov kritisiert hatte. In diesem Sinne ist jede Kunst zeitlos (ebenso wie sie für Malevič gegenstandslos ist); da die „Zeit die Ereignisse verschlungen hat“, verschwinden in der Kunst Sujet und Handlung. Indem die Gegenstände der Welt zeitlos gedacht werden, verlieren sie ihre feste Hülle und Objektivität: Sie zeigen sich in ihrem Nicht-Sein bzw. unter dem Aspekt des Nichts (d.h. im Sinne des „credo quia absurdum“ der Obériuty – letztlich Gottes).

Die Zenonschen Paradoxa des Unendlichen zielen bekanntlich darauf ab, die Existenz der Vielheit von Dingen – also die Dissoziierung der ursprünglichen kosmischen Einheit und Ganzheit – in Frage zu stellen (P. Hughes / G. Brecht 1978, 19ff.). Diesem „ontologischen Sündenfall“ ist ganz in dieser Denktradition aber nicht rational oder empirisch beizukommen, sondern durch eine besondere Einsicht in die paradoxe Natur der Synchronizität (die Sukzessivität und ihre Bewegungslogik aufhebt) und der Singularität bzw. Einheitlichkeit der Dinge, d.h. ihre Unzerlegbarkeit in Teil und Ganzes,

⁶⁷ Zur Zeit-Philosophie der Obériuty vgl. A. H.-L. 1994c; M. Jampol'skij 1998, 106ff. (Zeitparadoxon, *ibid.*, 131ff.). Bei Charms erhält die Zeit ihre autonome Bedeutung gerade dann, „wenn sich nichts ereignet“ (*ibid.*, 137f.); dann herrscht totale Evidenz im „Jetzt“ (141) des „Nicht-Ereignisses“ (139f.). Zu Charms und Bergson vgl. *ibid.*, 166ff.

Gattung und Art, Element und Menge bzw. Genre. Die Einheit der Dinge ist gewissermaßen durch einen Defekt in der Schöpfung zerbrochen und sie kann nur durch einen postrationalen Akt der paradoxalen Intervention repariert werden. Dieser Akt hat aber immer so etwas wie ein „credo quia absurdum“ an sich, da er gegen die „natürliche Empirie“ gerichtet scheint und von einer quantitativen Einschätzung (der Größe der Dinge in den Koordinaten von Raum und Zeit) zu einer nichtquantitativen umschaltet, die das Sein ohne Zerlegung in Teile als Ganzheit erfaßt und damit die aristotelische Logik einer Hierarchie von „partes“ und „tota“ unterläuft.

Kurz gesagt postuliert das absurde Denken eine Gleichsetzung von Teil und Ganzen, wobei einmal die „tota“ partikularisiert – oder aber die „partes“ totalisiert werden, so daß es nur „tota“ gibt, die mit einander alogisch vernetzt sind, seriell akkumuliert oder subtrahiert präsentiert werden.

Diese Sichtweise ist nicht so sehr – wie in der frühen Avantgarde – eine aperspektivische, neoprimitivistische, archaisierende, und damit bewußtseinsgeschichtlich authentische „restitutio ad integrum“ – vielmehr bewegt sich die absurdistische Sehweise im „blinden Fleck“ des Bewußtseins überhaupt: sie ist nicht irrational oder surreal, sondern meta-rational, indem sie nicht fertige Denkresultate abliefern, sondern das „stanovlenie“ prozessual – ohne Arché und Telos und vor allem ohne temporal-kausale Koordinaten präsent hält. Denn das an Zenon geschulte Argument gegen die Bewegung richtet sich gegen die Linearität und homogene Sukzessivität eines solchen Bewegungsbildes selbst, das aus einer metarationalen Sicht „unmöglich“ ist; die reine Dynamik aber unterliegt nicht den Aporien des Teilungsparadoxons Zenons und damit auch nicht den Spielregeln des Wettlaufs von „Achilles und der Schildkröte“.⁶⁸

Das Paradoxon, daß der grundsätzlich schnellere Achill die Langsamkeit verkörpernde Schildkröte nicht und nicht überholen kann, interessiert den Absurdisten primär als Alpträum-Paranoia eines Verfolgungs-Wahns, der wieder und wieder als Fehlleistung und zugleich authentische Allegorie der „conditio (in-) humana“ vorgeführt wird. Dieser Demonstration dient eine auffällig große Zahl an paraphilosophischen und literarischen Diskursen, denen es allesamt nicht um die Lösung des Bewegungs- und Unendlichkeits-Paradoxons geht, sondern um seine ad absurdum führende Subversion von Raum, Zeit und Kausalität in ihrer konventionellen Erfahrbarkeit. Gleiches läßt sich zu Zenons „Pfeilparadoxon“ sagen (P. Hughes / G. Brecht 1978, 26), wo es gleichfalls um die Diskretmachung des Zeitkontinuums in Zeitschnitte geht – ein Problem, das die futuristische Phasenphotographie ebenso wie die avantgardistische Inversions-Poetik aufgreift und das in den Verfahren der Diskontinuität der „fabula“-Raum/ZeitStrukturen in der

⁶⁸ P. Hughes / G. Brecht 1978, 22ff.; D.G. Hofstadter 1979, 43ff.: „What the Tortoise Said to Achilles by Lewis Carroll“. – Zum Zenonschen Problem bei Wittgenstein vgl. F. Waismann 1976, 135ff.; Vgl. dazu auch die Parabel „Achilles und die Schildkröte“ in A. Bitovs *Puškinskij dom*, 339-354.

modernen Prosa insgesamt realisiert – und schließlich in der absurdistischen Parabolik totalisiert wird.

8. Das Paradoxon des Glaubens

Anders als die Vertreter der futuristischen und neoprimitivistischen Avantgarde verlagerten die russischen Dichter des Absurden (Obëriuty) das für die gesamte Moderne so fundamentale Interesse an Mythos und Archaik – und an den dazugehörigen mytho- und psychopoëtischen Konzepten – auf das Religiöse, den Glauben und ein dialogisch-gebethaftes Verhältnis des Einzelnen zu seinem Gott. Diese Wende zur Religion und teilweise zu einer absurdistischen bzw. existentialistischen „schwarzen Ethik“ geht Hand in Hand mit einer radikalen Abkehr vom unperspektivierten semantischen Raum (des Kode, der mythisch-archaischen bzw. unterbewußten Strukturen, wie sie in Futurismus und Neoprimitivismus dominierten) und erklärt damit die folgenschwere Hinwendung der russischen Dichter des Absurden zum Feld der Pragmatik, also zu ambivalent oder multipel perspektivierten Kommunikations-Situationen und Diskursen.⁶⁹

Die depsychologisierten, entindividualisierten Text-Figuren der futuristischen und archaischen Avantgarde wie des frühen Formalismus nehmen wieder personale bzw. individuelle Züge an. Denn während in der frühen Avantgarde das Artefakt und seine Verfahren personale bzw. anthropomorphe Gestalt annehmen konnte, wird nun wieder und aufs neue im Zuge einer allgemeinen Diskursivisierung und Existenzialisierung der Poetik das pragmatische Kommunikationsfeld zwischen (polyphon) miteinander verkehrenden personalen Instanzen (auch zwischen Mensch und Gott) eröffnet.⁷⁰ Die für den Mythopoeten oder Neoprimitivisten der 10er Jahre (also etwa Chlebnikov) ebenso wie für die linke Avantgarde irrelevanten Probleme einer individuellen Existenz sowie Fragen des Glaubens werden aktualisiert, weil dabei verbale und habituelle Interaktionen ebenso wie Diskurse des Wollens, Sollens und Müßsens argumentativ im Vordergrund stehen.⁷¹

⁶⁹ Vgl. A. H.-L. 1998b.

⁷⁰ Zu Bachtins Dialogizität im Rahmen der „dritten Avantgarde“ und damit im Verhältnis zu den Obëriuty vgl. A. H.-L., 1993, 223.

⁷¹ Geiches gilt für die Wende zur Philosophie, genauer zu einer Diskurs-Philosophie (vgl. dazu A. H.-L. 1993; 1994c. Beim Vergleich mit Kierkegaard und besonders mit Šestov und Camus zeigt sich eine auffällige Verwandtschaft des obëriutischen Kunstdenkens mit dem Existentialismus. Gerade A. Camus' Begriff des Absurden weist – schon aufgrund einer gemeinsamen Denktradition (Kierkegaard, Dostoevskij, Šestov, *ibid.*, 27f., 35, 110) – viele Parallelen mit Charms auf. Der Hauptunterschied liegt in der bei Camus durchaus noch frühmodern wirkenden Emphatik, ja Nostalgie, was die Klage über den Sinnverlust anlangt (Gefühl des Nichts als Sinnleere – vgl. A. Camus [1942] 1969, 11). Die starke Personalisierung bei Camus, die ja im trotzigen Akzeptieren des Absurden (der Existenz) gipfelt (*ibid.*, 14; 32ff.), fehlt bei den Obëriuty so gut wie vollständig: „jede Hoffnung auszuschließen... Das

Die apophatische Tradition des „*credo quia absurdum*“ wird in ihrer wörtlichen Bedeutung für die Dichtung in Anspruch genommen, ohne daß dabei freilich religiöse, geschweige denn in irgend einem Sinne „orthodoxe“ Dichtung oder Religionsphilosophie entstehen würde. Im Gegensatz zur Evidenz des Mythischen, des Archaisch-Unterbewußten oder des Naiven bzw. Wilden spielt sich ja der Prozeß des Glaubens zwischen Ich und Über-Ich ab, als Verzicht auf eine eigene Bewußtseins-Dominanz angesichts der Größe und Macht des Absoluten, dem im Sinne einer paradoxalen Intention das „*sacrificium intellectus*“ dargebracht wird. Die auffällige Ähnlichkeit zwischen den Grundzügen der Existenzphilosophie Kierkegaards – v.a. seiner Deutung des Absurden, des Paradoxen, des Skandalons des Glaubens – und den Religionsparadoxa bei Charms und besonders bei Druskin erstreckt sich auf folgende Problemkreise.

Das Paradoxon des Glaubens resultiert aus seinem unkalkulierbaren Risiko, das jenem der totalen Handlung verwandt ist. Das bei Kierkegaard so zentrale Motiv des „Sprungs“,⁷² der zwischen dem intentionalen Vorher bzw. der aufschiebenden Erwartungshaltung – und dem „Danach“ der Evidenz liegt, dieser Sprung kehrt im Werk der Obériuty – v.a. in der Bewegungssemantik bei Charms – wieder und wieder.⁷³

Absurde hat nur insoweit einen Sinn, als man sich mit ihm nicht einverstanden erklärt.“; „Das Absurde ist das Gegenteil von Hoffnung“ (34) „Sobald dieser Begriff [des Absurden] sich in ein Sprungbrett verwandelt, ist er nicht mehr auf die menschliche Klarheit angewiesen. Dann ist das Absurde nicht mehr die Evidenz [...] Der Kampf ist dann vermieden. Der Mensch intgriert das Absurde und löscht damit sein eigentliches Wesen aus: Auflehnung, Zerrissenheit und Zwiespalt. Dieser Sprung ist ein heimliches Ausweichen.“ (Camus, A. [1942] 1969, 34-35)

⁷² Der bei Kierkegaard zentrale Begriff des „Sprungs“ (*Der Begriff der Angst*, 1976, 473f., 575ff. zum „Sprung“ und zur „Plötzlichkeit“) realisiert die Unvermitteltheit von Reflexion bzw. Bewußtsein und Aktion; insofern ist für Kierkegaard der Glaube ein „Sprung“ (vgl. zu diesem heraklitischen Begriff der Metanoia bzw. Metabolé vgl. A.H.-L. 1994c). Auch Camus erhebt den Sprung zu eigentlichen Trotz-Handlung des Absurdisten (A. Camus [1992] 1969, 36f).

⁷³ Die schon bei Kierkegaard und viel später bei Lev Šestov so eindringlich geschilderte paradoxe Natur des Glaubens operiert mit dem Widerspruch zwischen rationaler Einsicht und ihrer Aufhebung bzw. Annihilerung durch die Unbegreifbarkeit Gottes. Der Akt des Glaubens macht ein absichtliches Bewußtloswerden notwendig – eben jenen Sprung (aus dem Fenster, über die Grenze), jenes *F i e g e n* angesichts des Abgrundes und der Welt des „užas“, das die Obériuty immer wieder thematisierten: „Верить – это и значит броситься в пропасть, а дьявол солгал: заменил духовный риск физическим – фокусом.“ (Ja.S. Druskin, *Priznaki večnosti*, 295). Dem Sprung in die/der Existenz und des Glaubens korrespondiert der Fall bzw. das Fallen bei Charms und ganz allgemein die gnostische Befindlichkeit des Menschen als „Geworfener“ (Heidegger; vgl. auch J.-P. Sartre [1954] 1952, 426ff). Bei Lev Šestov wird das Glaubens-Paradoxon Kierkegaards im Sinne seines dualistischen Maximalismus auf die Spitze getrieben und – anders als im letztlich auch literarischen Diskursdenken – nicht als Prozeß nachvollziehbar, sondern als Denkprodukt dekretiert. Dies gilt besonders für seine Verabsolutierung einer „Philosophie der Offenbarung“, die vom Alten Testament bis zu Nietzsche reicht und der Spekulativen Philosophie von Sokrates bis zum deutschen Idealismus gegenübergestellt wird (so in *Athen und Jerusalem*, dt. Übers. Graz 1938, 235-285). Für Šestov definiert sich Glaube ex negativo aus der Überschreitung von Vernunft und Ethik (ibid., 250, 340ff.), des Wissens und des Mitleids (212ff.). Zur „Suspend-

Die paradoxe Natur des Glaubens manifestiert sich für Kierkegaard wie für die Oberlüte in zweifacher Hinsicht: Einmal aufgrund der Tatsache, daß die Gestalt Jesu Christ selbst ein Paradoxon bzw ein Skandalon verkörpert (bzw Kierkegaard das Paradoxon B), nämlich zugleich Mensch und Gott zu sein – und einmal aufgrund der existentiellen Struktur des Glaubens als Haltung, in der rationale Empirie und arationale „religio“, Vernunft bzw. Bewußtsein und Unvernunft bzw. Bewußtseinsverlust aufeinanderprallen (= Paradoxon A). Das Paradox läßt sich nicht denken, denn dann würde es sich ja auflösen:⁷⁴

„denn das Paradox ist die Leidenschaft des Verstandes, den Anstoß zu wollen, obgleich ihm der Anstoß auf irgendeine Weise zum Untergang werden muß. Dies ist also das höchste Paradox des Denkens, etwas entdecken zu wollen, was es selbst nicht denken kann. (Kierkegaard, *Philosophische Brosamen*, 48-49)

Damit ein Paradox überhaupt bemerkbar wird, müssen logisches Denken und die Verstandesreflexion gelten. Glaube ist a-rational, nicht aber anti-rational oder irrational. In der Anti-Dialektik Kierkegaards und seiner Hegelkritik ist die Umschlagstelle, der Sprung des Paradoxons nicht im Denken vorzustellen – sondern als totaler, radikaler Bruch. Im Paradoxen wird das Denken „suspendiert“: „Der Verstand sagt, das Paradox sei das Absurde, aber das heißt nur karikierend nachäffen, denn das Paradox ist ja das Paradox, quia absurdum.“ (*Philosophische Brosamen*, 65) In diesem Sinne sind für Kierkegaard Glauben und Ärgernis angemessene und absolut unvermeidliche Reaktionen auf das Paradox oder genauer: der Glaube kulminiert im Absurden, das sich als paradoxaes Verhältnis zum Paradoxon versteht und nur in der Leidenschaft eines verzweifelten Sprungs über sich hinausstrebt (*ibid.*, 55) – nicht aber als distanzierte Konsequenz aus einer gedanklichen Operation.

sion des Ethischen“ im Religiösen bei Kierkegaard vgl. Lev Šestov, *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*, dt. Übers. Graz 1949, 42ff. und 87ff.

⁷⁴ Vgl. W. Ruttenbeck 1929, 194ff., 205f., 221f. Zum absoluten Paradox vgl. S. Kierkegaard, *Philosophische Brosamen* (1844), 1976, 61ff. („Das Ärgernis am Paradox“); eingehend dazu auch H. Garelick 1979, 369ff.: „Glaube an das Paradox ist übervernünftig, nicht gegenvernünftig, supra rationem, nicht contra rationem“. In diesem Sinne betont Kierkegaard die Absurdität des (Glaubens-)Paradoxons (*ibid.*, 371); das Paradox ist aber nicht „Nonsens“ (*ibid.*, 381), denn dies wäre ja der Versuch, „die Paradoxalität des Paradoxes zu leugnen“, indem es der Verstand in „Unsinn“ auflöst. Das absurde Paradox (bzw. das „absolute Paradox“) ist aber total und inkommensurabel (vgl. S. Kierkegaard, *Philosophische Brosamen*, 48ff.). Vgl. auch S. Kierkegaard, *Furcht und Zittern*, 1976, 238ff., 258 („Das Paradox läßt sich nicht medieren; denn es beruht gerade darauf, daß der Einzelne der Einzelne ist“); ders., *Einübung im Christentum*, 74ff., 132ff. (Christus als das Ärgernis kat' exochen: „Der Gott-Mensch ist absolut das Paradox“, *ibid.*, 134; der Abschnitt „Gott-Mensch als Zeichen“, *ibid.*, 180ff. bietet im übrigen eine Art „Semiotik des Glaubens“).

Das Paradox des Glaubens⁷⁵ bei Charms und Druskin deckt sich mit jenem des absurden Denkens bzw. des Denkens des Absurden, das nichts anderes als darstellt als eine Form des Glaubens(-Paradoxons): „Человек не ‚верит‘ или ‚не верит‘, а ‚хочет верить‘ или ‚хочет не верить‘. Если люди, которые не верят и не не верят, потому что они не хотят верить и не хотят не верить. Так, я не верю в себя, потому что у меня нет хотения верить или не верить.“ (Charms, „Zapisi“, *Glagol*, 135).⁷⁶ Hier geht es also nicht um das Mystische des Glaubens, um visionäre Inhalte oder hermetische Motive, sondern um die kommunikative und argumentative Struktur des Glaubens als eine paradoxe Intention, als eine „Bewegung“ auf ein Nicht und ein Nichts hin.⁷⁷

Nicht zu übersehen ist hier – wie an vielen anderen Stellen bei Charms – der (halb parodistische) Bezug auf Dostoevskij und seine Auseinandersetzung mit dem Paradox des Glaubens, d.h. der Unmöglichkeit, nicht nicht zu glauben:

..я записал: „строго говоря я не могу сказать: я верю, но – я не не верю“, ..из этого следует, что я верю. [...] „Не верю“ уже есть некоторое реальное ощущение присутствия Бога.. Я не утверждаю ни – я верю, ни – я не верю, ничего не утверждаю, ничего не знаю, только говорю: я не неверю. И вдруг это не неверие становится самой полной верой. Передо мною открывается полная очевидность, независимая ни от меня, ни от моих желаний, чувств, намерений: жив Господь, жива душа моя. (Ja.S. Druskin, *Priznaki večnosti*, , 295-296)

Eingebaut in einen höchst widersprüchlichen Kontext ist die als „peinlich“ entblößte Frage „Vy veruete v Boga“ im Dialog zwischen dem Held der „Starucha“ mit Sakerdon Michajlovič (*Polet*, 414-415). Die Frage nach dem Glauben verknüpft sich einerseits mit den Unsterblichkeitsspekulationen – und andererseits auf überrasschende und doch konsequente Weise mit der Frage nach dem vollkommenen Geschenk („dar“).⁷⁸ Sakerdon Michajlovič vergleicht die Taktlosigkeit der

⁷⁵ Das Paradox des Glaubens bei Kierkegaard steht im Mittelpunkt der Religionsphilosophie von Lev Šestov, der – lange von seiner eingehenden Auseinandersetzung mit Kierkegaard (vgl. seine Schrift *Kirkegard i Ėkzistencial' naja filosofija (glas vopijuščago v pustyne)*, Paris 1937, dt. Übers. Graz 1949). Ausgehend von Kierkegaard sieht Šestov im Nichts mehr als eine Leerstelle – wie die augustinische „deficientia boni“, vielmehr ist das „existierende Nichts das Böse, das Nichts ist existent“. Vgl. dazu auch Th.W. Adorno 1994, 203ff. (Kierkegaards Paradox des Glaubens; zum Absurden *ibid.*, 207).

⁷⁶ Die Ähnlichkeit mit dem Dostoevskijschen Glaubens-Paradoxon ist mehr als auffällig: Vgl. dazu das Dostoevskij-Zitat (aus den *Dämonen*) bei A. Camus [1942] 1969, 59): „Wenn Stavrogin glaubt, dann glaubt er nicht, daß er glaubt. Wenn er nicht glaubt, dann glaubt er nicht daß er nicht glaubt.“

⁷⁷ Vgl. A.H.-L. 1994c, 342ff.

⁷⁸ Das Geschenk selbst ist ein zentrales Paradigma der Ökonomie menschlicher Verhältnisse; für Charms steht das absolute Geschenk unter dem total unutilitären Zeichen der „cisfiniten“

Glaubensfrage mit der nach einem potentiellen „Gläubiger“ und zwar dergestalt, daß die Bitte um Geld dann den Gebetenen in eine Aporie versetzt, wenn der Bittende sieht, wie jener eben noch einen bestimmten höheren Betrag in seine Geldbörse gelegt hatte. Der potentielle Spender kann auf die Bitte um Geld nicht nein sagen, da er ja das Vorhandensein desselben eben vorgeführt hatte; er kann daher die klassische Ausrede, über keines zu verfügen, nicht nur nicht einsetzen, sondern ist gewissermaßen situativ genötigt, den Wunsch des Schnorrers folge zu leisten – ober will oder nicht („...самый удобный [...] способ отказа – это сорвать, что денег нет [...] Вы лишили его права выбора, а это свинство [...] И спросить человека: ‚Веруете ли вы в Бога?‘ – тоже поступок бестактный.“, *ibid.*). Gleich anschließend wird der von Sakerdon vorgebrachte Vergleich sofort wieder (scheinbar) außer Kraft gesetzt („– Ну, – сказал я, – тут уж нет ничего общего. – А я и не сравниваю, – сказал Сакердон Михайлович.“, 415) und eine andere Begründung vorgebracht, waru die Frage nach dem Glauben ein „nepriličnyj postupok“ sei:

- Видите ли, – сказал я, – по-моему, нет верующих или неверующих людей. Есть только желающих верить и желающих не верить.
- Значит, те, что желают не верить, уже во что-то верят? – сказал Сакердон Михайлович. – А те, что желают верить, уже заранее не верят ни во что?
- Может быть, и так, – сказал я. – Не знаю.
- А верят или не верят во что? в Бога? – спросил Сакердон Михайлович.
- Нет, – сказала я, – в бессмертие.
- Тогда почему же вы спросили меня, верую ли я в Бога? [...]
- Вы что, уходите? – спросил меня Сакердон Михайлович.
- Да, – сказал я, – мне пора. (415)

In einem anderen seinerseits absurden „Gespräch über den Glauben“⁷⁹ wird – wie im Falle der „Starucha“ – die anfängliche Ernsthaftigkeit, ja das Bohrende des Glaubens-Diskurses durch den abschließenden Hinweis auf die empirisch-banale Gesprächssituation (in der Straßenbahn) gleichsam rückwirkend in Frage gestellt:

Logik. Es ist für ihn ein Stab (Symbol und Moell er doppelten End-Losigkeit), an dessen einem Ende eine Kugel und am andern ein Kubus befestigt sind (M. Jampol'skij 1998, 175). Zum Paradoxon des Geschenks aus postmoderner Sicht vgl. J. Derrida 1993, 49f. („Eine Gabe ohne Gegenwart).

⁷⁹ In dem Gedicht „Chnju“ wird die Frage nach der Existenz Gottes und damit die des Glaubens gegen jene nach logisch-rationaler Regelmäßigkeit ausgespielt: „...Охаживать приятно темные углы наук. | Делать веселые наблюдения. | И на вопрос: есть ли Бог? – поднимаются тысячи рук. | склонные полагать что Бог – это выдумка. | Мы рады, рады уничтожить | наук свободное полотно. | Мы считали врагом Галилея, | давшего новые ключи. | А ныне пять обэриутов, | еще раз повернувшие ключ в арифметиках веры, | должны скитаться меж домами | за нарушение обычных правил рассуждения о смыслах. |...“ (*Polet*, 127; vgl. Charms, II, 114f.).

Der „Ausstieg“ aus dem zirkulären oder jedenfalls nicht teleologisch geführten Duktus der Glaubens-Frage erscheint solchermaßen im banalen Licht eines „Aussteigens“ aus der Straßenbahn – und damit als Sprung in die nichtssagende Empirie alltäglicher Evidenz:

[...] „Mich interessiert allein die Frage: gibt es ein Leben nach dem Tode oder nicht? Sagen Sie, was meinen Sie?“

Der zweite Gesprächspartner sagte: „Ich will Ihnen so antworten: auf Ihre Frage werden Sie nie eine Antwort erhalten, und wenn Sie je eine erhalten sollten, dann sollten Sie ihr keinen Glauben schenken. Nur Sie selbst können sich diese Frage beantworten. Wenn Sie mit ja antworten, dann eben ja, wenn Sie mit nein antworten, dann eben nein.“

[...]

Der erste Gesprächspartner sagte: wie könnte ich in mir den Glauben an meine Antwort entwickeln, wenn ich nicht einmal weiß, wie ich antworten soll, ja oder nein.

Der zweite Gesprächspartner sagte: Wählen Sie doch das, was Ihnen am besten gefällt.

– Gleich kommt unsere Haltestelle.. (D. Charms, *Die Kunst ist ein Schrank*, 251-253)

9. Paradoxa der Lebens- und Textenden – Vernicht(s)ung

Die absurdistischen Paradoxa zielen – besonders im Werk der Obëriuty – unweigerlich auf eine Nihilologie, auf eine Konzeption des N i c h t s , deren Relativität wie Radikalität je nach der oben geschilderten Lese- und Lebens-Entscheidung für voll oder leer genommen wird. Da dies an anderer Stelle abgehandelt wurde, sollen hier nur einige Hinweise genügen, die den paradoxalen Charakter der absurdistischen Null-Spiele belegen.⁸⁰

Insgesamt wurzelt die absurdistische Nihilologie in der uralten apophatischen Tradition des paradoxalen Redens vom „Hen kai Pan“, also von „All(em)“, in Diskursen des „Nichts“, das im Sinne des oben geschilderten Kipp-Effekts in jenes Absolute, Unaussprechliche, Ewige umschlägt – und umgekehrt. Der Unterschied zur mystisch-hermetischen oder häretisch-agnostischen A p o p h a t i k besteht aber darin, daß im literarischen Kontext die Nichtsspekulationen nicht nur

⁸⁰ Zum Nichts bei Charms vgl. A. H.-L. 1994c und zuletzt M. Jampol'skij 1998, 183f. (die Leere), 204f. (das hermetische Nichts bei G. Meyrink und Charms); Null-Spekulationen bei Vvedenskij (304f.). Zum erfüllten und leeren Nichts in der Romantik bzw. im romantischen Nihilismus vgl. ausführlich Dieter Arendt 1972, 12ff., 39ff., A. Liede 1963, I, 118ff., 128 (nihilistische Mystik und romantisches Nichts). Eine epistemologische Rekonstruktion der Nichts- und Null-Konzepte v.a. in der Renaissance bietet die anregende Studie von B. Rotman 1987, 57ff. zur Ikonographie der Null. Sinn und Nichts aus interaktionistischer und kommunikationstheoretischer Sicht (P. Watzlawick et al. [1971] 1985, 246ff.). Die auch für die Obëriuty maßgebliche Koppelung von Nichts, Angst und Evidenz (des Augenblicks) behandelt eingehend S. Kierkegaard, *Der Begriff der Angst*, 1976, 538ff. (v.a. mit Rücksicht auf Platon).

thematisiert sondern auch zusätzlich ästhetisiert werden, d.h. daß zu den mystischen oder sprachphilosophischen Nichts/Reden ein spezifisch poetisches Nichts – etwa in Gestalt der ästhetischen Funktion als Null-Funktion oder des Poetischen als Leerstelle im Pragmatischen – hinzutritt. Die absurdistische Variante der Nihilologie führt aber nicht so sehr zu einer das Ästhetische freisetzenden Depragmatisierung bzw. Depotenzierung des Notwendigkeitsprinzips (Ananke bei Freud oder „Sorge“ des Daseins bei Heidegger), es geht also nicht primär um „Entlastung“, wie manche Deuter des Paradoxalen annehmen (D. Lange 1989), sondern um die Potenzierung des Nichtssagenden (Banalität) und Unsäglichen („užas“, „horror vacui“) zu einem Zustand höchster bzw. tiefster Verzweiflung (Kierkegaard) und Entzweiung (Unentschiedenheit), die den Sprung im „Entweder-Oder“ provoziert.⁸¹

Der Tod steht in der absurden Welt nicht als finale Null-Stelle am Ende des Lebens-Textes (so im mythopoetischen „Tod und Vollendung“), sondern er breitet sich – wie alle evidenten Existentiale – „*media in vita*“ aus: als das große Nichts, als die Grenze und Schwelle *i n m i t t e n* des Lebens, das sich somit unweigerlich und beständig um diese zentrale Differenz „dreht“.⁸² Immerhin ist der Tod der eigentliche *E i n z e l - F a l l* des Lebens (Lipavskij, „Gespräche“, 110).

Der Tod ist – ganz anders als das Leben – ein „System“ insoferne, als das Systemhafte das Merkmal der leeren Endlosigkeit trägt – und damit auch das der totalen Sinnleere und Todgeweitheit: „Системность – бесконечная последовательность слов, лишенных смысла.“ (Ja.S. Druskin, *Priznaki večnosti*, 342); „Совершенная система – смерть. Система без погрешности заключает в себе еще большую погрешность – погрешность предельности. [...] Совершенная система без Христа – равновесие без всякой погрешности. Благая весть – некоторое равновесие с небольшой погрешностью.“ (ibid., 341)

Die leere Perfektion kommt also dem Tode gleich, dessen scheinbare Unberirrtheit und Fehlerlosigkeit den eigentlichen Defekt – nämlich die Absenz der „погрешност“ – und damit der erwähnten fundamentalen Irritation durch die Intervention des Logos-Christus – zu kaschieren trachtet. Das Hier-und-Jetzt seiner Evidenz bricht ein in die scheinbare Konsequenz einer linearen Zeitvorstellung, die den Augenblick und damit Ereignishaftigkeit und Leben eben nicht zuläßt:

„Der Tod muß seinen Platz in einem bestimmten System finden. Dieses System bin - ich selbst, und der Tod nicht allgemein verstanden, sondern ein bestimmter, seiner. [...] Was ist das Ganze? [...] das Ganze im allgemeinen ist eine heuchlerisch vorgetäuschte Abstraktion. Aber das Ganze in der Zeit ist unbegreiflich; die Zeit bringt den Tod. [...] Ich verstehe nicht, wenn man sagt, etwas existiere in der Zeit. Etwas existiert im Augenblick, in der Zeit dagegen wird es

⁸¹ S. Kierkegaard, *Der Begriff der Angst*, 487ff. (zum Nichts und zur Angst; die Angst als „Schwindel der Freiheit“, ibid., 512ff.).

⁸² Vgl. A. H.-L. 1998b, 181ff.

vernichtet und hört zu existieren auf.“ (J. Druskin, „Der Tod“, in: *Schreibheft* 40, 1992, 23-26, 24)

Der Tod begrenzt und definiert zugleich das Leben ex post: Erst der Tod verleiht dem amorphen Leben Gestalt und eine Spannung, in der die rationale Finalität eines Endes zu einer ürrationalen, cisfiniten Omnipräsenz des Media-in-Vita und damit des Thanatos wird: „С м е р т ь определяет жизнь, характер жизни, то есть последующее определяет предыдущее: то, чего еще нет и неизвестно как будет, откладывает свой отпечаток на то, что есть сейчас. С м е р т ь – форма жизни.“ (Ja.S. Druskin, *Priznaki večnosti*, 100)

Der Tod teilt mit dem Ende die paradoxale Struktur alles End-Gültigen, das permanent „droht: Auch hier erfolgt die existentielle Handlung als ein „Überspringen“ und Überschreiten wider alle Wahrscheinlichkeit und Vernunft. In diesem Sinne ist alle absurde Dichtung – *T h a n a t o p o e t i k*, wie eine jede absurdistisch gesehene Existenz ein „Leben zum Tode“ ist.

Zu den Paradoxa des Todes gehört auch die Unmöglichkeit, in der Ichform das eigene Ende zu erzählen, ein Thema, das – wie viele andere auch – der Diskurspraxis Dostoevskijs entlehnt scheint.⁸³ Denn es liegt doch ganz in der Konsequenz des absurdistischen Denkens, daß auch das Erzählen dort in reinster und radikalster Form gewagt werden muß, wo Möglichkeiten erschöpft scheinen – also eben dann, wenn der Erzähler das Ende des Erzählens als eigenes Lebensende realisiert. In diesem Erzählparadoxon gipfelt letztlich eine schon im Realismus einsetzende *D i s k u r s i v i s i e r u n g* des Narrativen, dessen „Defabulierung“ und in der Avantgarde der 20er Jahre dominierende „bessjužetnost“ (analog zur „bepredmetnost“ im Rahmen des Darstellerischen) im Ende der Geschichte und des Erzählens absurdistisch überholt wird:

Первый. Умер.
Второй. Умер.
Третий. Умер.
Первый. Умер.
Второй. Умер.
Третий. Умер.

(Vvedenskij, „Razgovor o neposredstvennom prodolženii“, I, 149)

Володя Комаров (*мальчик 25 лет. Стреляет над ее ухом себе в висок*). Мама не плачь. Засмейся. Вот и я застрелился.

(Vvedenskij, „Elka u Ivanovych“, I, 173)⁸⁴

⁸³ Zum Motiv des Endes und den Finalkonstruktionen auch der Obériuty vgl. A. H.-L. 1996b, 241ff.

⁸⁴ Vgl. auch bei Vvedenskij: „ЛЕВУШКА. Кто ты родственник небес | снег, бутылка или бес. | Ты число или понятие, | приди Фомина в мои абъятия. | ФОМИН. Нет я кажется мертв. | Уйди.“ (Vvedenskij, „Krugom vozmožno Bog“, I, 81).

So entpuppt sich das Paradoxon des Todes bzw. der Darstellbarkeit des „Ich-Sterbe“ – auch als ein solches des Erzählens selbst, das mit der Möglichkeit der Synchronisierung von Lebens- und Kunsttext – im Synchronerzählen steht und fällt. Ähnliches finden wir schon in der Einleitung zu Dostoevskijs Erzählung „Krotkaja“, wo es ja auch um das Paradoxon geht, wie ein Erzählen möglich sein soll, das der Ich-Erzähler im Augenblick seiner Hinrichtung durch die Guillotine über diesen „Schnitt“ hinaus führen will – oder umgekehrt: Das absolute Erzählen gipfelt im Erzählen dieses Absolutums, d.h. in der Unmöglichkeit der Darstellung des Eigentlichen – des Endes als Zentrum des Lebens-Textes.⁸⁵

So war ja auch für Wittgenstein – im Anschluß an Schopenhauer – der Begriff des „Endes“ sinnlos, „sobald wir die Zeit wegnehmen, welche ein Aspekt der Konstitution unseres Bewußtseins ist“:

6.4311 Der Tod ist kein Ereignis des Lebens. Den Tod erlebt man nicht. Wenn man unter Ewigkeit nicht unendliche Zeitdauer, sondern Unzeitlichkeit versteht, dann lebt der ewig, der in der Gegenwart lebt. Unser Leben ist ebenso endlos, wie unser Gesichtsfeld grenzenlos ist. (Wittgenstein, *Tractatus*, - vgl. P.M.S. Hacker 1978, 102).

Daher auch die Vorliebe der Obériuty für immer neue Versuche, das Problem des Endes thematisch und textuell zu realisieren – man denke an die reichhaltige Finalpoetik der Kurztexte bei Charms,⁸⁶ die geradezu als Parabeln der Endlichkeit die Paradoxien des Unendlichen realisieren. Das Paradoxon des Ende(n)s ist deckungsgleich mit dem des Apokalyptischen oder des Unbewußten (als Tod des Bewußtseins) und seiner apophatischen Undarstellbarkeit: Denn entweder wir haben die Schwelle überschritten, dann können wir nicht mehr über sie hinweg zurückrufen (geschweige denn zurückblicken: siehe Orpheus) – oder aber wir stehen davor, dann können wir nicht wissen, wie es hernach, also drüben aussieht.

Aufgespannt zwischen diesen beiden Polen entfaltet sich die Sisyphos-Arbeit⁸⁷ des Paradoxons, das in seiner absurden Zuspitzung und seiner obériutischen Variante einen „point of no return“ markiert, der in seiner Radikalität jedenfalls unter den Bedingungen der Moderne uneinholbar scheint. Er markiert im übrigen auch ihr Ende.

⁸⁵ Vgl. A. H.-L. 1996a; 1996b zum Problem der Unmöglichkeit, den eigenen Tod dazustellen; siehe dazu auch B.J. Dotzler 1991.

⁸⁶ A. H.-L. 1996b; M. Jampol'skij 1998, 195f. (Textende und Verschwinden des Textes bzw. seines Themas)

⁸⁷ Vgl. „Der Mythos von Sisyphos“ bei A. Camus [1942] 1969, 98ff. Auffällig ist, daß Camus keinen Versuch unternimmt, diesen Mythos zu einer absurdistische Parabel umzuformen.

Literatur

- Adorno, Th.W. 1994. *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Frankf.a.M.
- Arendt, D. 1972. *Der 'poetische Nihilismus' in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, 2 Bde, Tübingen.
- Bateson, G. [1972] 1983. *Ökologie des Geistes. Anthropologische, psychologische, biologische und epistemologische Perspektiven*, Frankf.a.M.
- Bitov, A. 1989. *Puškinskij dom*, M.
- Breuer, R. 1876. *Die Kunst der Paradoxie. Sinnsuche und Scheitern bei Samuel Beckett*, München.
1985. „Rückbezüglichkeit in der Literatur. Am Beispiel der Romantrilogie von Samuel Beckett“, Watzlawick, P. (Hg.) 1985, 138-158.
- Caillois, R. [1958] 1982. *Les yeux et les hommes*, Dt. Übers. München 1982.
- Camus, A. [1942] 1969. *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*, Reinbek bei Hamburg.
- Carroll, L. 1960. *The Annotated Alice*, Cleveland – New York.
- Carroll, L. 1963. *Alice im Wunderland. Alice hinter den Spiegeln*, Übers. Christian Enzensberger, Frankf.a.M. [dt. zit. nach dieser Ausg.]
- Charms, D.
I, II, III 1978f. *Sobranie proizvedenij* (Hg. M. Mejlach, V. Ėrl'), Bremen.
1988. *Polet v nebesa*, L.
1991. *Gorlo bredit britvoju*, Slučai, rasskazy, dnevnikovye zapisi, *Glagol*, 4.
1992. *Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940*, Berlin.
1995. *Alle Fälle. Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge*, Zürich.
- Conze, E. 1988. *Buddhistisches Denken. Drei Phasen buddhistischer Philosophie in Indien*, Frankf.a.M.
- Deleuze, G.
1989. *Das Bewegungs-Bild. Kino I*, Frankf.a.M.
[1969] 1993. *Logique du sens*, Paris 1969 (dt. Übers. als *Logik des Sinns*, Frankfurt a.M.).
1992. *Differenz und Wiederholung*, München.
- Demurova, N. 1992. „Alisa na drugich beregach“, Nabokov, V., *Anja v strane čudes*, Perevod V. Nabokova (Berlin 1923), M.
- Derrida, J. 1993. *Falschgeld. Zeit Geben I*, München.
- Dotzler, B.J. 1991. „Der Alleszermalmer. Thanatos Syndromes“, H.U. Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer (Hg.) 1991, *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankf.a.M., 96-115.
- Druskin, Ja. *Priznaki večnosti* (Typoskript, L.S. Druskina, A. Gerasimova) [1993]. „Vestniki i ich razgovory“, „Čto i to“, „Dviženie“, *Logos*, 4, 91-101.
1992. „Der Tod“, in: *Schreibheft* 40.
- Dubois et al. 1994. *Allgemeine Rhetorik*, übers. und herausgg. A. Schütz, München.
- Ernst, B. 1983. *Der Zauberspiegel des M.C. Escher*, München.
- Esposito, E. 1991. „Paradoxien als Unterscheidungen von Unterscheidungen“, Gumbrecht, H.U. / Ludwig Pfeiffer, K. (Hg.) 1991, 35-57.

- Esslin, M. 1965. *Das Theater des Absurden*, Frankf.a.M.
- Flaker, A. 1989. *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz-Wien.
- Garelick, H. 1979. „Gegenvernunft und Übervernunft in Kierkegaards Paradox“, Theunissen, M. / Greve, W. 1979, 369-384.
- Glasersfeld, E. v. 1985. „Einführung in den radikalen Konstruktivismus“, P. Watzlawick (Hg.) 1985, 16-38.
- Grob, Th. 1994. *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne*, Bern – Berlin etc.
- Groys, B. 1992. *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, München.
- Gumbrecht, H.U. / Ludwig Pfeiffer, K. (Hg.) 1991, *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankf.a.M.
- Hansen-Löve, A.
1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien.
1985. „Metamorphosen der ‚truba‘ in der mythopoetischen Welt V. Chlebnikovs“, *Velimir Chlebnikov*, Hg. von Johannes Holthusen et al., München, 71-105.
1989. *Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive*, Band I, *Diabolischer Symbolismus*, Wien.
1990. „Kručenyč vs. Chlebnikov. Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus“, *AvantGarde, Interdisciplinary and International Review*, Amsterdam, 15-44.
1991. „Pečorin als Frau und Pferd und anderes zu Lermontovs *Geroj na, ego vremeni*“ (Vortrag in Groningen an der *Lermontov-Tagung*, Sept. 1991) 1. Teil, in: *Russian Literature*, XXXI, 1992, 491-544; 2. Teil, *Russian Literature*, XXXIII-IV, 1993, 413-470; (2. Teil), in: *Russian Literature*, XXXIII-IV, May 1993, 413-370.
1993. „Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die ‚Dritte Avantgarde‘“, *WSA* 32, 1993, 207-264.
- 1994a. „Jetzt und/oder nie. Von den Gleichnissen“, *Interpretationen Franz Kafka. Romane und Erzählungen*, Ditzingen [Reclam], 146-187.
- 1994b. „Konceptija slučajnosti v chudožestvennom myšlenii Obėriutov“, *Russkij tekst*, 2, 1994, 28-45.
- 1994c. „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obėriu)“, *Poetika*, 26. Bd., H. 3-4, 308-373.
- 1995a. „Načelo oksimorona v ranom ruskom simbolizmu“, [Das Oxymoron-Prinzip im frühen russischen Symbolismus“], *Tropi i figure*, Eds. Ž. Benčić, D. Fališevac. Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 163-188.
- 1995b. „Allgemeinē Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne“, R. Fieguth (Hg.), *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*, *WSA* (Sonderband 41), 171-294.
- 1996a. „Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij“, *Die Welt der Slaven* XLI, 299-324.

- 1996b. „Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beispiele“, K. Stierle / R. Warning (Hrsg.), *Das Ende. Figuren einer Denkform, Poetik und Hermeneutik XVI*, München, 183-250.
- 1996c. „Iskusstvo kak igra. Nekotorye priznaki ljudizma meždu romantizmom i postmodernizmom“, *Literaturovedenie XXI veka. Analiz teksta: Metod i rezul'tat*. Materialy meždunarodnoj konferencii studentov-filologov, SPb. 8-23.
- 1996d. „Diskursivnye processy v romane Dostoevskogo *Podrostok*“, W. Schmid (Hg.), *Avtor i tekst*, Sankt Petersburg, 229-267.
- 1997a. „Gøgø!“. Zur Poetik der Null- und Leerstelle“, *WSA* 39, Wien, 183-303.
- 1997b. „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen“, Die Konzeptualisierung Russlands im russischen Konzeptualismus“, A. H.-L. (Hg.) 1997. *Mein Rußland'. Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*, WSA (Sonderband 44), 432-507.
- 1998a. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. Band II: Mythopoetischer Symbolismus, Kosmische Symbolik*, Wien.
- 1998b. „Scribo quia absurdum“. Die Religionen der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“, M. Deppermann (Hg.), *Russisches Denken im europäischen Dialog*, Innsbruck / Wien, 160-203.
- 1999a. „Entfaltungen der Gewebe-Metapher. Mandelstam-Texturen“, O. Egger (Hg.), *Anschaulichkeit (bildlich)*, *Der Prokurist*, 16/17, Wien - Lana, 71-152.
- 2000a. „Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden“, Tagung Berlin, November 1999 (im Druck).
- 2000b. „Zur Ästhetik der Kalyptik im apollinischen Schaffen Vladimir Nabokovs“ (im Druck).
- Hacker, P.M.S. 1978. *Einsicht und Täuschung. Wittgenstein über Philosophie und Metaphysik*, Frankf.a.M.
- Hofstadter, D.R. 1980. *Gödel, Escher, Bach: A Eternal Golden Braid. A Metaphorical Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll*, London.
- Hofstadter, D.R. / Dennett, D.C. 1988 *Einsicht ins Ich. Fantasien und Reflexionen über Selbst und Seele*, Stuttgart.
- Hughes, P. / Brecht, G. 1978. *Die Scheinwelt des Paradoxons. Eine kommentierte Anthologie in Wort und Bild*, Braunschweig.
- Jaccard, J.-Ph. 1991. *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe, Bern etc.*
- Jampol'skij, M. 1998. *Besпамjatsvo kak istok (Čitaja Charmsa)*, M.
- Kafka, F. 1969. *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, Frankf.a.M.
- Kellerer, Ch. 1982. *Der Sprung ins Leere. Objet trouvé. Surrealismus. Zen*, Köln.

- Kierkegaard, S. [1844] 1976. *Der Begriff der Angst*, (in: *Die Krankheit zum Tode und anderes*) München.
 [1844] 1976. *Philosophische Brosamen und Unwissenschaftliche Nachschrift*, München.
 1951. *Einübung im Christentum* (1850), Köln.
- Kray, R. / Pfeiffer, K.L. 1991. „Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche: Vom Ende und Fortgang der Provokationen“, in: Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer, *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*, Frankf.a.M., 13-31.
- Lachmann, R. 1998. „Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der phantastischen“, G.v. Graevenitz / O. Marquard Hg.), *Kontingenz. Poetik und Hermeneutik XVII*, München, 403-432.
- Lange, D. 1989. *Wider Sinn und Bedeutung*, Frankf.a.M.
- Liede, A. 1963. *Dichtung und Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache*, 2 Bde., Berlin.
- Lipavskij, L. 1993. „Razgovory“, „Issledovanie užasa“, *Logos. Filozofsko-literaturnyj žurnal*, M., 4, 7-88 (dt. „Gespräche“, *Schreibheft* 39, 110-118).
- Locher, J.L. et al. 1971. *Die Welten des M.C. Escher*, Herrsching.
- Luhmann, N. 1991. „Sthenographie und Euryalistik“, Gumbrecht, H.U. / Ludwig Pfeiffer, K. (Hg.) 1991, 58-82.
- Luhmann, N. / Fuchs, P. 1992. *Reden und Schweigen*, Frankf.a.M.
- Lyotard, J.-F.
 [1983] 1987 *Der Widerstreit*, München.
 1989. „Das Erhabene und die Avantgarde“, *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*, Wien, 159-188.
- Nabokov, V., *Anja v strane čudes*, Perevod V. Nabokova (1923), M.
- Revzina, O.G. / Revzin, I.I. 1971. „Semiotičeskij eksperiment na scene“, *Trudy*, Tartu, 5, 232-254.
- Rotman, B. 1987. *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, Stanford.
- Ruttenbeck, W. 1929. *Sören Kierkegaard. Der christliche Denker und sein Werk*, Berlin – Frankf./Od.
- Sartre, J.-P. [1943] 1952. *Das Sein und das Nichts. Versuch einer Phänomenologischen Ontologie*, Hamburg.
- Šestov, L.
 1937. *Kirkegard i ekzistencial'naja filozofija (glas vopijuščago v pustyne)*, Paris.
 1938. *Athen und Jerusalem*, dt. Übers. Graz.
 1949. *Kierkegaard und die Existenzphilosophie*, dt. Übers. Graz.
- Sebeok, Th. A. / Umiker-Sebeok, J. 1982. „Du kennst meine Methode“. *Charles S. Peirce und Sherlock Holmes*, Frankf.a.M.
- Šklovskij, V. „Prostranstvo“, *Gamburgskij sčët*, M., 95-98.
- States, B.O. 1978. *The Shape of Paradox. An Essay on Waiting for Godot*, Berkeley – Los Angeles – London.
- Steiner, W. 1982. *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*. Univ. of Chicago Press, Chicago / London.

- Stolzenberg, G. 1985. „Kann die Untersuchung der Grundlagen der Mathematik uns etwas über das Denken verraten?“, Watzlawick, P. (Hg.) 1985, 236-293.
- Theunissen, M. / Greve, W. 1979. *Materialien zur Philosophie Sören Kierkegaards*, Frankf.a.M.
- Toporov, V.N. 1991. „Die Ursprünge der indoeuropäischen Poetik“, *Poetica*, 13, 1-63.
- Varela, F. 1985. „Der kreative Zirkel. Skizzen zur Naturgeschichte der Rückbezüglicheit“, Watzlawick, P. 1985, 294-309.
- Vvedenskij, A. 1980. *Polnoe sobranie sočinenij*, 2 Bde., Ann Arbor.
- Waismann, F. 1976. *Logik, Sprache, Philosophie*, Stuttgart.
- Watzlawick, P. et al. [1971] 1985. *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*, Bern – Stuttgart.
- Watzlawick, P. (Hg.) 1985. *Die erfundene Wirklichkeit*, München / Zürich.
- Wittgenstein, L. [1922]. *TB Tagebücher 1914-16*, Ludwig Wittgenstein, *Schriften*, 1, Frankf.a.M. 1969.
1951. *Tractatus Logico-Philosophicus*, London.
- PU Philosophische Untersuchungen, Schriften*, 1, Frankf.a.M. 1969.
1953. *Philosophical Investigations*, Oxford.
- BB *Das Blaue Buch* und *Eine Philosophische Betrachtung, Schriften*, 5, Frankf.a.M 1970