

**Bertram Müller**

# **Absurde Literatur in Rußland**

**Entstehung und Entwicklung**

---

**Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.**

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“ der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen, insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Bertram Müller - 9783954794621

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 05:49:51AM

via free access

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK · 19  
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

Bertram Müller

# Absurde Literatur in Rußland

Entstehung und Entwicklung

1978

München · Verlag Otto Sagner in Kommission

276.1431 (19)

Für die Betreuung der vorliegenden Dissertation bin ich Herrn Professor Dr. Wolfgang Kasack zu großem Dank verpflichtet. Herrn Professor Dr. Werner Keller danke ich für zahlreiche wertvolle Hinweise, Frau Dr. Angela Martini und Herrn Dr. Andrzej Drawicz für die kritische Durchsicht des Manuskripts. Herr Professor Dr. Felix Philipp Ingold (St.Gallen), der Carl Hanser Verlag, München, die Lenin-Bibliothek und das Gorkij-Institut für Weltliteratur in Moskau unterstützten mich bei den Recherchen; eine große Hilfe bedeuteten mir auch die Hinweise von Vladimir Kazakov. Ihnen allen gilt mein Dank. Schließlich danke ich der Universität zu Köln, die durch die Gewährung eines Graduiertenstipendiums und durch die Finanzierung zweier Reisen in die Sowjetunion die Abfassung dieser Arbeit ermöglichte.

Bayerische  
Staatsbibliothek  
München

Als Dissertation angenommen von der Philosophischen Fakultät  
der Universität zu Köln aufgrund der Gutachten von  
Prof. Dr. Wolfgang Kasack und Prof. Dr. Werner Keller  
Als Manuskript vervielfältigt  
Alle Rechte vorbehalten  
ISBN 3 37690 146 4

Gesamtherstellung Walter Kleikamp · Köln

79 14210

## VORBEMERKUNG

Diese Arbeit ist die erste monographische Darstellung der russischen absurden Literatur. Der Begriff des Absurden wird dabei philosophisch verstanden. Im Mittelpunkt stehen Werke der Leningrader Schriftsteller Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij - beide waren Mitglieder der Künstlergruppe "Obëriu" - und Werke des Moskauer Schriftstellers Vladimir Kazakov. Die theoretische Basis der Arbeit bilden Untersuchungskriterien, die von der westlichen absurden Literatur, insbesondere von Samuel Becketts Drama "Warten auf Godot", abstrahiert sind. Auf der Grundlage von Analysen ausgewählter Texte entsteht ein Bild des Schaffens der drei Autoren. Es wird abgerundet durch eine Einordnung dieser Schriftsteller in die russische Literaturgeschichte und durch Hinweise auf Parallelen in der westlichen Dichtung. Auch der politische Aspekt absurder Literatur in der Sowjetunion findet Berücksichtigung. Die Arbeit versteht sich einerseits als Beitrag zu einem bislang wenig erforschten Gebiet der Slavistik, andererseits - innerhalb der vergleichenden Literaturwissenschaft - als Bemühung um eine Eingrenzung des Begriffs "absurde Literatur", der sich vor allem in seiner Modifikation "absurdes Theater" nach und nach zu einem Synonym für modernes Theater schlechthin entwickelt hat und damit ohne genaue Erläuterung wissenschaftlich unbrauchbar geworden ist.

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

... ..

## INHALT

VORBEMERKUNG	5
EINLEITUNG: FORSCHUNGSLAGE	9
DAS ABSURDE (BEGRIFFSBESTIMMUNG)	12
Camus' Theorie des Absurden	13
Kants Antinomien als Hinweis auf das Absurde	15
Dostoevskijs Unterscheidung zwischen euklidischer und nichteuklidischer Vernunft	17
WAS IST ABSURDE LITERATUR?	20
Becketts Drama "Warten auf Godot" als Grundlage einer Definition der absurden Literatur	22
Merkmale der absurden Literatur	29
Abgrenzung der absurden Literatur von anderen Richtungen in der russischen Literatur	32
DIE OBĚRIUTEN ALS BEGRÜNDER EINER ABSURDEN LITERATUR IN RUSSLAND	40
DIE TECHNIK DES ABSURDEN IM WERK VON DANIIL CHARMS	52
Charms' "Slučai"	53
"Sonet"	53
"Slučai"	56
"Proisšestvie na ulice"	60
Charms' Kurzprosa	63
"Kassirša"	63
"Svjaz'"	68
"Starucha"	71
Charms' Drama "Elizaveta Bam"	78
"Elizaveta Bam" im Spiegel der Sekundärliteratur	80
"Elizaveta Bam" in Makro- und Mikrostruktur	82
Die Darstellungsabsicht in "Elizaveta Bam"	92
DIE TECHNIK DES ABSURDEN IM WERK VON ALEKSANDR VVEDENSKIJ	95

<b>ANKLÄNGE DES ABSURDEN IN VVEDENSKIJS DRAMATISCHEN SZENEN</b>	<b>95</b>
Vvedenskijs Drama "Minin i Požarskij"	97
Vvedenskijs Drama "Elka u Ivanovych"	101
"Elka u Ivanovych" im Spiegel der Sekundärliteratur	104
Die Struktur von "Elka u Ivanovych"	105
Die Darstellungsabsicht in "Elka u Ivanovych"	111
Exkurs: Zur deutschen Hörspielfassung von "Elka u Ivanovych"	115
<b>RUSSISCHE ABSURDE LITERATUR DER GEGENWART</b>	<b>118</b>
<b>DIE TECHNIK DES ABSURDEN IM WERK VON VLADIMIR KAZAKOV</b>	<b>124</b>
Kazakovs Werk im Spiegel der Rezensionen	124
Kazakovs Kurzprosa und Szenen	127
"Metamorfoza"	127
"Akrobat"	130
"Nezaživajuščij raj"	133
Kazakovs Roman "Ošibka živych"	138
Literarische Reminiszenzen in "Ošibka živych"	139
Die Ebene des Irrealen in "Ošibka živych"	144
Die Ebene des Realen in "Ošibka živych"	151
Thematische und strukturelle Konstanten in Kazakovs Gesamtwerk	157
Futuristisches und Obériutisches in Kazakovs Werk	165
<b>DIE GEISTIGE AUSEINANDERSETZUNG UM DIE ABSURDE LITERATUR</b>	<b>169</b>
Absurde Literatur in der Sicht ihrer Gegner	169
Absurde Literatur in der Sicht ihrer Verfechter	177
Absurde Literatur in geistesgeschichtlicher Sicht	180
<b>SCHLUSS: ABSURDE LITERATUR IN RUSSLAND UND IHRE MUTMASSLICHE ZUKUNFT</b>	<b>184</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>188</b>
<b>REGISTER</b>	<b>209</b>

## EINLEITUNG: FORSCHUNGSLAGE

Die Vorstellung von einer absurden Literatur in Rußland ist bislang noch wenig verbreitet. Dafür lassen sich zwei Gründe anführen: Zum einen gibt es in der Sowjetunion und in den übrigen Ostblockstaaten keine Institution, die daran interessiert wäre, die Rezeption nichtgegenständlicher Kunst zu fördern, zum andern ist derzeit im Westen das einst sehr starke Interesse am Theater des Absurden im Abflauen begriffen. Ungeachtet solcher Lenkung von literarischer Rezeption durch Ideologie einerseits und Modeströmungen andererseits läßt sich jedoch schon jetzt mit einiger Wahrscheinlichkeit sagen, daß absurde Literatur einmal ihren festen Platz in den Literaturgeschichten künftiger Generationen besitzen wird. Sie spiegelt zu viel an Lebensgefühl und Weltverständnis des Menschen im 20. Jahrhundert wider, als daß sie in Vergessenheit geraten könnte.

Für eine Erforschung der absurden Literatur in Rußland erweist sich der gegenwärtige Zeitpunkt als günstig. Über absurde Literatur im Westen liegt bereits eine Vielzahl von Publikationen vor, so daß man auf bestimmte Untersuchungskriterien zurückgreifen kann. Die Texte der russischen Dichter des Absurden sind zumindest in solchem Umfang veröffentlicht (oder dem Interessierten zugänglich), daß man nicht zu befürchten braucht, das eigene Urteil nach Erscheinen weiterer Primärliteratur grundlegend revidieren zu müssen. Dennoch bleibt es ein gewagtes Unternehmen, über ein Thema zu schreiben, das erst wenige Bearbeiter gefunden hat, die sich zudem nur mit Teilaspekten beschäftigt haben. Um so unerläßlicher ist es, diese meist sehr fundierten Aufsätze aus dem Gebiet der Slavistik heranzuziehen.

Der Begriff "absurde Literatur in Rußland" wird im folgenden in zweifacher Bedeutung verwendet: einmal als russischsprachige absurde Literatur, die in Rußland (nicht in anderen Teilen der Sowjetunion) verfaßt wurde, zum andern westliche absurde Literatur, für die sich eine Rezeption in Rußland nachweisen läßt. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht die ab-



surde Literatur im erstgenannten Sinne. Sie setzt sich zusammen aus Werken von Mitgliedern der Leningrader Künstlergruppe "Obériu" (1926-1930) und Werken des Moskauer Schriftstellers Vladimir Kazakov (geb. 1938).

Von einer Erforschung dieser absurden Literatur in Rußland - der Terminus "absurd" entstammt ausschließlich der Sekundärliteratur - kann man erst seit etwa 1965 sprechen. Damals erschien im Almanach "Den' poézii" zu diesem Thema ein kurzer Aufsatz von A. Aleksandrov, einem Leningrader Literaturwissenschaftler, der sich später als einer der führenden Obériu-Forscher profilierte.<sup>1</sup> 1968 publizierte er in der Zeitschrift "Československá rusistika" unter dem Titel "Obériu. Predvaritel'nye zametki" ("Obériu. Vorbereitende Bemerkungen") einen ersten umfassenden Überblick über Mitglieder, künstlerische Absichten und Schaffen von "Obériu". Was die Rekonstruktion der historischen Realia betrifft, so ist die nachfolgende Obériu-Forschung kaum über diesen Wissensstand hinausgekommen, Fortschritte ließen sich dagegen bei der Edition (auch in Übersetzungen) der Obériu-Werke sowie bei ihrer Interpretation und literaturgeschichtlichen Einordnung erzielen.<sup>2</sup> Noch wenig erforscht ist die russische absurde Gegenwartsliteratur. Das ist begreiflich, wenn man bedenkt, daß

<sup>1</sup> A. Aleksandrov, Daniil Charms. In: Den' poézii (Moskva-Leningrad 1965), S. 290 f. - Ein Jahr zuvor hatte bereits ein polnischer Literaturwissenschaftler auf Obériu aufmerksam gemacht: A. Drawicz, "U" dla zabawy. In: Współczesność 1964. 21. S. 5. Im Rahmen eines Exkurses wird Obériu auch schon in einem Artikel über Kinderliteratur erwähnt: I. Rachtanov, "Ez" i "Čiz". In: Detskaja literatura. Moskva 1962. 2. S. 135 ff. Nach der Stalin-Ära erstmals wieder genannt wurde Obériu in: Lidija Čukovskaja, V laboratorii redaktora (Moskva 1960), S. 257 ff.

<sup>2</sup> Editionen und Übersetzungen: D. Charms, Fälle. Prosa. Szenen. Dialoge. Aus dem Russischen mit einem Nachwort von Peter Urban (Frankfurt a. M. 1970), teilweise bereits enthalten in: Kursbuch 15 (1968), S. 78 ff.; Russia's Lost Literature of the Absurd. A Literary Discovery. Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. Edited and translated by George Gibian (Ithaca and London 1971); D. Charms, Izbrannoe. Edited and introduced by George Gibian (Würzburg 1974); A. Vvedenskij Izbrannoe. Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Kasack (München 1974); D. Charms,

diese Texte erst in jüngster Zeit (und nur zu einem geringen Teil) publiziert werden konnten - ausschließlich im Westen, wie auch der weitaus überwiegende Teil der Obériu-Literatur.<sup>1</sup>

Der Stand, auf dem sich die Erforschung der russischen absurden Literatur befindet, ist also im Vergleich mit demjenigen auf anderen Gebieten der Slavistik noch sehr niedrig. Diese Tatsache rechtfertigt, daß neben wissenschaftlichen Untersuchungen beispielsweise auch unpublizierte Primärliteratur und Artikel aus Tageszeitungen herangezogen werden. Aus Gründen der Überprüfbarkeit wird jedoch auf die Analyse unpublizierter literarischer Texte verzichtet - auch dann, wenn diese für eine Untersuchung besonders geeignet erscheinen.

Die vorliegende Arbeit kann und will keine abschließenden Urteile über absurde Literatur in Rußland vermitteln. Es ist dagegen ihre Absicht, Interesse für die zur Diskussion stehenden Probleme zu wecken und darauf hinzuweisen, daß das Thema auch in die vergleichende Literaturwissenschaft Eingang finden muß.

---

Sobranie proizvedenij pod redakciej Michaila Mejlacha i Vladimira Ėrlja, t. 1 (Bremen 1978); A. Vvedenskij, Minin i Požarskij. Herausgegeben von Felix Philipp Ingold. Vorwort von Bertram Müller (München 1978). Literaturwissenschaftliche Arbeiten: R. R. Milner-Gulland, 'Left Art' in Leningrad: The OBERIU Declaration. In: Oxford Slavonic Papers 1970. New Series. 3. S. 65 ff.; M. Arndt, Obériu. In: Grani 81 (1971). S. 45 ff.; G. Gibian, Introduction: Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. In: Russia's Lost Literature of the Absurd (Ithaca and London 1971), S. 1 ff.; A. Drawicz, Gra (poezja "Oberiu" i wczesnego Zabożockiego). In: ders., Zaproszenie do podróży (Kraków 1974), S. 118 ff.; W. Kasack, Daniil Charms. Absurde Kunst in der Sowjetunion. In: Die Welt der Slaven 21 (im Druck).

<sup>1</sup>V. Kazakov, Moi vstreči s Vladimirom Kazakovym. München 1972 (gleichzeitig erschien eine Übersetzung von Peter Urban); V. Kazakov, Osibka živych. München 1976 (Übersetzung von Peter Urban, München 1973); V. Kazakov, Slučajnyj vojn. Stichtovorenija 1961-1976. Poëmy. Dramy. Očerki "Zudesnik" (München 1978).

## DAS ABSURDE (BEGRIFFSBESTIMMUNG)

Als Grundbedeutung des Begriffs "absurd" gibt Kluges "Etymologisches Wörterbuch" an: mißtönend, zu lat. susurrus = das Summen.<sup>1</sup> Es handelt sich demnach um einen Begriff mit ursprünglich ästhetischer Bedeutung. W. F. Haug hat in seinem Buch "Kritik des Absurdismus" die Wortgeschichte untersucht. Er weist darauf hin, daß "absurd" bereits in Ciceros "Tusculanae disputationes" begegnet, und zwar in der Wendung "absurde canere", was - als negatives Urteil über einen Musikanten - soviel bedeutet wie "einen falschen Ton anschlagen".<sup>2</sup> Die weitere Entwicklung kennzeichnet Haug folgendermaßen: "Der metaphorische Gebrauch, der vermutlich früh überwog und im Laufe der Geschichte den wörtlichen Sinn völlig verdrängen sollte, übertrug das Idiosynkratische auf Sachverhalte oder Aussagen, um zu bedeuten, diese verstießen gegen Sitte und Vernunft."<sup>3</sup> Als Beispiel für den metaphorischen Gebrauch führt Haug das "credo quia absurdum" des römischen Kirchenvaters und Juristen Tertullian (ca. 160 - ca. 220) an, mit dem dieser das Gottesbild der Gnostiker ironisiert.<sup>4</sup> "Absurd" steht hier für "unvernünftig" oder "sinnwidrig". Als weiteres Beispiel für diese Bedeutung führt Haug ein Zitat von Kierkegaard an: "Der Leser wolle sich daran erinnern: Die Offenbarung ist am Geheimnis erkennbar, die Seligkeit am Leiden, die Gewißheit des Glaubens an der Ungewißheit, die Leichtigkeit an der Schwierigkeit, die Wahrheit an der Absurdität."<sup>5</sup> Heute wird der Begriff "absurd" in zweifacher Bedeutung verwendet: Umgangs-

<sup>1</sup>F. Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache (Berlin 1967), S. 4.

<sup>2</sup>W. F. Haug, Kritik des Absurdismus (Köln <sup>2</sup>1976), S. 7.

<sup>3</sup>Ib., S. 7.

<sup>4</sup>Ib., S. 7 f.

<sup>5</sup>S. Kierkegaard, Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift, Zweiter Teil. Übersetzt von H. Gottsched (W. VII). Jena 1910, S. 123; zit. nach W. F. Haug, aaO, S. 8.

sprachlich meint er etwas, das nach Auffassung des jeweiligen Sprechers keinen Sinn hat, auf philosophischer Ebene wird er zur Bezeichnung von Widersprüchen verwendet, die sich nicht auf rationalem Wege auflösen lassen.

Wenn im folgenden der philosophische Begriff des Absurden am Beispiel von Kant, Dostoevskij und Camus verdeutlicht wird, so erhebt diese Auswahl nicht den Anspruch, repräsentativ zu sein; sie hat lediglich das Ziel, in die inhaltliche Problematik der absurden Literatur einzuführen, wie sie dann am Beispiel von detaillierten Textanalysen aufgezeigt wird.<sup>1</sup>

### Camus' Theorie des Absurden

Der Begriff "absurd" im philosophischen Sinne gründet sich in seinem heutigen Gebrauch wesentlich auf Albert Camus' Essay "Le Mythe de Sisyphe" (Erstausgabe 1942). Das Absurde ist für Camus die Grunderfahrung der menschlichen Existenz. Der Mensch, von dem Camus in seiner Theorie ausgeht, ist einer, der angesichts der für ihn sinnlos gewordenen Welt den Glauben an jegliche Transzendenz verloren hat und sich vor die Frage gestellt sieht, welchen Sinn das Dasein für ihn besitzt. Die Beantwortung dieser Frage hält Camus für das vordringlichste Problem der Philosophie, da sich aus ihr die Entscheidung ergebe, "ob das Leben sich lohne oder nicht".<sup>2</sup> Falle diese Entscheidung negativ aus, so sei der Selbstmord die Konsequenz.

Camus' Weg zur Lösung des Problems besteht in folgender Argumentation: "Außerhalb eines menschlichen Geistes kann es nichts Absurdes geben. So endet das Absurde wie alle Dinge mit dem Tode. Es kann aber auch außerhalb dieser Welt nichts Absurdes geben. Und aus diesem grundlegenden

---

<sup>1</sup> Zum philosophischen Problem des Absurden vgl. R. Fabian, Absurd. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von J. Ritter, Bd. 1 (Basel 1971), Sp. 66 f.

<sup>2</sup> A. Camus, Der Mythos von Sisyphos (Hamburg 1959), S. 9.

Kriterium schließe ich, daß der Begriff des Absurden etwas Wesentliches ist und als meine erste Wahrheit gelten kann. (...) Wenn ich etwas als wahr erkenne, muß ich daran festhalten. Wenn ich ein Problem lösen will, dann darf ich zumindest durch diese Lösung nicht einen Bestandteil dieses Problems verschwinden lassen. Das einzig Gegebene ist für mich das Absurde. Das Problem ist: zu wissen, wie man da herauskommt und ob aus diesem Absurden der Selbstmord zu folgern ist. Die erste und im Grunde einzige Voraussetzung für meine Untersuchungen ist, gerade das, was ich darin für wesentlich halte, zu respektieren."<sup>1</sup>

Nach Camus' Auffassung wäre also durch den Selbstmord gleichzeitig die absurde Situation beseitigt, damit aber auch die Voraussetzung für eine Lösung des Problems der Absurdität. Camus lehnt deshalb den Selbstmord ab. Er verwirft ebenso alle religiösen Versuche, das Absurde zu bewältigen. Zu diesen Versuchen zählt er auch die Existenzphilosophie: "Wenn ich mich an die Lehren der Existenzphilosophie halte, so sehe ich, daß ausnahmslos alle mir ein Ausweichen vorgeschlagen haben. Sie gehen, vom Absurden aus, auf den Trümmern der Vernunft in eine geschlossene, auf das Menschliche begrenzte Welt, und durch eine sonderbare Überlegung vergöttlichen sie das, was sie zerschmettert, und sie finden einen Grund zur Hoffnung in dem, was sie hilflos macht. Diese gewaltsame Hoffnung ist bei allen wesentlich religiös."<sup>2</sup> Camus nennt dieses Verfahren einen "Sprung". Dabei werde "das Absurde Gott (im weitesten Sinne des Wortes), und das Nichtverstehenkönnen wird das Sein, das alles erleuchtet".<sup>3</sup> Nichts mache diese Überlegung logisch. Durch eine solche Integration des Absurden lösche der Mensch sein eigenes Wesen aus, das nach Camus' Auffassung in "Auflehnung, Zerrissenheit und Zwiespalt" besteht.<sup>4</sup> Als einzige mögliche Ver-

---

<sup>1</sup> Ib., S. 31.

<sup>2</sup> Ib., S. 32.

<sup>3</sup> Ib., S. 33.

<sup>4</sup> Ib., S. 35.

haltensweise sieht Camus die ständige Revolte des Menschen gegen die Absurdität an, wie sie in dem antiken Mythos von Sisyphos zum Ausdruck komme. Zum Ziel des menschlichen Handelns erhebt Camus das Streben nach einem möglichst hohen Maß an Erfahrung in allen Bereichen des Lebens, nicht zuletzt auch in der Kunst. Camus schließt den Hauptteil seines Essays mit den Worten: "Der Kampf gegen Gipfel vermag ein Menschenherz auszufüllen. Wir müssen uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen."<sup>1</sup>

- Kants Antinomien als Hinweis auf das Absurde

Die von Camus behauptete Widersprüchlichkeit der Welt, die es dem Menschen verwehrt, in ihr einen Sinn zu erkennen, ist schon vor Camus zum Ausgangspunkt zahlreicher philosophischer Untersuchungen geworden, die eine Auflösung der Widersprüche zum Ziel haben. Besonders systematisch hat sich Kant dieser Problematik angenommen. In seiner "Kritik der reinen Vernunft" formuliert er vier Antinomien, Sie bestehen jeweils aus einer These und einer Antithese. In der ersten Antinomie wird die Behauptung von der Endlichkeit der Welt der Behauptung von ihrer Unendlichkeit gegenübergestellt. Die zweite Antinomie bezieht sich auf die Frage nach Unsterblichkeit oder Sterblichkeit des Menschen. In der dritten Antinomie stehen Freiheit und Naturkausalität (Notwendigkeit) gegeneinander. Die vierte Antinomie schließlich enthält die Frage nach Existenz oder Nichtexistenz eines "schlechthin notwendigen Wesens", also Gottes.<sup>2</sup> Nach Kant stellen diese Antinomien nur scheinbare Widersprüche dar, weil sich Thesen und Antithesen jeweils auf verschiedene Dinge beziehen: Die Thesen auf Ideen, die Antithesen auf empirische Begriffe.

---

<sup>1</sup>Ib., S. 101.

<sup>2</sup>I. Kant, Kritik der reinen Vernunft, Bd. 2 (Frankfurt a. M. 1974), S. 412 ff. (= A 426/B 454 ff.).

F. Kaulbach weist in seinem Kommentar zur Kantischen Transzendentalphilosophie darauf hin, daß Kants Zweiteilung der vier angeführten philosophischen Probleme in These und Antithese durch ein doppeltes Interesse der menschlichen Vernunft zustande kommt: "Das praktische Interesse bezieht sich zuletzt darauf, daß jeweils an den Behauptungen der 'Thesen' der Bestand von 'Moral und Religion' hängt. Das spekulative Interesse aber hat es darauf abgesehen, der Reihe der Erscheinungen, die für sich genommen zufällig, haltlos und unvollständig ist, eine 'unbedingte Haltung und Stütze' zu geben. Es ist zuletzt auch Selbsterhaltungstrieb der Vernunft, wenn sie den Zufall im Felde der Erscheinungen in die Idee einer absoluten Einheit und Notwendigkeit einholt. Zwar verbietet es Kritik, daß diese Idee selbst vergegenständlicht, realisiert und 'hypostasirt' werde: aber sie drückt die Regel aus, derzufolge empirisches Denken die Natur so betrachten soll, 'als ob' die einzelnen Naturerscheinungen im Zusammenhang absoluter Einheit und Notwendigkeit aufzunehmen wären."<sup>1</sup>

Kants Antinomien kommen also aufgrund zweier unterschiedlicher Perspektiven zustande, die sich gegenseitig zu einer Theorie der menschlichen Erkenntnis ergänzen. Die Ideen - vertreten in den Thesen - entstehen dadurch, daß die den Bedingungen von Raum und Zeit gehorchenden Gesetze des Erfahrungsbereichs auf jenseits der Empirie liegende Dinge angewendet werden. Sie haben hypothetischen Charakter und dienen lediglich als regulatives Prinzip bei der Erfahrungsgewinnung. Beweisen lassen sich die "Thesen" nicht. Für Kant ist die Welt noch nicht absurd, weil in seiner Theorie die Widersprüchlichkeit zum Erkenntnisprinzip wird. Camus dagegen hält die Welt von vornherein für unerklärbar.

---

<sup>1</sup>F. Kaulbach. Immanuel Kant (Berlin 1969), S. 180 f. - Zum Thema "absurde Literatur und Kantische Philosophie" vgl. auch: Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium. Herausgegeben von Hans Mayer und Uwe Johnson (Frankfurt a. M. 1975), S. 70 f.

## Dostoevskijs Unterscheidung zwischen euklidischer und nichteuklidischer Vernunft

In engem Zusammenhang mit der Antinomienlehre Kants steht das dichterische Schaffen Dostoevskijs. Ja. Ė. Golosovker hat in seinem Buch "Dostoevskij i Kant" auf Parallelen zwischen beiden Denkern hingewiesen.<sup>1</sup> Golosovker zeigt, daß die Helden in Dostoevskijs Roman "Brat'ja Karamazovy" jeweils entweder eine These oder eine Antithese der Kantischen Antinomien vertreten. Er prägt dafür den Begriff des "antinomischen Zweikampfes".<sup>2</sup>

Während Kant als Philosoph am Problem der Antinomien ein vorwiegend theoretisches Interesse hat, steht für Dostoevskij als Dichter die Frage im Mittelpunkt, wie der Mensch mit den Antinomien lebt; Dostoevskijs Interesse ist also psychologisch begründet. Im Roman "Brat'ja Karamazovy" läßt er die Problematik deutlich zutage treten. Beim folgenden Textauszug handelt es sich um eine Rede Ivans, der seinem Bruder Alëša seine Weltanschauung darlegt:

Wenn es einen Gott gibt, und wenn er die Erde erschaffen hat, so hat er sie ganz gewiß nach der Geometrie des Euklid geschaffen und den menschlichen Verstand nur mit dem Vermögen begabt, die drei Ausdehnungen des Raumes zu begreifen. Indessen aber hat es andere Mathematiker und Philosophen gegeben, und es gibt ihrer auch heutzutage noch welche, und sie gehören sogar zu den bemerkenswertesten, die bezweifeln, daß das Weltall - oder sagen wir noch umfassender -, daß alles Sein nur nach Euklids Geometrie geschaffen sei, ja, sie erdreisten sich sogar zu denken, daß zwei parallele Linien, die doch nach Euklid nie und nimmer und unter keiner Bedingung auf Erden zusammenlaufen können, vielleicht doch irgendwo in der Unendlichkeit zusammenlaufen. Weißt du, Liebling, ich sage mir nun, wenn ich nicht einmal das begreifen kann, wie soll ich dann noch etwas von Gott begreifen können, das ist doch dann viel zu hoch für mich. Bescheiden bekenne ich, daß ich nicht die geringsten Fähigkeiten zur Lösung solcher Probleme besitze; ich habe nur einen euklidischen,

---

<sup>1</sup> Ja. Ė. Golosovker, Dostoevskij i Kant. Razmyšlenie čitatelja nad romanom "Brat'ja Karamazovy" i traktatom Kanta "Kritika čistogo razuma" (Moskva 1963).

<sup>2</sup> Ib., S. 59.



einen irdischen Verstand, und wie soll man daher über etwas urteilen, was nicht von dieser Welt ist? Und auch dir, Freund Aljoscha, rate ich, nie darüber nachzudenken, vor allem nicht über Gott; ob es ihn gibt oder nicht gibt. Das sind Fragen, an die unser Verstand überhaupt nicht heranreicht, da dessen Begriffsvermögen nur für das Erfassen der drei Ausdehnungen geschaffen ist. Und so akzeptiere ich denn gerne nicht nur Gott allein, sondern ich akzeptiere auch seine Allwissenheit und sein Ziel - das uns vollkommen unbekannt ist - und glaube an das Gesetz und den Sinn des Lebens. [...] Nun, so laß dir denn kurz gesagt sein, daß ich im Endresultat diese Gotteswelt - nicht akzeptiere, und wenn ich auch weiß, daß sie existiert, so will ich sie doch nicht gelten lassen. Nicht Gott akzeptiere ich nicht, verstehe mich recht, sondern die von ihm geschaffene Welt akzeptiere ich nicht und kann ich nicht akzeptieren.<sup>1</sup>

Dostoevskij unterscheidet also zwischen einer euklidischen und einer nicht-euklidischen oder übereuklidischen Vernunft. Dabei entspricht die euklidische Vernunft den "Antithesen" Kants, die nichteuklidische Vernunft ist die Grundlage der "Thesen". Selbst für denjenigen, der sich über die Existenz zweier Arten von Vernunft im klaren ist, sind die Widersprüche der Welt nur zum Teil ausgeräumt. Dies zeigt sich darin, daß Ivan die Vorstellung eines Gottes nicht mit der von Gott geschaffenen Welt vereinbaren kann. Hier taucht das alte philosophische Problem der Theodizee auf. Die Unterscheidung zwischen euklidischer und nichteuklidischer Vernunft beschränkt sich nicht auf den Roman "Brat'ja Karamazovy", sondern sie zieht sich - wie G. Pomeranz nachgewiesen hat - durch große Teile des übrigen Werkes von Dostoevskij. Allerdings wird dort nicht ausdrücklich der Name Euklid genannt.<sup>2</sup>

Man kann also sagen, daß Dostoevskij bereits einen wesentlichen Teil der Problematik des erst später so genannten Absurden gedanklich vorweggenommen und darüber hinaus dichterisch gestaltet hat. Auch Camus stellt

---

<sup>1</sup>F. M. Dostoevskij, Brat'ja Karamazovy. Knigi I-X. Leningrad 1976 (= Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach, t. 14), S. 214. Übersetzung: F. M. Dostojewski, Die Brüder Karamasoff (Darmstadt 1968), S. 381 f. - Vgl. auch F. Thiess, Dostojewski. Realismus am Rande der Transzendenz (Stuttgart 1971), S. 156 ff.

<sup>2</sup>G. Pomeranz, Euklidische und nichteuklidische Vernunft im Werke Dostojewskis. In: Kontinent 3 (1975), S. 114 ff.

fest: "Zweifellos hat niemand in dem Maße wie Dostojewskij der absurden Welt so eindringliche und so quälende Reize zu geben gewußt."<sup>1</sup> Was indessen Dostoevskij von Camus unterscheidet, ist die Tatsache, daß Dostoevskij durch die Annahme einer nichteuklidischen Vernunft zu einer Negation des Absurden gelangt. Hierin zeigt sich seine im Christentum verwurzelte Weltanschauung.

---

<sup>1</sup> A. Camus, aaO, S. 91.

## WAS IST ABSURDE LITERATUR?

So wie Camus' "Le Mythe de Sisyphe" dem Begriff des Absurden zum Durchbruch verhalf, bewirkte M. Esslins 1961 erschienenes Buch "The Theatre of Absurd" (deutsche Übersetzung 1964) die Einbürgerung des (schon vorher geprägten) Terminus "Theater des Absurden" (im deutschsprachigen Raum meist: absurdes Theater) in den allgemeinen Sprachgebrauch. Unter absurdem Theater versteht Esslin im wesentlichen die Dramen von Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco und Jean Genet. Was diese Dramatiker miteinander verbindet - eine "Schule" des absurden Theaters im Westen hat es nie gegeben - , ist nach Esslins Auffassung das Bestreben, auf der Bühne "das Bewußtsein der Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins und der Unzulänglichkeit rationaler Anschauungsformen durch den bewußten Verzicht auf Vernunftgründe und diskursives Denken zum Ausdruck zu bringen".<sup>1</sup> Anstatt die Absurdität der menschlichen Existenz zum Gegenstand des Dialogs zu machen, wie dies in existentialistischen Dramen geschieht, stellen die Vertreter des absurden Theaters - so sagt Esslin - die Absurdität in "greifbaren szenischen Bildern" dar.<sup>2</sup> Die Notwendigkeit einer Auflösung traditioneller Theaterformen begründet Esslin damit, daß sich ein Mensch, der sich der Sinnlosigkeit der Welt bewußt ist, "nicht länger mit Kunstformen zufrieden geben kann, die sich auf ungültig gewordene Maßstäbe und Begriffe gründen, nämlich von der Voraussetzung ausgehen, es gebe ein festes Fundament geoffenbarter Gewißheiten über die Bestimmung des Menschen in der Welt, von der sich letzte Wertbegriffe oder feste Regeln für das menschliche Verhalten ableiten lassen".<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> M. Esslin, Das Theater des Absurden (Reinbek 1965), S. 14.

<sup>2</sup> Ib., S. 15.

<sup>3</sup> Ib., S. 309.

Weitgehend in Übereinstimmung mit Esslins Auffassung befindet sich W. Hildesheimers ein Jahr früher (1960) publizierter Aufsatz "Über das absurde Theater", die sogenannte "Erlanger Rede", die von Esslin entsprechend gewürdigt wird.<sup>1</sup> Für Hildesheimer ist jedes absurde Drama eine "Parabel über die Fremdheit des Menschen in der Welt".<sup>2</sup> Die Parabel versteht Hildesheimer dabei nicht als ein der Wirklichkeit analoges Parallelgeschehen aus einem anderen Vorstellungsbereich, da sich für etwas, das fehlt - hier den Sinn des Lebens - kein Analogon finden lasse. Dagegen könne man sehr wohl ein Analogon für die Tatsache des Fehlens aufstellen. Dieses Analogon bestehe darin, daß sich das absurde Theater mit seinem Objekt, dem Absurden, "in seiner ganzen, ungeheuerlichen Unlogik" identifiziere, "indem es in Form von Darstellungen bestimmter absurder Zustände, vor allem aber durch sein eigenes absurdes Gebaren, jähe Blicke auf die Situation des Menschen freigibt".<sup>3</sup>

In Hildesheimers Aufsatz klingt bereits eine Frage an, die für die Interpretation von absurder Dramatik oder - allgemeiner gesprochen - absurder Literatur zum vordringlichen Problem geworden ist: die Frage, nach welchen Kriterien ein Text als absurd zu klassifizieren ist. So urteilt Hildesheimer über Ionescos Stück "Die Nashörner", daß es zwar "ein Element des Absurden" enthalte, der Autor aber "mit den Mitteln einer ganz vordergründigen Parabel gearbeitet" habe.<sup>4</sup> Esslin dagegen behauptet, daß die "Nashörner" Ausdruck "der grundsätzlichen Ausweglosigkeit und Absurdität des menschlichen Daseins" sind.<sup>5</sup> A. Heidsieck erhebt in seinem Buch "Das Grotteske und das Absurde im modernen Drama" Esslin gegenüber den

---

<sup>1</sup>Ib., S. 214.

<sup>2</sup>W. Hildesheimer, Über das absurde Theater. In: ders., Wer war Mozart? Becketts 'Spiel'. Über das absurde Theater (Frankfurt a. M. 1966), S. 99 f.

<sup>3</sup>Ib., S. 83 f.

<sup>4</sup>Ib., S. 89

<sup>5</sup>M. Esslin, aaO., S. 144.

Vorwurf, er habe das Absurde nicht vom Grotesken abgegrenzt und komme so zu falschen Interpretationen.<sup>1</sup>

Die Tatsache, daß bislang noch keine verlässliche, allgemein anerkannte Definition des Begriffs "absurde Literatur" vorliegt, führt zu der Notwendigkeit, für die Untersuchung der russischen Absurdisten einen Begriff der absurden Literatur zu bilden, der einerseits weit genug ist, den größten Teil des Werkes eines jeden den westlichen Absurdisten ähnlichen russischen Schriftstellers zu umfassen, andererseits eng genug, um solche Werke auszusondern, in denen das Absurde nur von untergeordneter Bedeutung ist.

### Becketts Drama "Warten auf Godot" als Grundlage einer Definition der absurden Literatur

Zur Umschreibung des Begriffs "absurde Literatur" bedarf es eines literarischen Textes, dessen absurder Charakter für die Literaturwissenschaft außer Zweifel steht. Ein solcher Text ist Becketts Drama "Warten auf Godot" (erschienen 1952, Uraufführung 1953). Dieses Drama wird im folgenden analysiert mit dem Ziel, festzustellen, worin das Wesen der absurden Literatur besteht. Es läge nahe, auf eine der zahlreichen bereits vorliegenden Interpretationen von "Warten auf Godot" zurückzugreifen. Dieser Weg wird jedoch aus zwei Gründen nicht beschritten: Erstens darf sich die Interpretation mit Rücksicht auf die russischen absurden Texte - die zu einem großen Teil Prosa sind - nicht zu sehr auf gattungsspezifische Merkmale konzentrieren, zweitens kann eine solche zweckorientierte Interpretation nicht auf Kontroversen verschiedener Forscher eingehen, sondern nur weitgehend Unbestrittenes darlegen. Angesichts der Fülle von Sekundärliteratur, die sich mit "Warten auf Godot" befaßt und der Tatsache,

---

<sup>1</sup> A. Heidsieck, Das Groteske und das Absurde im modernen Drama (Stuttgart u. a. <sup>2</sup>1971), S. 44.

daß sich viele Interpretationen einzelner Stellen in den Publikationen zu Becketts Drama wiederholen, ohne daß man heute noch die jeweiligen Urheber ausfindig machen könnte, wird auf Literaturnachweise weitgehend verzichtet.<sup>1</sup>

Das Drama "Warten auf Godot" besteht aus zwei Akten. Ort des Geschehens ist in beiden Teilen eine Landstraße. Zunächst treten Wladimir und Estragon (auch Didi und Gogo genannt) auf, zwei Männer, die kaum individuelle Züge aufweisen. Sie reden miteinander, um sich dadurch die Zeit des Wartens auf einen Herrn Godot zu vertreiben. Wer Godot ist, wann er kommt und was er bewirken soll, ist höchst ungewiß. Es steht noch nicht einmal fest, ob er überhaupt kommt und ob er wirklich Godot heißt. Angesichts der aussichtslosen Situation erwägen Wladimir und Estragon die Möglichkeit eines Selbstmords. Sie ziehen es jedoch vor, abzuwarten, was Godot ihnen vorschlagen wird. Auf einmal treten zwei weitere Männer auf. Der eine, mit einer Peitsche in der Hand, führt den anderen, der schweres Gepäck trägt, an einem Strick vor sich her. Die Vermutung Wladimirs und Estragons, daß es sich bei dem Herrn mit der Peitsche um Godot handelt, erweist sich als falsch. Es ist Pozzo mit seinem von ihm mißhandelten Knecht Lucky. Zwischen Pozzo und den beiden anderen Männern entwickelt sich ein Gespräch. Lucky sagt zunächst kein einziges Wort, hält dann aber auf Pozzos Befehl hin einen wirren Monolog, der mit Fragmenten der Wissenschaftssprache durchsetzt ist. Schließlich gehen Pozzo und Lucky fort.

---

<sup>1</sup>In die Interpretation von "Warten auf Godot" sind insbesondere Gedanken aus folgenden Publikationen eingegangen: H. Seipel, Untersuchungen zum experimentellen Theater von Beckett und Ionesco (Diss. Bonn 1963), S. 178 ff.; N. Gessner, Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Samuel Beckett (Diss. Zürich 1957); K. Schoell, Beckett: En Attendant Godot. In: Materialien zu Samuel Becketts 'Warten auf Godot' (Frankfurt a. M. 1973), S. 7 ff.; G. Anders, Sein ohne Zeit. In: Materialien..., S. 31 ff.; K. Schwarz, Die Zeitproblematik in Samuel Becketts 'En attendant Godot'. In: Materialien..., S. 73 ff.; W. Habicht, Der Dialog und das Schweigen im "Theater des Absurden". In: Die Neueren Sprachen 66 (1967), S. 53 ff.

Wladimir und Estragon würden auch gerne gehen, besinnen sich aber darauf, daß sie weiter auf Godot warten müssen. Da kommt ein Junge herbeigelaufen. Er bringt eine Nachricht: Godot lasse ausrichten, er komme "heute abend nicht, aber sicher morgen".

Der zweite Akt spielt am darauffolgenden Tage. Der zuvor kahle Baum an der Landstraße, an dem sich das Geschehen abspielt, trägt nun einige Blätter. Wieder vertreiben sich Wladimir und Estragon die Zeit durch Gespräche. Sie haben den Einfall, Pozzo und Lucky zu spielen. Schließlich treten der inzwischen erblindete Pozzo und der stumm gewordene Lucky selber auf. Wiederum hält Estragon Pozzo für Godot, wiederum erweist sich diese Vermutung als falsch. Pozzo kann sich nicht mehr an die Begegnung vom Vortage erinnern. Auch der anschließend auftretende Junge erkennt Wladimir und Estragon nicht wieder. Er meldet, Godot komme an diesem Abend nicht, aber am darauffolgenden Tage. Wiederum denken Wladimir und Estragon an Selbstmord, widerum verwerfen sie diesen Gedanken. Der zweite Akt endet mit denselben Worten wie der erste. Wladimir fragt: "Also? Wir gehen?" Darauf antwortet Estragon: "Gehen wir." Beide gehen nicht. Das Spiel könnte von vorn beginnen; der Vorhang fällt.

Traditionelle Ansätze der Drameninterpretation - beispielsweise solche, die vom Charakter der einzelnen Personen ausgehen oder den Gang der Handlung untersuchen - helfen bei einer Analyse von "Warten auf Godot" nicht weiter. Denn ein wesentlicher Bestandteil dieses Dramas ist eben die Verunsicherung dessen, der versucht, aus ihm eine Bedeutung herauszulesen. Jede Aussage, die man aufgrund von Textstellen über Becketts Theater macht, trifft nur bis zu einem gewissen Grade zu, weil sie sich mit Sicherheit durch andere Textstellen in Zweifel ziehen läßt. So werden beim Zuschauer oder Leser im Verlaufe des Stückes Deutungen hervorgerufen, die sich nach kurzer Zeit als unhaltbar erweisen; diese werden verworfen und durch neue Hypothesen ersetzt, die bald darauf wiederum zweifelhaft

erscheinen und so fort. Will man dennoch zu einer zulänglichen Interpretation gelangen, so muß man dieses Element der Verwirrung durch den Autor in die Analyse einbeziehen.

Das sprachliche und außersprachliche Geschehen in "Warten auf Godot" zeichnet sich dadurch aus, daß sich zwei Ebenen teils abwechseln, teils überlagern. Die eine Ebene ist die des banalsten Alltags, die andere die der Reflexion. Schon am Beginn des Dramas tritt diese Zweiteilung zutage. Estragon versucht umständlich, seinen Schuh auszuziehen. Schließlich hat er es geschafft:

WLADIMIR: Laß sehen.

ESTRAGON: Es gibt nichts zu sehen.

WLADIMIR: Versuch, ihn wieder anzuziehen.

ESTRAGON: (nachdem er seinen Fuß untersucht hat): Ich laß ihn etwas an der frischen Luft.

WLADIMIR: So ist der Mensch nun mal: er schimpft auf seinen Schuh, und dabei hat sein Fuß schuld.

(Er nimmt seinen Hut noch mal ab, schaut hinein, steckt seine Hand hinein, schüttelt ihn aus, schlägt darauf, bläst hinein und setzt ihn wieder auf.)

Was ist denn nur los?

(Schweigen. Estragon dreht seinen Fuß hin und her und bewegt die Zehen, damit sie besser auslüften können.)

Einer von den Schächern wurde erlöst. (Pause.) Das ist ein guter Prozentsatz. (Pause.) Gogo...

ESTRAGON: Was?

WLADIMIR: Wenn wir es bereuen würden?

ESTRAGON: Was?

WLADIMIR: Nu ja... (Er sucht.) Wir brauchen je nicht gerade ins Detail zu gehen.

ESTRAGON: Daß wir geboren wurden?<sup>1</sup>

Dieser Wechsel von Banalitäten und solchen Äußerungen, die schlagartig die Situation beleuchten, in der sich die beiden Männer befinden, erscheint typisch für das gesamte Drama. Beckett benutzt auf der Ebene der Reflexion häufig Bibelallusionen, hier zum Beispiel eine Anspielung auf die Geschichte von den Schächern. Zur Reflexionsebene gehört auch die in Abständen wiederholte Frage von Wladimir und Estragon, wozu sie eigentlich auf der Landstraße

<sup>1</sup>S. Beckett, Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting for Godot. Deutsche Übertragung von Elmar Tophoven (Frankfurt a. M. 1971), S. 33.



stehen: Sie warten auf Godot. Aus der Haltung des Wartens ergibt sich die Funktion aller Gespräche in Becketts Drama: Sie dienen zum Ausfüllen der Zeit. Häufig geht der Gesprächsstoff aus, und es entstehen Pausen:

WLADIMIR: Du sagst doch, wir wären gestern abend hier gewesen.  
ESTRAGON: Ich kann mich irren. (Pause.) Schweigen wir ein wenig, ja?

WLADIMIR: (mit schwacher Stimme): Ja, meinetwegen.  
(Estragon setzt sich auf die Erde, Wladimir geht mit großen Schritten erregt auf und ab, von Zeit zu Zeit bleibt er stehen, um den Horizont abzusuchen. Estragon schläft ein. Wladimir bleibt vor Estragon stehen.)

Gogo... (Stille.) Gogo... (Stille.) GOGO!

ESTRAGON (fährt aus dem Schläfe auf und wird so wieder in seine schaudervolle Situation zurückversetzt): Ich schlief. (Vorwurfsvoll.) Warum läßt du mich nie schlafen?

WLADIMIR: Ich fühlte mich einsam.<sup>1</sup>

Die Gespräche und Spiele (Clownsszenen), die Wladimir und Estragon veranstalten, haben lediglich die Funktion, die Langeweile zu verdrängen. Im Schweigen tritt die Situation des Wartens am deutlichsten zutage. Sie wird für die beiden Männer unerträglich. Deshalb muß das Gespräch oder das Spiel immer wieder von neuem im Gang kommen; es wird zu einer existenziellen Notwendigkeit. Gespräche, die auf der Reflexionsebene verlaufen, gehen nach kurzer Zeit wieder in die Banalität über, weil keine Lösung der angesprochenen Probleme in Aussicht steht, im Gegenteil: Die Hoffnungslosigkeit der Situation wird durch die Reflexion nur noch bedrohlicher. Die ganze Ohnmacht menschlichen Denkens offenbart sich in dem drei Druckseiten umfassenden Monolog Luckys:

LUCKY (monotoner Vortrag): Auf Grund der sich aus den letzten öffentlichen Arbeiten von Poinçon und Wattmann ergebenden Existenz eines persönlichen Gottes kwakwakwakwa mit weißem Bart kwakwa außerhalb von Zeit und Raum der aus der Höhe seiner göttlichen Apathie göttlichen Athambie göttlichen Aphasie uns gern hat bis auf einige Ausnahmen man weiß nicht warum aber das kommt noch und so wie die göttliche Miranda leidet mit denen die man weiß nicht warum aber...<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Ib., S. 43.

<sup>2</sup>Ib., S. 111.

Das diskursive Denken der Wissenschaft - nach Dostoevskij die euklidische Vernunft - wird hier auf parodistische Weise ad absurdum geführt. Es kommt zum Ausdruck, daß die Logik in Dingen, die den Erfahrungsbereich überschreiten, unzulänglich ist.

Der Zunahme an Unlogischem im Verlauf des Stückes entspricht die Tendenz zur "Entwirklichung" im zweiten Akt. Obwohl er, wie es in der Regieanweisung heißt, nur einen Tag nach dem ersten spielt, trägt der im ersten Akt kahle Baum jetzt einige Blätter. Ebenfalls widerspricht der Wahrscheinlichkeit das schnelle Vergessen des Gestern: Pozzo und der Junge erkennen Wladimir und Estragon nicht wieder. Auch Pozzos Erblindung und Luckys plötzliche Stummheit entbehren einer logischen Begründung.

Als Wladimir fragt, warum Lucky stumm geworden sei, erhält er folgende Antwort:

POZZO (plötzlich wütend): Hören Sie endlich auf mich mit Ihrer verdammten Zeit verrückt zu machen? Es ist unerhört! Wann! Wann! Eines Tages, genügt Ihnen das nicht? Irgendeines Tages ist er stumm geworden, eines Tages bin ich blind geworden, eines Tages werden wir taub, eines Tages wurden wir geboren, eines Tages sterben wir, am selben Tag, im selben Augenblick, genügt Ihnen das nicht? (Bedächtiger.) Sie gebären rittlings über dem Grabe, der Tag erglänzt einen Augenblick und dann von neuem die Nacht.<sup>1</sup>

Von dieser Textstelle aus läßt sich eine mögliche Erklärung für die unlogische Zeitgestaltung in "Warten auf Godot" finden: Beckett setzt sich über realistische Traditionen hinweg, um das Grundsätzliche der Zeit deutlich zu machen, nämlich die Tatsache, daß der Mensch als sterbliches Wesen der Zeit hoffnungslos ausgeliefert ist. In seinem Proust-Essay drückt Beckett das aus mit den Worten: "Es gibt kein Entrinnen vor den Stunden und Tagen."<sup>2</sup> In diesem Punkt unterscheidet sich der Mensch in nichts von den

---

<sup>1</sup> Ib., S. 221.

<sup>2</sup> S. Beckett, Proust (Zürich 1960), S. 10.

anderen Lebewesen. Bei Beckett erscheint er folglich nicht mehr - wie bis zum 18. Jahrhundert - als "Krone" der Schöpfung, sondern als ein seiner zeitlichen und erkenntnismäßigen Begrenztheit bewußtes und dadurch in seiner Ohnmacht komisch wirkendes Wesen. Darauf deutet auch die Tatsache hin, daß die Personen in "Warten auf Godot" häufig die horizontale Lage einnehmen. Der aufrechte Gang als Unterscheidungsmerkmal des Menschen vom Tier wird aufgegeben.

Solche Ausdeutungen des Beckettschen Dramas müssen als Annäherungsversuche verstanden werden. Will man die Aussage von "Warten auf Godot" formulieren, so kann man allenfalls sagen, daß dieses Drama insgesamt ein Alogismus ist. Dadurch, daß es selber unlogisch ist, deutet es auf die Begrenztheit des Geltungsbereichs der Logik hin. Die euklidische Vernunft erweist sich als unzulänglich, die Welt zu begreifen. Was den Menschen am Leben hält, ist die vage Hoffnung, daß das Dasein einen Sinn - von Beckett Godot genannt - besitzt. Man würde Becketts Drama sicherlich nicht gerecht, wenn man es als bloße dichterische Illustration zu Camus' "Le Mythe de Sisyphe" bezeichnete. Dazu ist das Drama zu vieldeutig. Dennoch wird man behaupten dürfen, daß "Warten auf Godot" in seinen grundlegenden Gedanken mit Camus' Essay übereinstimmt. Was D. Wellershoff über Becketts Romane sagt, läßt sich auf "Warten auf Godot" übertragen: Beckett demontiert "den Anspruch der Literatur oder allgemeiner der Sprache und des Denkens auf die Wahrheit. Seine endlose vergebliche Rede ist die Geschichte des menschlichen Geistes noch einmal, jetzt kenntlich geworden als die absurde Anstrengung eines Sisyphos, der denkend aus dem Denken hinaus will und der Gefangene der Fiktionen bleibt, die er selbst unermüdlich erzeugt".<sup>1</sup> Insofern bewirkt "Warten auf Godot" eine Desillusionierung. Daraus ergibt sich die Tragik, die trotz aller von den Personen des Dramas erzeugten Komik den Grundton von "Warten auf Godot" ausmacht.

---

<sup>1</sup>D. Wellershoff, *Der Gleichgültige: Versuche über Hemingway, Camus, Benn und Beckett* (Köln-Berlin 1963), S. 99.

## Merkmale der absurden Literatur

Das methodische Anliegen der vorstehenden Interpretation von "Warten auf Godot" war die Feststellung, daß sie primär von der Struktur - das heißt von der Art, wie die einzelnen Elemente im Hinblick auf den Rezeptionsvorgang miteinander verknüpft sind - ausgeht und das, was durch die Sprache inhaltlich ausgedrückt wird, als sekundär betrachtet. Dieses Verfahren ist notwendig, weil eine Interpretation, die vom Inhalt ausgeht und nach Kongruenz in der Form sucht, auf unauflösbare Widersprüche stieße und somit nicht zu einer zulänglichen Aussage führte.

Die Dominanz der Form bei der Interpretation bedeutet nicht, daß die Sprache lediglich Material für alogische Verknüpfungen ist. Was in "Warten auf Godot" ausgesprochen wird, dient trotz seiner weitgehenden Inkohärenz dazu, eine Thematik aufzuzeigen, die mit dem Absurden zusammenhängt. Das Diskursive wird also herangezogen, um die sich aus dem alogischen Aufbau des Dramas ergebende Vermutung der Absurdität zu erhärten.

Die alogische Struktur eines sprachlichen Kunstwerks läßt - wie die moderne Lyrik zeigt - nicht notwendig auf seinen absurden Charakter schließen. Der Alogismus erscheint herkömmlicherweise primär als ein Mittel zur Erzeugung von Komik. Die Komik kann selbstzweckhaft sein und damit eine rein ästhetische Funktion haben, sie kann im Sinne des Absurden innerhalb eines Alogismensystems auf philosophische Koordinaten verweisen, oder sie kann im Sinne des Grotesken auf eine gesellschaftsbezogene, politische Dimension hindeuten. "Das Lachen, das sich aus der logischen Struktur des Grotesken ergibt", schreibt Heidsieck, "befreit nicht, es bleibt im Halse stecken, da es sich der restlosen Perversion menschlicher Freiheit gegenüber sieht."<sup>1</sup> Groteske Literatur unterscheidet sich

---

<sup>1</sup> A. Heidsieck, aaO, S. 18. - Obwohl Heidsieck die vor ihm aufgestellten Theorien des Grotesken teilweise heftig kritisiert, hat er viel von diesen übernommen, insbesondere von Wolfgang Kayser (vgl. W. Kayser, Das Groteske in Malerei und Dichtung. Hamburg 1960).

von absurder dadurch, daß sich in ihr die Alogismen auf der Inhaltsebene logisch erklären lassen. Wenn sich etwa in Ionescos Drama "Die Nashörner" die Bürger einer Provinzstadt nach und nach in Nashörner verwandeln, dann deutet dieser Alogismus nicht wie jene in "Warten auf Godot" auf die Unzulänglichkeit der Logik und des diskursiven Denkens hin, sondern er wird hier zur grotesken Manifestierung eines Massenwahns. Die Verwandlung - sie muß als Alogismus angesehen werden, weil sie den allgemein anerkannten Denkgesetzen zuwiderläuft - läßt sich mit den anderen Alogismen des Stückes weitgehend koordinieren und macht zusammen mit ihnen einen Teil der Wirklichkeit deutlich. Das Groteske weist nicht wie das Absurde auf die Beschränkung der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten, sondern dient der besseren Erkenntnis eines Ausschnitts aus der Realität. Entsprechend definiert auch Heidsieck diesen Begriff: "Grotesk ist immer nur das bekannte Fremde, die Verkehrung des Menschen, nicht ein Alogisch-Irreales, sondern ein logischer, in der Wirklichkeit anzutreffender Widerspruch."<sup>1</sup> Das Groteske verfolgt deshalb, so sagt Heidsieck, eine "realistische Stilintention".<sup>2</sup> Ähnlich grenzt C. Pietzcker das Absurde vom Grotesken ab: "Das Absurde behauptet die Sinnlosigkeit, das Groteske greift bestimmten Sinn an. Das Absurde versteht sich als metaphysisch, das Groteske als irdisch."<sup>3</sup>

In der literaturwissenschaftlichen Praxis - bei der Interpretation - läßt sich absurde von grotesker Literatur nicht immer eindeutig unterscheiden. Das ist darauf zurückzuführen, daß sich das Absurde und das Groteske überlagern können. So stellt beispielsweise Heidsieck ein groteskes Element in "Warten auf Godot" fest. Es bestehe darin, daß Wladimir und Estragon nichts unternehmen angesichts der Grausamkeit, mit der Pozzo seinen

---

<sup>1</sup> Ib., S. 31.

<sup>2</sup> Ib., S. 114.

<sup>3</sup> C. Pietzcker, Das Groteske. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), S. 207.

Knecht behandelt.<sup>1</sup> Das Groteske bei Beckett werde "zur mathematischen Funktion des Absurden, das produzierte Schlimme soll nur bekräftigen, daß alles schon immer schlimm war".<sup>2</sup>

Die Klassifizierung eines literarischen Textes als grotesk oder absurd wird zusätzlich dadurch erschwert, daß der Eindruck des Grotesken und der des Absurden mit denselben Stilmitteln erreicht werden. Im einzelnen können dies sein: Unwahrscheinlichkeiten auf verschiedenen Ebenen - beispielsweise in der Personengestaltung, in der Handlungsführung, in der Zeitdarstellung -, Auslassen von Informationen und dadurch fehlende Kausalität, Wiederholung, Nonsens, Wortspiel, Sprachzerstörung. Je kürzer ein alogischer Text ist, desto schwieriger wird seine Klassifizierung, weil man wegen der Kürze oft nicht genau bestimmen kann, ob das Sprachliche - also die Inhaltsebene - auf eine konkrete Wirklichkeit hindeutet (grotesk) oder auf die philosophische Dimension verweist (absurd). Diese Schwierigkeiten werden vor allem bei der Untersuchung der Kurz- und Kürzestprosa von Daniil Charms deutlich. Bei den einzelnen Textanalysen werden auch solche theoretisch schwer definierbaren Begriffe wie Inhalt, Form und Alogismus (in seinen Spielarten vom Unwahrscheinlichen bis zum real Unmöglichen) Gestalt gewinnen.

Man kann zusammenfassend sagen, daß sich der Sinn von absurder Literatur primär von der Struktur her erschließt, da die sprachliche Ebene sich einer logischen Erklärung entzieht. Dies bedeutet eine Abwertung der Sprache, denn das Eigentliche wird in absurder Literatur - im Gegensatz zu aller traditionellen Literatur - auf außersprachlichem Wege ausgedrückt. Die Abwertung der durch die Sprache vertretenen "euklidischen Vernunft" kann nur in solchen literarischen Gattungen zum Ausdruck kommen, die

---

<sup>1</sup> A. Heidsieck, aaO., S. 41.

<sup>2</sup> Ib., S. 41. - Der Begriff "mathematische Funktion" erscheint nicht ganz überzeugend, weil in "Warten auf Godot" Absurdes und Groteskes ineinander verschwimmen und nicht klar voneinander zu trennen sind.

sich üblicherweise auf die Sprache als aussagefähiges Kommunikationsmedium gründen. Dies sind die Epik und die Dramatik. Für diese Gattungen haben sich feste Rezeptionsgewohnheiten entwickelt, die primär vom Inhalt ausgehen und Analogien und Affirmationen in der Form suchen. Bei der Lyrik ist das nicht in gleichem Maße der Fall. In der Lyrik-Interpretation wird der Form ein größeres Gewicht zugemessen als in der Interpretation von Epik und Dramatik. Darüber hinaus ist die Lyrik seit jeher - auch - eine Domäne des nicht unmittelbar Zugänglichen, des Irrationalen, Ungegenständlichen und Widersprüchlichen. Das Prinzip der radikal enttäuschten Erwartung vor dem Hintergrund von Gattungskonventionen als konstitutives Element der absurden Literatur ist daher in der Lyrik seltener gegeben. Darauf ist vielleicht auch die Tatsache zurückzuführen, daß sich in der Literaturwissenschaft der Brauch herausgebildet hat, zwar von "absurdem Theater" und "absurden Romanen", nicht aber von "absurder Lyrik" zu sprechen. Statt dessen sind die Bezeichnungen "absolute Poesie", "Hermetismus", "Konkretismus" und - im weitesten Sinne - "abstrakte Dichtung" gebräuchlich.<sup>1</sup> Diese Ausklammerung der Lyrik aus dem Begriff "absurde Literatur" wird im folgenden übernommen.

#### Abgrenzung der absurden Literatur von anderen Richtungen in der russischen Literatur

Die Bestimmung von Merkmalen einer neuen literarischen Richtung vollzieht sich immer vor dem Hintergrund der literarischen Tradition. So ging auch der vorstehende Versuch einer Definition der absurden Literatur von einer Kontrastierung aus. Zur genaueren Standortbestimmung erscheint es sinnvoll, zu untersuchen, worin sich absurde Literatur von den verschiedenen Richtungen der Literatur vergangener Epochen und der Gegen-

---

<sup>1</sup>Vgl. dazu G. von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur (Stuttgart<sup>5</sup> 1969), S. 3, 323, 405.

wart unterscheidet und worin Übereinstimmungen oder Ähnlichkeiten festzustellen sind. Esslin hat bereits auf eine literarische "Tradition des Absurden" hingewiesen. Da er den Begriff der absurden Literatur sehr weit faßt, gelangt er zu einer Aufzählung von Vorläufern, die bis in die griechische Antike zurückreicht.<sup>1</sup> Der folgende Überblick beschränkt sich auf eine Abgrenzung der absurden Dichtung von anderen Richtungen innerhalb der russischen Literatur und bereitet so eine literarhistorische Einordnung der russischen Absurdisten vor.

Die Abgrenzung von der russischen Literatur in der Zeit der Klassik erscheint verhältnismäßig unkompliziert. Diese Literatur zeichnet sich dadurch aus, daß sie auf die künstlerische Aussagekraft der Sprache vertraut. Zwar kennt auch die Literatur der Klassik schon das Durchbrechen von Gattungskonventionen, ein Element also, das als wesentliches Kennzeichen der absurden Literatur anzusehen ist; die Tendenz der enttäuschten Erwartung vor dem Hintergrund von Gattungsnormen läßt sich beispielsweise in Puškins "Evgenij Onegin" nachweisen. Dort hat die Erwartungsenttäuschung jedoch nicht das Ziel, den Leser am Sinn des Versromans zweifeln zu lassen, sondern sie erscheint als künstlerisches Prinzip, das die realitätsbezogene Aussagekraft des Werkes noch erhöht.

---

<sup>1</sup>Vgl. dazu M. Esslin, Die Tradition des Absurden. In: ders., Das Theater des Absurden (Reinbeck 1965), S. 250 ff. - Auch J. Kott hat sich mit den Wurzeln des Absurden in der Antike befaßt. Er schreibt über Aischylos' Tragödie "Der gefesselte Prometheus": "Ein Kosmos, in dem es nur grausame Götter und kriechende Insekten gibt, ist weder tragisch noch absurd. Erst mit Prometheus' Geschenk der Intelligenz und der blinden Hoffnungen an die Menschen beginnt das Absurde." Weiter führt Kott aus: "Prometheus ist der erste absurde Held, der erste, der die Zweiteilung der Welt in Himmel und Erde negiert, der die Menschen den Göttern ähnlich macht und ihnen die blinde Hoffnung eingibt, daß sie, umgekehrt, die Götter den Menschen ähnlich machen könnten." (J. Kott, Das Absurde in der Griechischen Tragödie. In: Theater heute 1972. 2. S. 1) Doris Stephan schreibt zur Frage nach Vorläufern des absurden Theaters: "Die entscheidende Einbruchsstelle absurden Weltgefühls [...] findet sich bei Shakespeare. Die Geschlossenheit eines Weltbilds und damit die Geschlossenheit eines Geschehens werden hier ebenso in Frage gestellt wie der Begriff der Größe, des Charakters und des Verstandes. Die Verknüpfung der Begebenheiten erscheint nicht mehr erschließbar und nicht notwendig vom Charakter der Betroffenen abhängig." (D. Stephan, Zum sogenannten absurden Theater. In: Der Deutschunterricht 1964. 3. S. 9)



Auch das Werk von Gogol' gründet sich wie das von Puškin auf das Vertrauen in die Sprache. Dennoch läßt sich - darauf weist B. Zelinsky hin - inhaltlich eine Tendenz zum Absurden feststellen. Zelinsky hält beispielsweise den "Revizor" für "mehr als nur moralische oder soziale Satire; er ist in einem vorläufigen Sinne bereits absurde Dichtung wie ein großer Teil des Gogol'schen Werkes. Absurd, insofern dieses dramatische Spiel eine Parabel über die Fremdheit des Menschen in der Welt verkörpert". Gegen die Absurdität spreche jedoch "das Vorhandensein eines logischen Ereignisablaufs, eine Erzählbarkeit, die auch durch die Fülle unlogischer Details im einzelnen und durch die gleichsam alogische Struktur vieler Dialogpartien nicht aufgehoben wird."<sup>1</sup> Die Alogismen, so könnte man hinzufügen, lassen sich durch Koordination in einen Sinnzusammenhang bringen und stellen somit ein groteskes Element dar, verweisen aber nicht auf das Absurde. Die Absurdität, so sagt Zelinsky, liege "in dem Lebensgefühl, das die Handlung trägt und quälend durchzieht: das Erlebnis der Fragwürdigkeit des Daseins und der Ausweglosigkeit der eigenen Situation".<sup>2</sup> Absurdität ist also im "Revizor" nicht durch die Form, sondern ausschließlich auf der inhaltlichen Ebene, das heißt durch die Sprache zum Ausdruck gebracht. Das unterscheidet Gogol' von der absurden Literatur.

Ähnlich verhält es sich mit Dostoevskij. Er zeigt zwar - indirekterer Form als Gogol' - das Absurde auf. Dabei bedient er sich jedoch realistischen Stilmittel. Die Aussage der Dostoevskijschen Romane kommt ausschließlich durch die Sprache zustande. Die Form erscheint als Äußerungsebene des Inhalts.

---

<sup>1</sup> B. Zelinsky, Russische Romantik (Köln - Wien 1975), S. 316.

<sup>2</sup> Ib., S. 316. - Vgl. dazu auch B. Zelinsky, Gogol's "Revizor". Eine Tragödie? In: Zeitschrift für slavische Philologie 36 (1971), S. 1 ff.

Was die Verwendung von Alogismen betrifft, ergibt sich eine Nähe des Schriftstellers Koz'ma Prutkov zur absurden Literatur.<sup>1</sup> Der Alogismus hat jedoch bei Prutkov vornehmlich parodierende Funktion; er legt die Schwächen der zeitgenössischen Literatur offen und erzeugt Komik, deutet aber nicht auf einen grundsätzlichen Zweifel an der Logik hin.

Eine Abgrenzung der absurden Dichtung von der russischen Literatur der Moderne erscheint schwieriger als die Abgrenzung von der russischen Klassik. Dies ist darin begründet, daß in der modernen Literatur die sinnhafte Sprache zugunsten der Form - also des nicht unmittelbar Ausgesprochenen - zurücktritt und damit an verstehbarer Bedeutung für die Gesamtaussage des literarischen Textes verliert. Diese Verlagerung, die in der absurden Literatur am radikalsten durchgeführt ist, nimmt ihren Anfang im Impressionismus, insbesondere bei Čechov. D. Tschizewskij hat die Hauptzüge dieser literarischen Richtung folgendermaßen bestimmt: In der "äußeren Form" zeichne sie sich durch eine "Unklarheit des Gesamtbildes" und demgegenüber durch ein "Hervortreten der Einzelheiten und Kleinigkeiten" aus. Der Inhalt impressionistischer Literatur sei gekennzeichnet durch den Verzicht auf "didaktische" Elemente, "die dem Leser die Absicht, die 'Tendenz' des Werkes übermitteln sollen". Statt dessen werde eine "allgemeine Stimmung" erzeugt. Zum Gefühl des Leser sprächen "bestimmte kleine Züge, Striche, Einzelheiten, Details, die Träger der leisen und leichten Schattierungen, 'Differentialen der Stimmung' sind".<sup>2</sup>

Die Tatsache, daß sich in Čechovs Dramen keine Handlung im herkömmlichen Sinne entwickelt und die Gespräche häufig verstummen, hat zahlreiche Forscher dazu veranlaßt, auf die Nähe zum absurden Theater hinzu-

---

<sup>1</sup> Hinter dem Pseudonym Koz'ma Prutkov stehen A. K. Tolstoj und die Brüder Žemčuznikov, die in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts als Koz'ma Prutkov parodistische Literatur publizierten. - Zur Nähe Prutkovs zur absurden Literatur vgl. auch D. Tschizewskij, *Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhundert*, Bd. 2: *Der Realismus* (München 1967), S. 132, 137, 140.

<sup>2</sup> D. Tschizewskij, *Über die Stellung Čechovs innerhalb der russischen Literaturentwicklung*. In: *Anton Čechov 1860-1960. Some Essays*. Edited by T. Eekman (Leiden 1960), S. 301.

weisen.<sup>1</sup> Die Gemeinsamkeiten mit dem absurden Theater beschränken sich allerdings auf einige wenige Aspekte. Was die Čechovsche Dramatik von der absurden vor allem unterscheidet, ist das Fehlen der philosophischen Dimension. Ihr primärer Gegenstand sind bestimmte Erscheinungen in der Gesellschaft wie Langeweile, Lebensmüdigkeit und Kontaktlosigkeit. Auch C. B. Timmer weist darauf hin, daß "das Problem des Grotesk-bizarren Absurden" in Čechovs Kunst "nicht ein philosophisches Problem" ist, "sondern eins des Stils und der Technik".<sup>2</sup>

In der Literatur des russischen Symbolismus dagegen spielen philosophische Fragen eine wichtige Rolle. Diese Thematik sowie die antirealistische Tendenz, die sich unter anderem am Vorkommen irrealer Elemente zeigt, ergeben die Nähe zur absurden Literatur. Der Unterschied zwischen symbolistischer und absurder Dichtung besteht darin, daß der (russische) Symbolismus nicht der Sprache schlechthin mißtraut, sondern nur einer bestimmten Sprache: derjenigen der realistischen Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Diese verbrauchte, entpoetisierte Sprache wird durch eine neue, bildlich geprägte ersetzt. Die Bilder erhalten die Funktion von Symbolen; sie weisen über sich hinaus auf einen oft geheimnisvollen,

---

<sup>1</sup> Hildegard Seipel sieht in Čechovs Theaterstücken Vorläufer von "Warten auf Godot" (H. Seipel, aaO, S. 194). S. Melchinger weist auf die "Spur Tschechows bei Beckett" hin (S. Melchinger, Anton Tschechow, Velber 21974, S. 145). Ingrid Dlugosch weist strukturelle Gemeinsamkeiten von Čechovs Dramen und dem Theater des Absurden nach (I. Dlugosch, Anton Pavlovič Čechov und das Theater des Absurden. München 1977). Marianne Kesting schreibt: "Was bei Tschechow als Lebensmüdigkeit, Kontaktlosigkeit, Entleerung des Gesprächs, Sinnentleerung der Tätigkeit, als Langeweile auftrat, sammelt Beckett unter einer großen Vorstellung, die wir, nach einem seiner Stücke, 'Fin de Partie' [...] , 'Das Ende' nennen könnten. Sein gesamtes vorliegendes Werk [...] ist eine Demonstration dieses Endzustands; es formuliert ihn als 'condition humaine' schlechthin." (M. Kesting, Das epische Theater. Stuttgart u. a. 61974, S. 131) J. Drouilly erkennt in Čechovs Werken neben 'absurden' Kunstgriffen auch ein absurdes Weltgefühl, das sich vor allem gegen Lebensende des Dichters ausdrückt (J. Drouilly, Čexov et le sentiment de l'absurde. In: Canadian Contributions to the Seventh Congress of Slavists. The Hague 1973. S. 139 ff.). Gegenteiliger Ansicht ist C. B. Timmer: " [...] wenn Čechov überzeugt

mystischen Bereich. Die Vieldeutigkeit, die sich daraus ergibt, hat die symbolistische Literatur mit der absurden gemeinsam. Jedoch haben Symbole immer einen bestimmten Sinn, so daß symbolistische Literatur im Gegensatz zur absurden niemals insgesamt alogisch ist. Die Dichtung des russischen Symbolismus spielt als Wegbereiter der absurden Literatur insofern eine Rolle, als es sich bei dieser Richtung um die erste geschlossene Bewegung des literarischen Modernismus in Rußland handelt.

Die nächste, um einiges radikalere modernistische Bewegung in Rußland ist der Futurismus. Eine pauschale Abgrenzung der futuristischen von der absurden Dichtung erscheint unmöglich, weil die Bezeichnung "Futurist" auf sehr verschiedene Schriftsteller angewandt wird. V. Markov hat auf diese Heterogenität des Begriffs aufmerksam gemacht.<sup>3</sup> Auch gibt es innerhalb des Futurismus Dichter, deren literarische Experimente so verschiedenartig sind, daß man sie mehreren Richtungen zurechnen müßte. Das gilt insbesondere für Chlebnikov. Greift man - um einen Ansatzpunkt für eine Abgrenzung der futuristischen gegenüber der absurden Literatur zu haben - die transmentale Sprache (zaum') der Futuristen heraus, so erscheint die Zerstörung des Wortes in seiner konventionellen Form als wesentliches Anliegen des Futurismus. Damit wird die Voraussetzung für eine Erneuerung der Sprache geschaffen. Der Poesie sollen durch die Übertretung sprachlicher Regeln neue Gestaltungsmöglichkeiten erschlossen werden. Diese Ten-

---

wäre, daß [...] die Suche nach einer vernünftigen Erklärung der Welt ein Unternehmen ist, das im voraus zum Scheitern verurteilt ist, dann wären wir berechtigt, ihn einen Pessimisten zu nennen; aber er hat niemals eine solche Erklärung abgegeben, im Gegenteil: Irgendwo, zu irgendeiner Zeit in der Zukunft wird die Lösung gefunden werden, sagt er. Dies ist nicht Optimismus, sondern die feste Überzeugung, daß das Leben selber Hoffnung erzeugt". (C. B. Timmer, *The Bizarre Element in Čechov's Art*, In: Anton Čechov 1860-1960. Leiden 1960, S. 281).

<sup>2</sup>C. B. Timmer, aaO, S. 286.

<sup>3</sup>V. Markov, *Russian Futurism. A History* (Berkeley und Los Angeles 1968), insbes. S. 383 ff.

denz zur Spracherneuerung kennt die absurde Literatur nicht, da sie der Sprache generell skeptisch gegenübersteht. Betrachtet man allerdings das Gesamtwerk des wohl experimentierfreudigsten russischen Futuristen Chlebnikov, so trifft man auf zahlreiche Texte, die der absurden Literatur bereits sehr nahe stehen. H. Bienek bezeichnet Chlebnikovs "Gospoža Lenin" ("Frau Lenin") als frühes Beispiel des absurden Theaters.<sup>1</sup> Neben den formalen Kunstgriffen des absurden Theaters, wie sie in diesem szenischen Stück festzustellen sind, begegnet man in anderen Texten des Dichters auch einer philosophischen Thematik, die der des absurden Theaters ähnlich ist, deren Wurzeln aber eher im Mystischen liegen. Chlebnikov kann vom heutigen Standpunkt aus bereits als unmittelbarer Vorläufer der absurden Literatur angesehen werden.

Eine Abgrenzung der absurden Literatur von der russischen grotesken Literatur würde zu den gleichen Ergebnissen führen wie die oben vorgenommene Gegenüberstellung von absurder Literatur mit Ionescos Drama "Die Nashörner". Zu den modernen russischen Schriftstellern, die groteske Literatur verfaßt haben, gehören unter anderem Bulgakov und Sinjavskij.<sup>2</sup> Grotesk ist beispielsweise das leibhaftige Erscheinen des Teufels in Bulgakovs Roman "Master i Margerita". Die Tatsache, daß der Teufel in Moskau erscheint und dort seinen Spuk treibt, ist insofern ein Alogismus, als dies den menschlichen Denkgesetzen zuwiderläuft. Mit diesem Kunstgriff wird hier jedoch nicht - wie in der absurden Literatur - die Gültigkeit der Logik generell bezweifelt, sondern es wird eine konkrete Wirklichkeit in Frage gestellt. Das geschieht der Natur des Grotesken gemäß auf eine Weise, "die den Betrachter entsetzt und zugleich lachen macht, die grauenvoll und

---

<sup>1</sup> † 6 42 30  
H. Bienek, Schamanismus der Sprache. Zu Chlebnikovs Neu-Entdeckung In: ders., Solscheninzyn und andere (Frankfurt a. M. u. a. 1974), S. 80.

<sup>2</sup> Vgl. dazu V. Levin, Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij (München 1975).

lächerlich in eins ist" (Heidsieck).<sup>1</sup>

Im Falle von "Master i Margerita" überschneidet sich das Groteske mit dem Phantastischen. Phantastische Literatur zeichnet sich dadurch aus, daß inn ihr auf unlogischen Prämissen ein in sich stimmiges Geschehen aufgebaut wird. Das ist beispielsweise im Märchen der Fall, in neuerer Zeit auch in der "Science Fiction" ( naučnaja fantastika). Russische Autoren dieser Richtung sind unter anderem die Brüder Strugackij.

Als wesentliches Merkmal zur Abgrenzung der absurden Literatur von anderen literarischen Richtungen wurde in den vorangegangenen Ausführungen neben der Sprache die Art der Verwendung von Alogismen herangezogen. Man kann den Alogismus definieren als einen Verstoß gegen die intersubjektiv gültigen Denkgesetze, die der Mensch aufgrund apriorischer Kategorien und aufgrund seiner Erfahrung gewonnen hat.

---

<sup>1</sup> A. Heidsieck, aaO, S. 17. - Diesen Eindruck hat bereits Friedrich Hebbel im Vorwort zu seinem "Trauerspiel in Sizilien" beschrieben: "Man nmögte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man nmögte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt." (In: F. Hebbel, Sämtliche Werke, Bd. 2. Berlin 1901, S. 379)

## DIE OBĚRIUTEN ALS BEGRÜNDER EINER ABSURDEN LITERATUR IN RUSSLAND

Eine absurde Literatur im vorhin definierten Sinne gibt es in Rußland etwa seit 1926, dem Gründungsjahr einer Künstlergruppe, die sich später "Oběriu" nannte. Diese Vereinigung ging aus einer Gruppe Leningrader Schriftsteller hervor, die der Futurist A. Tufanov - ein Verfechter der 'zaum' -Dichtung" - leitete. Tufanovs künstlerischer Ausgangspunkt war der Kubo-Futurismus.<sup>1</sup> Zu Beginn des Jahres 1925 stieß der damals noch unbekannte Schriftsteller Daniil Charms zu Tufanovs Gruppe, kurz darauf auch der ebenfalls noch unbekannte Aleksandr Vvedenskij.<sup>2</sup> Charms und Vvedenskij knüpften Kontakt miteinander und kamen bald überein, sich von der Bezeichnung "zaumniki" zu lösen und ihrer Vereinigung die neutralere Bezeichnung "Levyj flang" ("Linke Flanke") zu geben. Die enge Zusammenarbeit zwischen Charms und Vvedenskij innerhalb der Gruppe fand ihren Ausdruck in dem Wort "činar" (unübersetzbar), das sie in ihren Werken vor den Nachnamen setzten. Die Mitglieder des "Levyj flang" traten unter anderem in Studentenklubs und Kulturhäusern auf, bis die Gruppe Anfang 1926 zerfiel. Äußerer Anlaß dafür war ein Streit zwischen Vvedenskij und Tufanov. Einige Mitglieder des "Levyj flang", vor allem Charms und Vvedenskij, bauten nun eine literarische Vereinigung nach ihren eigenen Vorstellungen auf, ohne die Teilnahme von Tufanov. Im Herbst 1927 bot der Direktor des Leningrader "Houses der Presse", in dem die Gruppe schon seit längerer Zeit ihr Domizil hatte, den Mitgliedern an, sich zu einer eigenen Sektion des Hauses zu formieren.<sup>3</sup> Zur Bedingung macht er eine Namensänderung: Die neue Bezeichnung sollte weder das Wort "links" enthalten, noch sollte es

---

<sup>1</sup>A. Aleksandrov, M. Mejlach, Tvorčestvo Daniila Charmsa. In: Materialy XXII Naučnoj Studenčeskoj konferencii. Tartu: Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet 1967, S. 101.

<sup>2</sup>Vgl. hierzu und zum folgenden I. Bachterev, Kogda my byli molodymi (Nevydumannyy rasskaz). In: Vospominanija o Zabolockom (Moskva 1977), S. 64 ff.

<sup>3</sup>Ib., S. 83 f.

sich um einen "ismus" handeln. Igor' Bachtarev, ein Mitglied der Gruppe, schlug "Ob-edinenie real'nogo iskusstvo ("Vereinigung der realen Kunst") vor - abgekürzt "Oberiu". Charms war wie die übrigen Mitglieder damit einverstanden, sprach sich aber dafür aus, die zugrundeliegenden Wörter noch etwas zu verdunkeln und das "e" durch ein "è" zu ersetzen. Später, so schreibt Bachtarev in seinen Erinnerungen, ist das "è" wieder zu "e" geworden.<sup>1</sup> Das "u" am Ende der Bezeichnung war der Ersatz für das sonst übliche "izm", gleichzeitig wohl auch eine Parodie darauf.<sup>2</sup>

Nur ein Teil der von Obériu-Mitgliedern verfaßten Literatur fällt in das Gebiet des Absurden. Andere Bereiche des literarischen Schaffens sind groteske und parodistische Dichtung sowie die Kinderliteratur, mit deren Produktion die bedeutendsten Obériuten, Charms und Vvedenskij, ab 1927 in der Redaktion von Samuil Maršak ihren Lebensunterhalt verdienten. Im folgenden geht es zunächst noch nicht um eine literarische Einordnung der Obériuten, sondern darum, den biographischen und zeitgeschichtlichen Hintergrund ihres künstlerischen Schaffens aufzuzeigen.<sup>3</sup>

Über das Leben von Daniil Ivanovič Charms (eigentlich Juvačev, geboren am 12. 1. 1906 in St. Petersburg, gestorben am 2. 2. 1942 in Haft) ist - gemessen am Umfang des über die anderen Obériuten vorliegenden Materials - relativ viel bekanntgeworden. Der amerikanische Journalist H. E. Salisbury schreibt in seinem Buch "900 Tage. Die Belagerung von Leningrad" über Charms unter anderem: "Er war groß und hager und trug einen breitrandigen, altmodischen Hut. Eine Kette, an der aus Schildpatt und Elfenbein geschnitzte Amulette hingen, trug er um den Hals. Angeblich lebte er fast ausschließlich von Milch. Man wußte, daß er aus Mangel an Geld hungerte. Er

---

<sup>1</sup>Ib., S. 84.

<sup>2</sup>A. Aleksandrov, Obériu. Predvaritel'nye zametki. In: Československá rusistika 13 (1968). H. 5, S. 297.

<sup>3</sup>Vgl. dazu auch W. Kasack, Obériu. In: ders. Lexikon der russischen Literatur ab 1917 (Stuttgart 1976), S. 267 f.



brachte sich kümmerlich als Verfasser von Kinderreimen durchs Leben." Über Charms' eigentliche Literatur - diejenige für Erwachsene - schreibt Salisbury: "Er war ein brillanter Satiriker, vertrat eine etwas düstere Philosophie, und als Dichter war er ein echter Vertreter der Poesie des Absurden, lange bevor diese Art der Dichtkunst in Mode kam."<sup>1</sup>

Der Schriftsteller Leonid Panteleev, der Charms im Unterschied zu Salisbury persönlich kannte und mit ihm befreundet war, beschreibt Charms' Verhaftung: "Anscheinend noch im August des Jahres 1941 kam der Hausmeister zu ihm und bat ihn, wegen irgendeiner Sache auf den Hof hinauszugehen. Und dort stand schon die 'Grüne Minna'. Man nahm ihn halbangezogen [...] mit. Gleich im ersten Winter der Blockade starb er in einer Gefängniszelle. Warum mußte er sterben? Ich weiß es nicht. Ich sah D. I. zwei, drei Tage vor seiner Verhaftung. Ich wußte immer, daß er gescheit ist, daß seine Wunderlichkeit eine Maske war und daß er der Hanswurst, für den ihn manche hielten, niemals war."<sup>2</sup>

V. Lifšic, der Charms ebenfalls persönlich kannte, weiß verschiedene Anekdoten über den Dichter zu erzählen. Er berichtet beispielsweise davon, wie Charms einmal mit einer akrobatischen Nummer auf dem Fenstersims im dritten Stockwerk eines Leningrader Hauses die Passanten auf einen Literaturabend der Obériuten aufmerksam machte.<sup>3</sup>

Wie die Gestaltung eines solchen Abends im einzelnen aussah, davon vermittelt eine Tagebucheintragung von Charms einen Eindruck. A. Aleksandro' der den Text erstmals veröffentlichte, weist darauf hin, daß es sich um den für die Veranstaltung vorgesehenen Programmzettel handelt:

---

<sup>1</sup> H. E. Salisbury, 900 Tage. Die Belagerung von Leningrad (Frankfurt a. M. 1970), S. 197.

<sup>2</sup> L. Panteleev, Iz leningradskich zapisej. In: Novyj mir 1965. 5. S. 149.

<sup>3</sup> V. Lifšic, Možet byt', prigoditsja. In: Voprosy literatury 1969. 1. S. 24 - Folgende mündlich überlieferte Charms-Anekdote ist bislang noch nicht veröffentlicht: Ende der dreißiger Jahre arbeitete der Moskauer Literaturwissenschaftler Nikolaj Chardžiev an einer Chlebnikov-Ausgabe, die später

12. Dezember 1928 neuen Stils.

Vasilij Oberiutov

Pokus I

Vortrag von Doktor Tinvej

Dojfer Levin - eukalistische Prosa

Daniil Charms - Gegenstände und Figuren

Aleksej Pastuchov - dasselbe

Igor Bachterev - Gabeln und Verse

Aleksandr Vvedenskij - Selbstbeobachtung vor einer Wand

Bovaldi - drei

Der Zenterschrang

Entr'acte-Katarakt

Pokus II

Einleitende Worte

Theatralischer Akt "Wintersparziergang". Tragödie mit Musik von I. V. Bachterev und D. I. Charms.

Musik von P. A. Volfius. Unter Teilnahme der Künstler

E. I. Vigiljanskij, A. Ja. Grin und Fedja Tykin.

Pokus III

Vorstellung: Disput und allerlei Knöpfe

Beginn 8 Uhr.

Kleiderablage obligatorisch.

Vasilij Oberiutov

Regie Evg. Vigiljanskij <sup>1</sup>

Das angeführte Material ergibt zumindest ein ungefähres Bild vom Menschen und Dichter Daniil Charms. Über Charms' Bildungsgang - sein Vater betätigte sich ebenfalls schriftstellerisch - ist nichts bekannt. Ins Licht der Öffentlichkeit trat er erstmals bei den Veranstaltungen der "zaumniki" im Jahre 1925. Sein Pseudonym bildete er wahrscheinlich vom englischen Wort "harm". Möglicherweise wollte er damit seine Absicht kundtun, die bestehenden Normen seiner Umwelt zu verletzen. Eine weitere Erklärung gibt Bachterev: "Das Pseudonym

---

als "Neizdannj Chlebnikov" auch über den Rahmen der Philologie hinaus bekannt wurde. Eines Tages kam Daniil Charms zu Chardžiev, der mit ihm befreundet war, und bat darum, seinen Namen in die Danksagungsliste des Buches mit aufzunehmen, obwohl Charms überhaupt nichts zu der Ausgabe beigetragen hatte. Chardžiev zeigte Sinn für Humor und erfüllte Charms den Wunsch - so nachzuprüfen in Velimir Chlebnikov, Neizdannje proizvedenija (Moskva 1940), S. 18.

<sup>1</sup> Zitiert nach: D. Charms, Fälle. Prosa, Szenen, Dialoge. Aus dem Russischen von Peter Urban (Frankfurt a. M. 1970), S. 60. - Der russische Text ist, mit Erklärungen versehen, abgedruckt in: A. Aleksandrov, Obériu. Predvaritel'nye zametki. In: Československá rusistika 13 (1968). H. 5, S. 302 f.

Daniil Charms hatte er sich vor langer Zeit ausgedacht, anscheinend in der letzten Klasse der Schule. Er las mit Begeisterung Conan Doyle, er bemühte sich, Sherlock Holmes ähnlich zu sein. Und bis in die letzten Jahre seines Lebens begleiteten ihn die Gegenstände seines Jugendhobbys: der im Paß geänderte Nachname, der an Holmes erinnerte, die englische Pfeife, die er ständig rauchte, der vorsintflutliche, steife Hut seines Vaters."<sup>1</sup> Über Charms' Ehefrau wurde erst etwas bekannt, nachdem im Jahre 1970 eine Auswahl seiner Werke, ins Deutsche übersetzt von P. Urban, im Frankfurter S. Fischer-Verlag erschienen war.<sup>2</sup> Aus Südamerika meldete sich 1974 Charms' Witwe, um Autorenrechte geltend zu machen. Zu Lebzeiten hat sie sich allem Anschein nach um Charms in seiner Eigenschaft als Dichter wenig gekümmert.<sup>3</sup> Seine kurzgefaßte Vita in der "Kratkaja literaturnaja enciklopedija" endet mit den Worten: "Widergesetzlich unterdrückt. Postum rehabilitiert."<sup>4</sup> Von der Rehabilitation wurden die Verwandten des Dichters im Jahre 1956, also zu Beginn des zweiten Tauwetters, informiert.<sup>5</sup>

In sowjetischen Periodika erschienen seitdem vereinzelt Texte von Charms. Der Dichter - er arbeitete auch nach der Auflösung der Gruppe Obèriu im Jahre 1930 als Schriftsteller weiter - ist heute einem breiteren Publikum nur als Verfasser von Kinderliteratur bekannt; als solcher ist er sehr geschätzt. Im Samizdat kursieren auch seine (fast ausschließlich im Westen veröffentlichten) ernstesten Werke; in Schriftstellerkreisen (Ajgi,

---

<sup>1</sup>I. Bachtërev, aaO, S. 61.

<sup>2</sup>Siehe Anm. 1, S. 43.

<sup>3</sup>Vgl. H. -J. Schmitt, Zufälle. Oder wie zwei russische Autoren zuerst auf deutsch erschienen. In: Akzente 21 (1974), S. 513 f. - Mündlichen Informationen zufolge war Charms zuvor schon einmal verheiratet. Von seiner ersten Frau hatte er sich scheiden lassen.

<sup>4</sup>T. Ju. Chmel'nickaja, Charms. In: Kratkaja literaturnaja enciklopedija, t. 8 (Moskva 1975), S. 226.

<sup>5</sup>Vgl. G. Gibian, Introduction: Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. In: Russia's Lost Literature of the Absurd (Ithaca and London 1971). S. 25.

Amal'rik, Lidija Čukovskaja, Galič, Kaverin, Vl. Kazakov) ist seine Dichtung bekannt.<sup>1</sup>

Die für Obériu typische enge Verbindung der einzelnen Künste spiegelt sich unter anderem in Charms' Freundschaft mit dem Maler Kazimir Malevič (1879-1935) wider. Literarische Dokumente dieser Freundschaft sind Charms' Gedichte "Iskušenie" ("Die Versuchung"; das Gedicht ist Malevič gewidmet) und "Na smert' Kazimira Maleviča" ("Zum Tode von Kazimir Malevič").<sup>2</sup>

Auch zur Musik hatte Charms eine enge Beziehung. Er spielte selber Klavier, vor allem Werke von Buxtehude, Telemann, der Familie Bach und Mozarts Requiem. Charms wirkte an den Vorbereitungen zu einem Libretto einer satirischen Oper für Šostakovič mit; das Projekt wurde jedoch nicht verwirklicht.<sup>3</sup>

Das Schicksal von Aleksandr Ivanovič Vvedenskij (geboren am 19. 1. 1904 in St. Petersburg, gestorben am 20. 12. 1941 in Haft) ist in vielem dem von Charms ähnlich. Beide gehören zu den Initiatoren der Gruppe Obériu, beide verdienten ihren Lebensunterhalt mit dem Verfassen von Kinderliteratur,

<sup>1</sup> Vgl. G. Ajgi, *Stichi 1954-71. Redakcija i vstupitel'naja stat'ja V. Kazaka* (München 1975), S. 199; A. Amal'rik, *P'esy* (Amsterdam 1970), S. 7; L. Čukovskaja, *V laboratorii redaktora* (Moskva 1960), S. 257 ff. (2. Aufl.: 1963); A. Galič, *Pokolenie obrečennyh* (Frankfurt a. M. 1972), S. 124; V. Kaverin, *V starom dome (Vospominanija)*. In: *Zvezda* 1971. 10. S. 143 ff.; V. Kazakov, *Ošibka živych. Roman* (München 1976), S. 87, 103, 112, 179. - Auch Majakovskij interessierte sich für Obériu. Vgl. dazu I. Bachtarev, *aaO*, S. 59. - Pasternak wußte ebenfalls von Charms und Vvedenskij. Davon zeugt ein Brief der beiden Obériuten, der im Nachlaß von Pasternak gefunden wurde und nun im Moskauer Gor'kij-Institut für Weltliteratur (IMLI) aufbewahrt wird. Er trägt das Datum 3. April 1926. Charms schreibt darin, daß er und Vvedenskij - der den Brief mitunterzeichnete - die einzigen linken Schriftsteller in Leningrad seien, aber leider keine Möglichkeit zur Publikation ihrer Werke hätten. Von Pasternak erwarteten sie sich in dieser Beziehung Hilfe (IMLI, Handschriftenabteilung, f. 120, op. 1, Nr. 33).

<sup>2</sup> D. Charms, *Izbrannoe* (Würzburg 1974), S. 209 ff. und 254 f.

<sup>3</sup> Vgl. G. Fedorov, *Vokrug i posle "Nosa"*. In: *Sovetskaja muzyka* 1976. 9, S. 49 f.

beide wurden schließlich Opfer der Politik. Obwohl sie auch als Dichterpersönlichkeiten gleichrangig sind, steht Vvedenskij im Spiegel der Sekundärliteratur über die Obëriuten im Schatten von Charms. Dies mag darauf zurückzuführen sein, daß sein Auftreten weniger spektakulär, seine Persönlichkeit weniger exzentrisch war. Entsprechend gibt es über Vvedenskij weniger schriftlich fixierte Erinnerungen. In den vorliegenden Besprechungen seines Werkes steht meist die Kinderliteratur im Vordergrund. I. Rachtanov bezeichnet Vvedenskij als den "obëriutischsten der Obëriuten".<sup>1</sup> Des weiteren schreibt er: "Ich kann nicht sagen, daß Vvedenskij ein angenehmer Mensch war. Mir war er niemals sympathisch [...], aber ich weiß, welches Verhältnis seine Obëriu-Freunde zu ihm hatten: Sie hielten ihn für ein Genie." Vvedenskij sei, so sagt Rachtanov, eine Spielernatur gewesen.<sup>2</sup> N. Stepanov charakterisiert ihn so: "A. I. Vvedenskij war ein kluger, talentierter Mensch. Aber er liebte in allem Originalität und Extravaganz. Er schrieb halb transmentale, mit nichts vergleichbare, unverständliche Verse, halb Prosa. Er war anezogenermaßen höflich und selbstbewußt."<sup>3</sup>

Im "Obëriu-Manifest" wird Vvedenskij als die "äußerste Linke unserer Vereinigung", also als der kühnste Experimentator bezeichnet.<sup>4</sup> In dem ihm gewidmeten Abschnitt ist seine Einstellung zur Kunst unter anderem mit folgenden Worten umrissen: "Dichtung ist nicht Grießbrei, den man ungekaut herunterschluckt und sofort vergißt."<sup>5</sup>

Über Vvedenskij's Lebenslauf ist ein wenig mehr bekannt als über denjenigen von Charms. In der Einführung zur Erstedition von Vvedenskij's Werken (1974) hat W. Kasack auf der Grundlage sämtlicher greifbarer Materialien

---

<sup>1</sup> I. Rachtanov, "Ež" i "Čiž". In: Detskaja literatura. Moskva 1962. 2, S. 152.

<sup>2</sup> Ib., S. 152.

<sup>3</sup> N. Stepanov, Iz vospominanij o N. Zabolockom. In: Vospominanija o Zabolockom (Moskva 1977), S. 93.

<sup>4</sup> Manifest Oberiu. In: D. Charms, Izbrannoe (Würzburg 1974), S. 291. (Erstmals erschienen in: Afiši Doma pečati, Nr. 2. Leningrad 1928, S. 11 ff.)

<sup>5</sup> Ib., S. 291.

eine Vvedenskij-Charakteristik zusammengestellt, die bislang die vollständigste ist. An ihr orientiert sich die folgende Darstellung.

Vvedenskij, dessen Vater Bankbeamter war, begann 1921 ein Philologiestudium an der Universität Petrograd, das er aber bald abbrach. Bereits als Gymnasialist hatte er seine ersten Gedichte verfaßt. Die früheste überlieferte Erwähnung Vvedenskij's in der Literaturkritik findet sich in einem Aufsatz von 1923. Dort wird er - in positivem Sinne - als Futurist neben Chlebnikov genannt.<sup>1</sup> Im Frühjahr 1927 begann Vvedenskij - ebenso wie Charms - in der von Maršak geleiteten Kinderbuchabteilung des Leningrader "Hauses der Presse" zu arbeiten. Zwischen 1928 und 1941 erschienen von Vvedenskij mindestens 32 Kinderbücher, darunter Nacherzählungen der "Bremer Stadtmusikanten", des "Tapferen Schneiderlein" und anderer Grimmscher Märchen.<sup>2</sup> Vvedenskij, der von 1936 bis 1941 in Char'kov lebte, ist nach seiner letzten Verhaftung im Zusammenhang mit der Evakuierung 1941 ums Leben gekommen.<sup>3</sup> Er ist heute in der Sowjetunion ausschließlich als Kinderschriftsteller bekannt. Offenbar nur in dieser Eigenschaft wurde er 1956 postum rehabilitiert.

Die übrigen Mitglieder von Obériu interessieren im Zusammenhang mit absurder Literatur nur am Rande. Es handelt sich dabei hauptsächlich um Lyriker, Ob sie auch Absurdes geschrieben haben, ist größtenteils nicht bekannt; zumindest sind von ihnen keine absurden Texte überliefert. Die herausragendste unter diesen Nebenfiguren ist Nikolaj Zabolockij (1903-1958). Im Gegensatz zu Charms und Vvedenskij löste sich Zabolockij später von der Obériu-Kunst. Das Hauptwerk seiner frühen Periode sind die "Stolbcy" (1929), eine Sammlung von Versen, die "auf der Grundlage von sehr kom-

<sup>1</sup>G. K [ryžickij] Futurizm. In: Žizn' iskusstva 1923. 27, S. 14 f. - Nachdruck (auszugsweise) in: A. Vvedenskij, Izbrannoe (München 1974), S. 17.

<sup>2</sup>Charms dichtete Wilhelm Buschs "Plisch und Plum" nach.

<sup>3</sup>Vgl. W. Kasack, Aleksandr Vvedenskij. In: A. Vvedenskij, Izbrannoe (München 1974), S. 13 f.

plizierten, alogischen Wortverbindungen, paradoxen ironischen Verläufen, auf dem Spiel der Gedanken aufgebaut" ist (D. Maksimov).<sup>1</sup>

Zabolockijs Bedeutung für Obériu gründet sich weniger auf sein dichterisches Werk als auf das Obériu-Manifest, dessen Autorschaft im wesentlichen ihm zugeschrieben wird.

Ferner gehörten zu Obériu die Dichter Igor' Bachtarev (geb. 1908; er lebt in Leningrad), Boris (Dojvber) Levin (1904-1941), dessen Obériu-Buch "Pochoždenija Feokrita" als verloren gilt, und Konstantin Vaginov (1899-1934). Nahe stand den Obériuten unter anderem Nikolaj Olejnikov (1898-1942), "ein Dichter, bei dem die Verzweiflung über die Zeit nicht in absurder Kunst, sondern in Ironie, Satire und Parodie ihren Ausdruck fand".<sup>2</sup>

Die Obériuten entwickelten ihre Vorstellungen von einer "neuen Kunst" in ihrem Manifest - auch "Deklaration" genannt - aus dem Jahre 1928. Dieses Manifest hatte eine zweifache Funktion: Erstens war es eine Rechtfertigung der bis zu jener Zeit von den Obériuten bereits beschrittenen Wege zu einer neuen Kunst, zweitens war es als Programmschrift für das weitere Schaffen nach 1928 gedacht. Als solche wirkte das Manifest auch über das Ende der Gruppe im Jahre 1930 hinaus. Die Schrift zeigt das ganze Spektrum des (teils nur intendierten und nicht verwirklichten) Obériu-Schaffens von der Literatur über die bildende Kunst und den Film bis zum Theater. Auch die Gründung einer Abteilung für Musik wurde angekündigt. Sie konnte jedoch, wie vieles andere auch, nicht realisiert werden.

---

<sup>1</sup>D. Maksimov, O starom i novom v poézii Nikolaja Zabolockogo. In: Zvezda 1958. 10. S. 230.

<sup>2</sup>W. Kasack, Obériu. Eine fast vergessene literarische Vereinigung. In: Forschung und Lehre. Abschiedsschrift zu Johann Schröpfers Emeritierung (Hamburg 1975), S. 294. - Zu Olejnikov vgl. auch A. A. Aleksandrov, Stichtovornyj portret Nikolaja Olejnikova. In: Russkaja literatura 1970. 3, S. 156 f. sowie W. Kasack, Lexikon der russischen Literatur ab 1917 (Stuttgart 1976), S. 273 f.

Zur Entstehung des Manifestes schreibt Bachtarev: "Was Zabolockij (anscheinend auch Vvedenskij) hauptsächlich beunruhigte, ist die Begrenzung der schöpferischen Freiheit, das Diktat gegenüber den individuellen Geschmäckern, andere Zwänge, die verbunden sind mit der Disziplin innerhalb der Gemeinschaft, mit dem vorbehaltlosen Sich-Unterordnen unter die Punkte der Deklaration. Deshalb legte Zabolockij gleich folgendes im voraus fest, und alle waren einverstanden: Denkt daran, wird sind keine Schule, kein neuer 'ismus', keine genau festgelegte Richtung. Aber auch die Dichter, die die Gruppe der 'Kubo-Futuristen' bildeten, waren kein Monolith. Diese Besonderheit schlug Zabolockij vor zum Prinzip zu erheben."<sup>1</sup>

Ihrem Manifest zufolge verstanden sich die Obériuten als Fortsetzer der Revolution:

Der riesige revolutionäre Umbruch der Kultur und der Lebensweise, der so charakteristisch für unsere Zeit ist, wird auf dem Gebiet der Kunst durch viele unnormale Erscheinungen aufgehalten. Wir haben noch immer nicht jene unbestreitbare Wahrheit begriffen, daß das Proletariat sich auf dem Gebiet der Kunst nicht mit den künstlerischen Methoden der alten Schulen zufriedengeben kann, daß seine künstlerischen Prinzipien bei weitem tiefer gehen und die alte Kunst mitsamt ihren Wurzeln untergraben.<sup>2</sup>

Anschließend wird im Manifest darauf hingewiesen, daß eine allgemeinverständliche Kunst - wie sie damals in der Sowjetunion von der Partei propagiert wurde - zwar begrüßenswert sei, eine Beschränkung auf diese Art von Kunst aber schlimme Folgen haben könne. Die Obériuten distanzieren sich andererseits auch von der Dichtung der "zaumniki".<sup>3</sup> Die plötzliche Feindschaft gegenüber den Futuristen ist nicht nur als Polemik zu Profilierungszwecken anzusehen; sie deutet darauf hin, daß die Oberiuten ihre Kunst als

---

<sup>1</sup>I. Bachtarev, aaO, S. 74

<sup>2</sup>Manifest Obériu. In: D. Charms, Izbrannoe (Würzburg 1974), S. 287.

<sup>3</sup>Ib., S. 290.



nicht-destruktiv und durchaus aussagehaltig verstanden wissen wollten. Das Ziel ist dabei eine neue Art der Erkenntnis auf künstlerischem Wege. Zu welcher verschiedenen Resultaten die Techniken dieser neuen Erkenntnisart führen können, zeigt sich in der Unterschiedlichkeit der Werke, die die einzelnen Obériuten hervorbrachten.

Der Wunsch von Charms, ein eigenes Obériu-Theater mit der Bezeichnung "Radiks" (lat. radix = Wurzel) aufzubauen, ging nicht in Erfüllung. Dieser Wunsch zeigt jedoch, wie wichtig für Charms und die anderen Obériuten das Moment des Theatralischen war. Kasack weist darauf hin, daß bei den Obériuten der Vortrag der eigenen Werke "nicht nur als Ersatz für die verhinderte Möglichkeit gemeint war, durch Buchdruck bekannt zu werden [...], sondern auch als spezifische Form der Vermittlung des eigenen Kunstempfindens".<sup>1</sup> So bildete sich das Happening als wichtiges Medium der Obériuten heraus. Veranstaltungsorte waren Klubs, Kulturhäuser, Bibliotheken, Konzertsäle und vor allem das "Staatliche Institut für künstlerische Kultur" (Ginchuk), in dem auch eine Aufführung des Stückes "Moja mama vsja v časach" ("Meine Mutter ist ganz in der Uhr") von Charms und Vvedenskij vorbereitet wurde.<sup>2</sup> Das Stück gelangte jedoch nicht zur Aufführung.

Am 9. 4. 1930 wurde endgültig der Schlußstrich unter die Phase des aktiven Lebens von Obériu gezogen. L. Nil'vič - hierbei handelt es sich wahrscheinlich um ein Pseudonym - diffamierte in einem Artikel in der Leningrader Zeitung "Smena" die Obériu-Kunst als "Protest gegen die Diktatur des Proletariats".<sup>3</sup> Die RAPP hatte zu diesem Zeitpunkt die absolute Macht

---

<sup>1</sup>W. Kasack, Daniil Charms, Absurde Kunst in der Sowjetunion. In: Die Welt der Slaven 21 (im Druck).

<sup>2</sup>Vgl. I. Bachterev, aaO, S. 55.

<sup>3</sup>L. Nil'vič, Reakcionnoe žonglerstvo. (Ob odnoj vylazke literaturnych chuliganov). In: Smena. Leningrad 9. 4. 1930. Zitiert nach: A. Aleksandrov, Obériu. Predvaritel'nye zametki. In: Československá rusistika 13 (1968). H. 5, S. 303.

über die Kunst erreicht. Kurz zuvor hatten bereits die Gruppe Pereval und die Formale Schule ihre Arbeit einstellen müssen. Das Ende von Obériu war gleichzeitig das Ende der für die russische Literatur so fruchtbaren zwanziger Jahre. Kasack schreibt über Obériu: "Es war der letzte Versuch junger Menschen, nicht konformistisch den Begriff der Revolution ernstzunehmen und neue Wege zu gehen."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>W. Kasack, Aleksandr Vvedenskij. In: A. Vvedenskij, Izbrannoe (München 1974), S. 16.

## DIE TECHNIK DES ABSURDEN IM WERK VON DANIIL CHARMS

Ein Teil von Charms' dichterischem Werk ist - so wurde behauptet - zur absurden Literatur zu rechnen. Das soll im folgenden durch Analysen ausgewählter Texte belegt werden. Da eine Werkinterpretation bereits bei der Auswahl beginnt, erscheint zunächst ein Überblick über Charms' dichterisches Schaffen notwendig. Orientiert man sich an der Einteilung des von G. Gibian herausgegebenen "Izbrannoe", so besteht Charms' Werk aus einem Zyklus von Kürzestgeschichten ("Slučai"), aus einigen Skizzen, die größtenteils etwas länger sind als die "Slučai" ("Očerki i rasskazy"), aus der Erzählung "Starucha", dem Drama "Elizaveta Bam", den Gedichten und - meistens lyrisch geprägten - dramatischen Skizzen ("Stichotvorenija i dramatičeskie očerki") sowie der Kinderliteratur.<sup>1</sup> Das Drama "Komedija goroda Peterburga" ("Die Komödie der Stadt Petersburg") aus dem Jahre 1926 wurde erst kurz vor Abschluß der vorliegenden Arbeit veröffentlicht und konnte nicht mehr berücksichtigt werden.<sup>2</sup> Es ähnelt in seiner Struktur dem Drama "Elizaveta Bam". Gibian weist darauf hin, daß Charms' Lyrik "völlig anders als seine Prosa" ist. In der Lyrik werde eine Atmosphäre erzeugt.<sup>3</sup> Auch die dramatischen Szenen können im Gegensatz zur Prosa und zu den Dramen nicht der absurden Literatur zugerechnet werden. Sie sind, wie Gibian sagt, "teils historisch, teils allegorisch".<sup>4</sup> Für eine Dar-

---

<sup>1</sup>D. Charms, Izbrannoe. Edited and introduced by George Gibian (Würzburg 1974). - Mündlichen Informationen zufolge kursiert im sowjetischen Samizdat eine Charms-Ausgabe vom doppelten Umfang des "Izbrannoe", die von einer (inoffiziellen) Gesellschaft zur Verbreitung der Werke von Charms und Vvedenskij herausgegeben wurde. Gibians Ausgabe soll, wie der Verf. erfahren konnte, nicht in allen Punkten zuverlässig sein. Eine stichhaltige Charms-Ausgabe ist derzeit im Erscheinen begriffen: D. Charms, Sobranie proizvedenij pod redakciej M. Mejlacha i V. Ėrlja (Bremen 1978).

<sup>2</sup>In: D. Charms, Sobranie proizvedenij, t. 1 (Bremen 1978), S. 48 ff.

<sup>3</sup>G. Gibian, Introduction. In: D. Charms, Izbrannoe (Würzburg 1974), S. 39 f.

<sup>4</sup>Ib., S. 41.

stellung des Absurden in Charms' Dichtung bleiben also die Prosa und das Drama "Elizaveta Bam" - was Hinweise auf Parallelen im übrigen Werk nicht ausschließt. Aus der Prosa werden diejenigen Texte für eine Analyse herausgegriffen, die für Charms am typischsten erscheinen. Es werden also im Sinne Max Webers "Idealtypen" gebildet. "Nur in dieser Weise", schreibt D. Tschizewskij über diese Methode, "können wir den Stoff der Literaturwissenschaft schichten und ordnen: ohne eine solche Bearbeitung können wir höchstens eine Beschreibung des Stoffes bieten, wobei wir auch immer vor der schwierigen Entscheidung stehen, was in die Beschreibung der unendlich vielen Züge, die doch eine jede Kulturerscheinung besitzt, aufgenommen werden kann."<sup>1</sup>

### Charms' "Slučai"

#### "Sonet"

Thema der nur etwa eine Druckseite füllenden Geschichte "Sonet" ist eines jener zufälligen Ereignisse, wie sie im Titel des Zyklus ("Slučai") zum Ausdruck kommen. Der Ich-Erzähler berichtet davon, wie er einmal vergessen hatte, "was zuerst kommt - die 7 oder die 8". Auch seine Nachbarn können sich nicht daran erinnern. Er geht gemeinsam mit ihnen in einen Laden und fragt die Kassiererin um Rat. Diese zieht "ein kleines Hämmerchen aus dem Mund" und antwortet: "Meiner Meinung nach kommt die 7 nach der 8 immer dann, wenn die 8 nach der 7 kommt." Nach anfänglicher Freude gelangen

---

<sup>1</sup> D. Tschizewskij, Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen, Bd. 1 (Berlin 1968), S. 30. - Tschizewskij verdeutlicht diese Methode an einem Beispiel: "Für die Schaffung eines Idealtyps 'gotische Kirche' werden die Züge eines Straßburger Münsters wichtiger sein, als die von hundert kleinen Dorfkirchen. Genauso sollte man bei der Behandlung der literarischen Erscheinungen verfahren. Die Wahl der 'typischen' Züge wird aber von der Wertung (und Unterscheidung der bedeutenden und unbedeutenden) der Züge abhängen (ebenso Max Weber)." (Ib., S. 30)

Ich-Erzähler und Nachbarn zu der Auffassung, daß die Auskunft der Kassiererin sinnlos sei. Sie beginnen in einem Park die Bäume zu zählen, können jedoch auch auf diese Weise nicht klären, ob zuerst die 7 oder die 8 kommt. Am Schluß heißt es: "Wir hätten uns ziemlich lange herumgestritten, wenn hier nicht zum Glück ein kleines Kind von der Bank gefallen wäre und sich Ober- und Unterkiefer gebrochen hätte. Das brachte uns ab von unserem Streit. " Anschließend geht jeder für sich nach Hause.<sup>1</sup>

Die alogische Struktur des Textes basiert auf der ständigen Irritation des Lesers. Die unglaubliche Tatsache, daß jemand die Reihenfolge der Zahlen vergessen hat, ruft im Rezipienten die Vermutung hervor, daß es sich hierbei um die Prämisse einer phantastischen Erzählung handelt, zumal da gleich am Anfang der Geschichte das Geschehen als "erstaunlicher Zufall" charakterisiert wird. Die Tatsache, daß der Ich-Erzähler als erstes die Nachbarn nach der Zahlenfolge fragt, erscheint auf der Grundlage der genannten Prämisse logisch. Unglaublich wiederum erscheint, daß auch die Nachbarn die Reihenfolge vergessen haben. Der Leser muß daraus schließen, daß dies noch zur Prämisse gehört, daß also die Grundannahme der phantastischen Erzählung darin besteht, daß eine allgemeine Verwirrung hinsichtlich der Zahlenfolge eingetreten ist. Der nächste Schritt erscheint wieder logisch: Wenn man ein Problem hat, befragt man einen kompetenten Menschen. In diesem Fall ist das eine Kassiererin. Hier treibt nun Charms das Spiel mit dem Leser auf die Spitze: Er läßt die Kassiererin ein Hämmerchen aus dem Mund ziehen - eine durch nichts begründete Handlung - und läßt sie eine in sich widersinnige Antwort geben. Der Leser rechnet nun mit einer verwirrten Rückfrage; statt dessen bedanken sich der Ich-Erzähler und die Nachbarn und verlassen "erfreut" das Geschäft. Die

---

<sup>1</sup>D. Charms, Sonet. In: ders., Izbrannoe (Würzburg 1974), S. 49 f.; deutsche Zitate aus: D. Charms, Fälle. Aus dem Russischen von Peter Urban (Frankfurt a. M. 1970), S. 45.

Hypothesenbildung, die sich bislang im Leser vollzogen hatte - wenn eine Hypothese als unhaltbar erkannt war, wurde sie durch eine neue ersetzt - hat spätestens hier ein Ende. Gerade an diesem Punkt größtmöglicher Rätselhaftigkeit kehrt das Geschehen ins Logische zurück: Der Erzähler und die Nachbarn stellen fest, daß die Worte der Kassierererin unsinnig waren. Auch der nächste Schritt erscheint logisch: Die Reihenfolge der Zahlen soll gewissermaßen auf experimentellem Wege - durch das Zählen von Bäumen - wiedergewonnen werden. Doch auch diese Methode verschafft keine Klarheit. Das von der Kassierererin vermeintlich gelöste Problem stellt sich erneut. Der durch das Geschehen hervorgerufene Zweifel an der Gültigkeit der Logik löst sich nur scheinbar auf durch den abrupten, die Aufmerksamkeit auf etwas vollkommen anderes lenkenden Schluß der Erzählung.

Die Alogismen ergeben sich in erster Linie aus dem Kontrast der einzelnen Abschnitte. Im Leser werden Erwartungen geweckt, die dann bewußt enttäuscht werden. Der Leser wird dabei so weit geführt, daß er nicht mehr an die Logik als Grundlage der Erzählung glaubt. Dieser formale Aspekt - das Spiel mit Erwartungen, das auf eine Aufhebung der Erwartung überhaupt zielt - hat seine inhaltliche Entsprechung darin, daß das Geschehen in "Sonet" vom Zufall bestimmt erscheint. Der Zufall tritt als Gegenspieler der Ratio auf und setzt diese zeitweise außer Kraft. Die Einzelereignisse an sich wären unter gewissen Umständen noch als real vorstellbar, nicht aber ihr Zusammentreffen. Von der Frage, wie das merkwürdige Zusammentreffen zu erklären ist, lenkt der Schluß ab: Man klammert sich an das Euklidische, um nicht mit dem Nichteuklidischen konfrontiert zu werden, um es sogar zu negieren. Charms bedient sich dabei einer ausgesprochen einfachen Sprache, wodurch er, wie Urban schreibt, eine "spöttisch-kühle Distanz" zum dargestellten Geschehen schafft.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>P. Urban, Nachwort. In: D. Charms, Fälle, S. 118.

Wie Beckett in "Warten auf Godot" weist auch Charms in "Sonet" auf die Begrenztheit der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten hin - nicht indem er sich darüber diskursiv äußert, sondern indem er sie anhand einer konkreten absurden Situation vor Augen führt. "Sonet" kann daher mit Recht ein absurder Text genannt werden.

Darüber hinaus läßt sich auch ein grotesker Zug feststellen. Der abrupte Schluß wirkt dadurch, daß er das eigentliche Problem verdrängt, alogisch. Dieser künstlerische Alogismus könnte auf einen Alogismus in der Realität verweisen. Er ließe sich verstehen als zeitkritische Anspielung auf die kommunistische Ideologie, die davon ausgeht, daß prinzipiell alles im Leben erklärbar ist. Sie muß indessen peinlichst darauf bedacht sein, alles auf der Grundlage des Materialismus nicht Erklärbare auszuschalten, wenn sie nicht Gefahr laufen will, als zu einer umfassenden Erklärung der Welt untauglich entlarvt zu werden.

### "Slučai"

In sprachlich noch knapperer Form als "Sonet" ist die Titelgeschichte des Zyklus "Slučai" gehalten. Da es unmöglich erscheint, sie in gekürzter Form nachzuerzählen, ohne Wesentliches auszulassen, wird sie im folgenden vollständig wiedergegeben:

Einst aß Orlov zu viel Erbsenbrei und starb. Und als Krylov davon erfuhr, starb auch er. Und Spiridonov starb von ganz allein. Und Spiridonovs Frau fiel von der Kommode und starb. Und Spiridonovs Kinder ertranken im Teich. Und Spiridonovs Großmütterchen ergab sich dem Suff und trieb sich auf der Straße herum. Und Michajlov hörte auf sich zu kämmen und kriegte die Krätze. Und Kruglov malte eine Dame mit Knute in der Hand aufs Papier und wurde verrückt. Und Perechrestov bekam telegraphisch 400 Rubel und gab damit dermaßen an, daß man ihn entlassen mußte.

Lauter anständige Leute, und können keinen kühlen Kopf bewahren.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> D. Charms, Slučai. In: ders., Izbrannoe, S. 51; deutsch: Fälle, S. 118.

Die Alogik in "Slučai" ("Fälle" oder "Zufälle") resultiert aus der zu geringen Motivation der Einzelereignisse in sich und ihrer ebenfalls zu geringen gegenseitigen Motivation. Die Tatsache, daß - wie es im ersten Satz suggeriert wird - Orlov starb, weil er "zu viel Erbsenbrei" gegessen hat, erscheint unglaublich, weil die Wirkung im Verhältnis zur Ursache übertrieben ist. Magenschmerzen wären das Normale. Als Grund für den Tod Krylovs wird indirekt der Schrecken über die Nachricht des Todes von Orlov angegeben. Bis hierhin lassen sich noch inhaltliche Beziehungen zwischen den Ereignissen (Krylovs Schrecken über Orlovs Tod) und innerhalb der einzelnen Ereignisse (Tod durch übermäßiges Essen; Tod durch Schrecken) erkennen. Der nächste Satz - "Spiridonov starb von ganz allein" - hat mit der zuvor suggerierten Kausalkette nichts mehr gemeinsam, abgesehen von dem rein äußerlichen Motiv des Todes, Die Frage, warum Spiridonovs Frau von der Kommode fällt und ebenfalls stirbt, läßt sich nur mit Vermutungen beantworten (vor Schreck? durch Zufall?). Dasselbe gilt für den Tod von Spiridonovs Kindern. Die Tatsache, daß sich Spiridonovs Großmutter anschließend betrinkt und sich dann auf der Straße herumtreibt, erscheint dagegen in sich logisch und läßt sich auch in einen Zusammenhang mit den vorangegangenen Todesfällen in der Familie bringen: Die Großmutter betrinkt sich, um ihren Kummer zu vergessen. Die Tatsache, daß Michajlov die Krätze bekommt, als er aufhört sich zu kämmen, könnte zwar unter gewissen Umständen in sich stimmig sein, steht aber in keinem Zusammenhang mit dem Vorangegangenen. Theoretisch vorstellbar wäre ein Zusammenhang mit dem Tode von Orlov. Dadurch, daß alle Sätze mit "Und" beginnen, wird das Vorhandensein einer solchen Kausalität, einer Kettenreaktion auf Orlovs Tod also suggeriert, wobei die inhaltliche Verbindung jedoch meist im dunkeln bleibt. Dies gilt auch für die Kruglov-Episode, die zudem in sich einer Motivation entbehrt: Kruglov malt eine Dame und wird verrückt. In sich stimmig wiederum - wenn auch ohne Zusammenhang mit den übrigen Geschehnissen - erscheint die - durchaus vorstellbare - Tatsache, daß Perechrestov entlassen werden mußte, weil er mit sei-



nen 400 Rubeln angab. Der auch hier begegnende Anschluß mit "Und" legt die Vermutung nahe, daß zwischen den Ereignissen doch eine geheime Verbindung existiert. Dieser Zusammenhang bleibt allerdings aufgrund der äußersten Verdichtung des Geschehens, die bis zum Auslassen von aus der Sicht des Lesers notwendigen Informationen geht, unbekannt. Der Schlußsatz, von dem der Leser eine Aufklärung erwartet, lenkt ähnlich wie das Ende von "Sonet" vom Kern der Sache ab. Den Leser interessiert eine Antwort auf die Frage, wie die Kettenreaktion zustande gekommen ist; er wird statt dessen mit einer bewußt oberflächlich gehaltenen Bemerkung abg gespeist. Angesichts des den Leser interessierenden Problems wirkt der Schlußsatz ironisch und altklug.

Das trifft nicht nur auf den formalen rezeptionsästhetischen Aspekt zu, sondern auch auf die inhaltliche Seite der Erzählung. Der Schlußsatz suggeriert - auf dieser Ebene betrachtet - die Gleichartigkeit sämtlicher zuvor genannter Ereignisse - "Lauter anständige Leute..."; im Russischen wirkt diese Bemerkung noch lapidarer: "Chorošie ljudi..." - , obwohl diese Geschehnisse bei näherem Hinsehen grundverschieden sind. Tod und Wahnsinn, die einem widerfahren, werden in eine Reihe gestellt mit Dingen, auf die der Mensch selber Einfluß ausüben kann. Der Vorwurf, daß die Leute "keinen kühlen Kopf bewahren" können, mag auf Perechrestov zutreffen; auf Spiridonov bezogen, der "von ganz allein" starb, wirkt er unsinnig. Hier offenbart sich ein schwarzer Humor des Autors, wie er sich ähnlich auch bei Beckett nachweisen läßt.<sup>1</sup> Der Schlußsatz bildet in der Erzählung den Höhepunkt des Alogischen, weil er Dinge, die nicht der Macht des Menschen unterliegen, als vom Menschen steuerbar ausgibt. Dieser Widerspruch ließe sich im Sinne des Grotesken ähnlich wie der Schluß von "Sonet" inter-

---

<sup>1</sup> Zum schwarzen Humor vgl. auch A. M. Zverev, M. O. Mendel'son, Černyj humor. In: Kratkaja literaturnaja énciklopedija, t. 8 (Moskva 1975), S. 462 f.

pretieren: Mit dem Mittel der verdeutlichenden künstlerischen Verknappung wird ein Widerspruch sichtbar gemacht, der in der sowjetischen Wirklichkeit anzutreffen ist - der Widerspruch zwischen dem Anspruch, eine vollständige Erklärung der Welt auf rationalem Wege liefern zu können und der Ratlosigkeit vor dem rational nicht Erfassbaren, die mit beschönigenden Worten vertuscht wird.

Das gesamte Geschehen in "Slučai" erscheint vom Zufall bestimmt. Der Zufall kann definiert werden als "eine Verkettung von unbekanntem oder ungenügend bekannten Ursachen und ebensolchen Wirkungen".<sup>1</sup> Von hier aus lassen sich Schlüsse auf Charms' Weltbild ziehen: Das Hauptkennzeichen seiner Menschen besteht - ebenso wie bei Beckett - darin, daß sie die Bestimmung ihres Daseins nicht kennen. Die Tatsache, daß sie nur über eine euklidische Vernunft verfügen, versperrt ihnen diese Kenntnis. Hieraus erklärt sich auch der geringe Grad der Charakterisierung von Charms' Figuren, die sich in "Slučai" auf das Nennen der Namen beschränkt: Die Vorstellung von einer individuellen Persönlichkeit, wie sie in traditioneller Literatur begegnet, weicht der Vorstellung, daß sich die Menschen im wesentlichen - in ihrer Eigenschaft als Objekte des Zufalls nämlich - einander gleichen. Die sich dem Leser aufdrängende Frage, ob hinter dem Zufall eine Vorsehung steht, wird weder bejaht noch verneint. Auf Charms' Geschichte trifft zu, was D. Schnetz über den modernen absurden Einakter schreibt: "Man kann sagen, daß der alte Schicksalsbegriff durch den Begriff des Absurden abgelöst worden ist: die Gestaltung von 'Schicksal' ist eine Deutungsweise für menschliche Unterlegenheit; die Gestaltung des Absurden ist das Versagen vor Deutung."<sup>2</sup> Nur so - und nicht primär auf inhaltlicher Ebene - lassen sich auch die zahlreichen oben angeführten Alogismen in "Slučai" verstehen. Sie weisen darauf hin, daß sich die Welt allein mit Logik nicht erklären läßt.

---

<sup>1</sup> Philosophisches Wörterbuch. Begründet von Heinrich Schmidt (Stuttgart 191974), S. 728.

<sup>2</sup> D. Schnetz, Die Folgerichtigkeit des Absurden. In: ders., Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung (Bern und München 1967), S. 119 (Hervorhebungen im zitierten Text).

### "Proisšestvie na ulice"

Wie in "Slučai", so geht es auch in der etwas mehr als eine Druckseite langen Erzählung "Proisšestvie na ulice" ("Vorfall auf der Straße") um eine Folge von Ereignissen, hier nicht mit dem Wort "Zufälle" (slučai) bezeichnet, sondern mit dem neutraleren, gleichzeitig mit Hilfe des Singulars zusammenfassenden Begriff "Vorfall" (proisšestvie). Ort des Geschehens ist eine nicht näher bestimmte Straße. Die Handlung - jeder einzelne Vorgang ist vom vorangehenden im Schriftbild abgesetzt - läuft folgendermaßen ab: Ein Mann gerät beim Aussteigen aus der Straßenbahn unter ein Auto. Der Verkehr kommt ins Stocken. Ein Polizist eilt herbei, um das Unglück aufzuklären. Es sammelt sich eine Menschenmenge an. Weiter heißt es: "Ein gewisser Bürger mit traurigen Augen fiel die ganze Zeit von der Bordkante. Eine gewisse Dame betrachtete die ganze Zeit eine andere Dame, und diese betrachtete ihrerseits die erste Dame. Dann verlief sich die Menge, und der Verkehr nahm wieder seinen gewohnten Lauf." Der Bürger fällt auch weiterhin von der Bordkante, und da er dort nicht Fuß fassen kann, legt er sich schließlich auf den Gehsteig. Nun geschieht ein weiteres Unglück: Ein anderer Mann, der einen Stuhl trägt, gerät unter die Straßenbahn. Es wiederholt sich das, was sich bereits beim ersten Unglücksfall abspielte: Der Polizist kommt, der Verkehr stockt, eine Menschenmenge sammelt sich an, der Bürger fällt wieder von der Bordkante. Die Erzählung schließt mit dem Satz: "Ja, und dann wurde alles wieder gut, und sogar Ivan Semjonovič kehrte in die Kneipe zurück."<sup>1</sup>

A. Flaker stellt als das Wesentliche dieser Erzählung die Tatsache heraus, daß den Polizisten nicht der unters Auto geratene Mann, sondern nur der Fehler des Fahrers interessiert, und daß sich weder um ihn noch um den zweiten Verunglückten jemand aus der Menge der Schaulustigen kümmert.

---

<sup>1</sup>D. Charms, Proisšestvie na ulice. In: ders., Izbrannoe, S. 65 f.; deutsch: Fälle, S. 37.

Der dauernd von der Bordkante fallende dritte Mann ruft, so schreibt Flaker, ein "Gefühl der automatischen Wiederholbarkeit der Gesten" hervor, "welches das Gefühl der grausamen Teilnahmslosigkeit der separierten und vereinsamten Menschen noch mehr verstärkt."<sup>1</sup> Flaker interpretiert also die Erzählung als Grotteske im Heidsieckschen Sinne: Die Alogismen im Text verweisen auf Ungereimtheiten in der Wirklichkeit.

Für eine solche primär am Inhalt orientierte Auslegung scheint einiges zu sprechen. Der hohe Grad der Entmenschlichung tritt in "Proisšestvie na ulice" vor allem darin zutage, daß die Personen nur durch ihre - augenblickliche oder ständige - Tätigkeit markiert werden: Es ist die Rede von einem Mann, der aus der Straßenbahn steigt, einer Dame, die eine andere Dame betrachtet, einem Polizisten, einem Chauffeur und so weiter. Die Personenbeschreibung ist - wie überhaupt bei Charms - apsyhologisch. Dieser Kunstgriff der minimalen Charakterisierung dient in "Proisšestvie na ulice" in erster Linie nicht - wie etwa in "Slučai" - dazu, die Bedeutung der menschlichen Persönlichkeit allgemein zu relativieren, sondern sie dient der Gesellschaftskritik. Kritisiert wird - mit Flaker gesprochen - die "Teilnahmslosigkeit" der Menschen, die zwar Interesse am Unglück, nicht aber Mitleid mit den Verunglückten haben, die also menschliches Leid zur Befriedigung ihrer Sensationslust benutzen. Das kommt auch in der nüchternen Sprache zum Vorschein, in der der Vorfall erzählt wird. Das Unglück erscheint nur als ein Ereignis unter vielen.

Die Hoffnungslosigkeit der Situation findet ihren Ausdruck darin, daß sich das Geschehen in nahezu gleicher Weise wiederholt: Jemand verunglückt, die Polizei trifft ein, eine Menschenmenge sammelt sich an, das Interesse läßt nach, die Menge verläuft sich. Mit dem Kunstgriff der Wiederholung wird die Allgemeingültigkeit der Aussage erreicht. Der betuliche, stilistisch von der übrigen Erzählung abweichende Schlußsatz - "Ja, und dann wurde alles wieder gut..." - führt in die Ausgangssituation zurück; es handelt sich um einen "Ringschluß".<sup>2</sup> Die Bekräftigung, "sogar Ivan Semjonovič" sei

<sup>1</sup>A. Flaker, O rasskazach Daniila Charmsa. In: Československá rusistika 14 (1969). H. 2, S. 79 f.

<sup>2</sup>W. Kasack, Daniil Charms. Absurde Kunst in der Sowjetunion. In: Die Welt der Slaven 21 (im Druck).

"in die Kneipe" zurückgekehrt, muß als Parodie verstanden werden - als Parodie auf die um jeden Preis optimistischen und ein Problem lösenden Erzählschlüsse, wie sie extreme Verfechter des Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion forderten.<sup>1</sup> Der parodistische Charakter kommt dadurch zum Ausdruck, daß als Beweis für den guten Ausgang des Geschehens das Verhalten eines Menschen angeführt wird, der vorher mit keinem Wort erwähnt wurde und nun als einzige Person in der Erzählung mit Namen erscheint. Damit soll offensichtlich eine Art von Literatur verspottet werden, die aufgrund ihres bedingungslos affirmativen Charakters jeglichen Konflikt glaubt auflösen zu müssen.

Innerhalb einer Deutung als Grotteske läßt sich die Tatsache, daß der "gewisse Bürger" dauernd von der Bordkante fällt - sie wird dreimal erwähnt und scheint somit ein konstitutiver Bestandteil der Erzählung zu sein - nur unzureichend erklären. Hier zeigt sich, daß Flakers inhaltsbezogene Analyse den Sinn der Erzählung nur teilweise erschließt. Das Fallen, das in irgendeinem undurchsichtigen Zusammenhang mit den Unfällen zu stehen scheint, bleibt in seiner Ursache rätselhaft. Auch seine Funktion innerhalb der Erzählung ist unklar. Beim Leser bleibt selbst nach mehrmaligem Lesen das Gefühl zurück, als hätte er die Geschichte noch nicht ganz erfaßt. Diese Irreführung scheint vom Autor beabsichtigt. Sie läßt den Leser an der Gültigkeit der Logik in dieser Geschichte zweifeln und verleiht damit der Grotteske zusätzlich die Dimension des Absurden. Auch auf dieser Ebene erweist sich der Schluß als parodistische Scheinlösung. Das Irrationale - in "Proisšestvie na ulice" in den Alltag eingebrochen als das unerklärliche Fallen des Bürgers - bleibt trotz der abschließenden Versicherung, es sei "wieder alles gut" geworden, bestehen. Die Logik als Grundlage des Verstehens ist erschüttert, der Leser verunsichert.

---

<sup>1</sup> Der Zyklus "Slučai" entstand in den Jahren 1936-39.

Diese Feststellung trifft mehr oder minder auf alle "Slučai" von Charms zu. In "Sunduk" ("Die Truhe") beispielsweise steigt ein Mann in eine Truhe, glaubt darin ersticken zu müssen, stellt aber plötzlich fest, daß er sich überhaupt nicht in einer Truhe befindet: "Das heißt, das Leben hat über den Tod gesiegt, auf mir unbekannte Weise."<sup>1</sup> In "Makarov i Peterson" können sich zwei Männer auf einmal nicht mehr sehen; einer von ihnen verwandelt sich in Bälle.<sup>2</sup> Hier zeigt sich ein weiteres generelles Merkmal der "Slučai": der Überraschungseffekt. Besonders deutlich tritt er in "Slučaj s Petrakovym" ("Der Fall des Schläfers Petrakov") zutage. Statt mit einer Pointe im herkömmlichen Sinne endet die Geschichte mit den Worten: "Das ist eigentlich alles."<sup>3</sup> Ähnlich verhält es sich mit dem Schluß von "Golubaja tetrad' No. 10" ("Das blaue Heft Nr. 10"). Es stellt sich heraus, daß der Mann, von dem die Rede ist, überhaupt keine Körperteile besitzt: "Reden wir lieber nicht weiter darüber"<sup>4</sup>

### Charms' Kurzprosa

#### "Kassirša"

Charms' Kurzprosa ist seinen "Kürzestgeschichten", den "Slučai", eng verwandt.<sup>5</sup> Auch in der Erzählung "Kassirša" ("Die Kassierererin") beginnt das Geschehen mit einem unerwarteten und unwahrscheinlichen Zufall. Die im August 1936 niedergeschriebene Geschichte spielt unverkennbar im sozialistischen Milieu.<sup>6</sup> Ein Mädchen namens Maša kommt auf der Flucht vor Leuten, die sie schlagen wollen, in einen Lebensmittelladen (kooperativ), um sich

<sup>1</sup> D. Charms, Izbrannoe, S. 53; deutsch: Fälle, S. 12.

<sup>2</sup> D. Charms, Izbrannoe, S. 57 f.

<sup>3</sup> D. Charms, Izbrannoe, S. 62; deutsch: Fälle, S. 17.

<sup>4</sup> D. Charms, Izbrannoe, S. 47; deutsch: Fälle, S. 21.

<sup>5</sup> Der Terminus "Kürzestgeschichten" stammt von Urban (P. Urban, Über Vladimir Kazakov. In: Kazakov, Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov. München 1972, S. 108).

<sup>6</sup> Als Entstehungsdatum ist der 31. 8. 1936 angegeben. Vgl. D. Charms, Fälle, S. 5.

dort zu verstecken. Der Geschäftsführer entdeckt Maša und bietet ihr spontan eine Stelle als Kassiererin an. Er läßt Maša die Kurbel an der Kasse drehen. Sie dreht, und "ganz plötzlich" stirbt sie. Die Polizei kommt und fordert den Geschäftsführer auf, 15 Rubel Strafe zu zahlen - "wegen Mordes". Der erschrockene Geschäftsführer zahlt und bittet, "nur schnell die tote Kassiererin" wegzubringen. Ein Verkäufer weist darauf hin, daß Maša gar keine Kassiererin war, sondern nur die Kurbel der Kasse gedreht hat. Die Polizei besteht aber darauf, "die Kassiererin", also die echte, noch lebende mitzunehmen. Diese wird gegen ihren Willen aus dem Kooperativ hinausgeschafft. Der Geschäftsführer steht nun vor dem Problem, was er mit der zurückgebliebenen Toten anfangen soll. Er kommt auf den Gedanken, sie einfach an die Kasse zu setzen: "...vielleicht merken die Leute nicht, was da an der Kasse sitzt." Man steckt der Toten eine Zigarette in den Mund, um ihr ein wenig das Aussehen einer Lebenden zu geben: "Da sitzt sie tot an der Kasse, wie lebendig, nur im Gesicht ist sie sehr grün, das eine Auge offen, das andere vollkommen zu." Die Kundschaft wird schließlich in den Laden hereingelassen. Als die Leute die tote Kassiererin bemerken, entsteht ein Skandal. Die Geschichte schließt mit den Worten: "Die Menge war bereit, bis in die Abendstunden vor dem Kooperativ zu stehen. Doch da erzählte jemand, im Fonarnyj Pereulok sei eine alte Frau aus dem Fenster gefallen. Da lichtete sich die Menge vor dem Kooperativ, weil viele nun zum Fonarnyj Pereulok hinübergingen."<sup>1</sup>

Die Erzählung "Kassirša" beginnt mit einer Irritation des Lesers, Maša findet einen Pilz und bringt ihn auf den Markt, ohne daß ersichtlich wäre, mit welchem Ziel (um ihn zu verkaufen? aber warum einen einzigen Pilz?). Auf dem Markt schlägt man sie - ebenfalls aus unerfindlichen Gründen. Die

---

<sup>1</sup>D. Charms, Kassirša. In: ders., Izbrannoe, S. 79 ff.; deutsch: Fälle, S. 28 ff. - Urbans Übersetzung entspricht nicht an allen Stellen dem von Gibian herausgegebenen russischen Text. Offensichtlich lag Urban eine andere Handschrift von Charms vor. Die Interpretation orientiert sich am russischen Text; die Zitate aus der deutschen Übersetzung werden, wo notwendig, geändert.

sich anschließende Passage erscheint folgerichtig: Maša erschrickt und läuft davon. Sie kommt in den Laden und will sich hinter der Kasse verstecken. Hier bricht die Logik wieder ab: Der Geschäftsführer, der Maša entdeckt, fragt nicht nach dem Grund, warum sie sich versteckt, sondern er fragt, was sie in der Hand halte. Auf Mašas Antwort hin, es sei ein Pilz, sagt der Geschäftsführer: "So siehst du aus, Schlaumeierin! Soll ich dir eine Stelle beschaffen?" Dieses Angebot scheint mit dem Kontext in keinerlei logischem Zusammenhang zu stehen. Ein Zusammenhang wird aber dadurch suggeriert, daß der Geschäftsführer die beiden zitierten Sätze unmittelbar nacheinander äußert. Anschließend läßt er Maša an der Kurbel der Kasse drehen, und Maša stirbt, ohne daß dafür eine Begründung gegeben würde. Von diesem Punkt an begegnen in "Kassirša" keine unerklärbaren (absurden) Alogismen mehr, sondern ausschließlich realitätsbezogene (groteske). Gerade an der Stelle, an der das Geschehen am rätselhaftesten erscheint - was hat das Drehen der Kurbel mit Mašas Tod zu tun? -, werden die absurden Ereignisse von begreifbaren abgelöst, die inhaltlich eine Reaktion auf den unmotivierten Tod darstellen.

Diese Reaktion der beteiligten Personen offenbart, daß der Tod in ihren Denkkategorien nicht vorgesehen ist. Das Bestreben aller ist darauf ausgerichtet, möglichst schnell zur Tagesordnung überzugehen. Der Geschäftsführer zahlt bereitwillig eine "Strafe", obwohl gar kein Mord vorliegt, nur um die Angelegenheit so schnell wie möglich zu erledigen. Dieser Alogismus ist jedoch erklärbar, denn er hat reale Hintergründe; er verdeutlicht einen Ausschnitt aus der Wirklichkeit. Ebenfalls grotesk erscheint die Tatsache, daß der Mord mit einer Strafe von nur 15 Rubel gesühnt wird. Das Groteske steht hier offensichtlich im Dienste einer Satire auf die Polizei. Deutlicher kommt eine satirische Absicht darin zum Vorschein, daß sich die Beamten an den Wortlaut halten, sie sollten "die KassiererIn" mitnehmen, obwohl die echte KassiererIn mit der Sache nichts zu tun hat. Hier wird das realitätsfremde Denken im juristischen Bereich angegriffen, das



sich allein an Begriffe hält. Das weitere Geschehen ist vom schwarzen Humor des Autors geprägt. Da das Problem des Todes, mit Ausnahme des Heldentodes, in der Sowjetunion tabuisiert ist - es paßt sich nicht in eine ausschließlich von der Ratio bestimmte Weltanschauung ein -, muß die Tote, wenn sie schon nicht weggeschafft wird, wieder eine Funktion erhalten, sie muß gewaltsam in das bestehende System reintegriert werden. Das geschieht dadurch, daß man sie zur Kassierererin macht.

Das Ende der Geschichte erinnert an die Schlüsse der oben besprochenen Texte aus dem Zyklus "Slučai". Das plötzliche Eindringen des Unerklärlichen in eine als erklärbar angesehene Alltagswelt ruft Verwirrung und Empörung - einen "Skandal" - hervor, der sich jedoch schlagartig auflöst, sobald das Publikum von einem anderen spektakulären Ereignis abgelenkt wird. Der in der Erzählung geschilderte Vorfall ist auf einmal vergessen, die Rationalität der Welt scheinbar wiederhergestellt. Das ablenkende Ereignis könnte zum Ausgangspunkt eines neuen, ähnlichen Vorfalls werden; das Geschehen wird als beliebig wiederholbar dargestellt und auf diese Weise verallgemeinert. Das plötzliche Abbrechen der Erzählung hat seine Entsprechung im Abbrechen des absurden Teils nach dem Tode Mašas. Hier wie dort wird das anstehende Problem nicht gelöst. Eine ähnliche Struktur weist "Vyvalivšajasja starucha" ("Die herausgefallene alte Frau") aus den "Slučai" auf: Eine Frau lehnt sich aus Neugierde zu weit aus dem Fenster und stürzt sich zu Tode. Daraufhin stürzen vier weitere Frauen aus dem gleichen Grund aus dem Fenster: "Als die sechste alte Frau aus dem Fenster gestürzt war, hatte ich das Zuschauen satt und ging auf den Malcevskij-Markt, wo man, wie es heißt, einem Blinden einen gestrickten Schal geschenkt hatte."<sup>1</sup>

Verglichen mit den Erzählungen aus dem Zyklus "Slučai" bemüht sich Charms in "Kassirša" um eine genauere Kennzeichnung des Milieus. Dadurch kommt der Eindruck eines stärkeren Zeitbezugs zustande. Der Ernst

---

<sup>1</sup>D. Charms, Izbrannoe, S. 48; deutsch: Fälle, S. 16.

dieser Erzählung teilt sich dem Leser - wie meist bei Charms - auf dem Umweg über die Komik mit.

Der in "Kassirša" dargestellte und von Charms verspottete Drang, den Tatsachen zum Trotz gewaltsam eine heile Welt herzustellen, kommt auch in der übrigen Kurzprosa des Dichters zum Ausdruck. In "Istorija" ("Geschichte") etwa wird beschrieben, wie jemand erblindet, dadurch sozial absteigt und sich schließlich aus Mülltonnen ernähren muß. Plötzlich aber wird er wieder sehend: "Von diesem Tage an ging es aufwärts mit Abram Demjanovič. Überall riß man sich um Abram Demjanovič. Und im Narkomtjažprom hätte nicht viel gefehlt, man hätte Abram Demjanovič auf Händen getragen. Und Abram Demjanovic wurde ein großer Mann."<sup>1</sup>

Auch die Geschichte "Čto teper' prodajut v magazinach" ("Was es zur Zeit in den Geschäften gibt") macht eine solche Beschönigungstendenz deutlich. Ein Mann schlägt einen anderen mit einer Gurke; dieser fällt daraufhin tot um. Der Erzähler kommentiert: "Daran sehen Sie, was für schöne große Gurken es zur Zeit in der Geschäften gibt."<sup>2</sup>

Der Gegensatz von Brutalität und Verharmlosung findet sich bei Charms häufig. Ein Beispiel ist die Kurzprosa "Sud linča" ("Lynchjustiz"): Um Affekte abzureagieren, greift sich die Menge wahllos ein Opfer heraus, reißt ihm den Kopf ab und verläuft sich.<sup>3</sup> In "Nacalo očen' chorošego letnego dnja (Simfonija)" ("Symphonie: Beginn eines sehr schönen Sommertages") findet sich ähnliches. Nach der Darstellung einer Reihe von Brutalitäten heißt es am Schluß: "So begann ein schöner Sommertag."<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup>D. Charms, Izbrannoe, S. 78; deutsch: Fälle, S. 40.

<sup>2</sup>D. Charms, Izbrannoe, S. 101; deutsch: Fälle, S. 27. - "Kaufhäuser" (magaziny) wurde vom Verf. in "Geschäfte" geändert.

<sup>3</sup>D. Charms, Izbrannoe, S. 93; deutsch: Fälle, S. 20.

<sup>4</sup>D. Charms, Izbrannoe, S. 96; deutsch: Fälle, S. 47.

"Svjaz"

Die in der Kurzerzählung "Svjaz" ("Zusammenhang") aufkommende Komik ist kaum - wie hauptsächlich in "Kassirša" - Funktion des Grotesken, sondern sie ergibt sich in erster Linie aus dem Absurden. Der primär absurd-philosophische Charakter des 1937 verfaßten fiktiven Briefes deutet sich bereits darin an, daß der Adressat ein Philosoph ist.<sup>1</sup> Der Anfangssatz stimmt den Leser in das in höchstem Grade unwahrscheinlich wirkende Geschehen ein: "Ich beantworte Ihren Brief, den Sie mir als Antwort auf meinen Brief zu schreiben beabsichtigen, welchen ich Ihnen schrieb." Die Handlung läuft folgendermaßen ab: Ein Geiger kauft sich einen Magneten. Auf dem Nachhauseweg reißen im Rowdys bei einem Überfall die Mütze vom Kopf. Da die Mütze vom Winde davongeweht wird, legt der Geiger den Magneten hin und rennt ihr hinterher. Die Mütze landet schließlich in einer Lache aus Salpetersäure und wird zerfressen. Inzwischen haben die Rowdys den Magneten mitgehen lassen. Vor lauter Ärger über die verlorene Mütze läßt der Geiger versehentlich seinen Mantel in der Straßenbahn liegen. Der Straßenbahnschaffner nimmt den Mantel an sich und tauscht ihn auf einem Trödelmarkt gegen saure Sahne, Grütze und Tomaten. Der Schwiegervater des Schaffners ißt zu viele Tomaten und stirbt. Infolge einer Verwechslung in der Leichenhalle wird an seiner Stelle eine alte Frau beerdigt. Nach elf Jahren haben Würmer den Grabpfahl zerfressen, so daß dieser umfällt. Der Friedhofswächter zersägt ihn und heizt damit seinen Kochherd. Seine Frau kocht auf dem Feuer eine Blumenkohlsuppe, in die eine Fliege fällt. Daraufhin gibt man die Suppe dem Bettler Timofej, der davon dem Bettler Nikolaj erzählt. Am nächsten Tage bittet der Bettler Nikolaj den Friedhofswächter um ein Almosen. Als ihm dieses verweigert wird, steckt er das Haus des Friedhofswächters in Brand. Das Feuer greift auf die Kirche über und brennt auch sie nieder. An der Stelle, wo die Kirche gestanden hat, wird später ein

---

<sup>1</sup> Das Entstehungsjahr von "Svjaz" gibt Gibian in seiner englischen Übersetzung des Textes an (Russia's Lost Literature of the Absurd. Ithaca and London 1971, S. 82).

Klubhaus errichtet. Am Tage seiner Eröffnung findet ein Konzert statt, in dem der Geiger auftritt, der 14 Jahre zuvor seinen Mantel verloren hatte. Unter den Zuhörern sitzt der Sohn eines der Rowdys von damals. Nach dem Konzert fahren der Geiger und der Sohn des Rowdys in derselben Straßenbahn nach Hause. Der Führer der hinter ihnen fahrenden Straßenbahn ist jener Schaffner, der seinerzeit den Mantel des Geigers verkaufte. Die Erzählung schließt mit dem Satz: "Sie fahren und wissen nicht, welcher Zusammenhang zwischen ihnen besteht, und sie werden es nicht wissen bis zu ihrem Tode."<sup>1</sup>

Charms' Lapidarstil tritt in "Svjaz'" besonders deutlich dadurch zutage, daß die einzelnen Abschnitte des Geschehens mit Nummern von 1 bis 20 versehen sind. Das Merkwürdige wird so dargestellt, als handele es sich um eine normale Abfolge von Vorgängen. Sieht man von der Einleitung ab, in der der Briefcharakter der Geschichte zum Ausdruck kommt, so besteht zwischen den einzelnen Abschnitten tatsächlich - wie der Titel der Erzählung es vorwegnimmt - ein Zusammenhang. Der Leser ist es gewohnt, daß Zusammenhänge in einem literarischen Text zwischen Hauptereignissen hergestellt werden. Diese Erwartung wird in "Svjaz'" dauernd enttäuscht. Als wesentlicher Gehalt von Abschnitt 2 beispielsweise erscheint die Tatsache, daß Rowdys den Geiger überfallen. Das Fortrollen des Hutes scheint nebensächlich zu sein. Darauf baut jedoch Abschnitt 3 auf: Der Geiger rennt dem Hut hinterher. Die inzwischen schon aus dem Blickpunkt des Lesers gerückten Rowdys tauchen in Abschnitt 4 wieder auf. Sie nehmen den Magneten mit und verschwinden. Das Motiv des Hutes, der sich inzwischen in einer Lache aus Salpetersäure aufgelöst hat, schien bereits in Abschnitt 3 ausgedient zu haben. In Abschnitt 5 wird es wieder aufgegriffen. Es fungiert hier als Ursache dafür, daß der Geiger - aus Kummer über den Verlust des Hutes -

---

<sup>1</sup>D. Charms, Svjaz'. In: ders., Izbrannoe, S. 123 ff.; eine deutsche Übersetzung des Textes liegt nicht vor; englische Übersetzung in: Russia's Lost Literature of the Absurd (Ithaca and London 1971), S. 80 ff.

seinen Mantel in der Straßenbahn liegen läßt. Der Mantel stellt nun das Bindeglied zu Abschnitt 6 dar: Er wird vom Schaffner der Straßenbahn gefunden und auf dem Trödelmarkt gegen saure Sahne, Grütze und Tomaten eingetauscht. Die Verbindung zu Abschnitt 7 hängt wiederum gewissermaßen an einem seidenen Faden: Der Schwiegervater stirbt nach dem Verzehr der Tomaten. Die nun folgende Erwähnung, daß die Leiche des Schwiegervaters beim Begräbnis mit der einer alten Frau verwechselt wird, ist innerhalb des "Zusammenhangs" funktionslos. Sie erscheint als Blindmotiv, das der weiteren Verwirrung des Lesers dient. Der folgende Zusammenhang wird über den Grabpfahl hergestellt. Der Zeitsprung von elf Jahren, nach denen Würmer den Pfahl zerfressen haben, macht das Geschehen noch merkwürdiger. Die Kausalkette setzt sich fort über den Friedhofswächter, der den Pfahl mit nach Hause nimmt, und dessen Frau, die auf dem Herd eine Suppe kocht. Von hier an wird die Verbindung immer unwahrscheinlicher. Sie stellt sich her über die Fliege, die in die Suppe fällt, die Suppe, die der Bettler Timofej bekommt, den Bettler Timofej, der den Bettler Nikolaj benachrichtigt, die Abweisung des Bettlers Nikolaj durch den Friedhofswächter, das Anzünden des Hauses durch den Bettler Nikolaj und das Übergreifen des Feuers vom Haus des Friedhofswächters auf die Kirche. Danach findet wieder ein Zeitsprung statt: Später wird dort, wo die Kirche gestanden hat, ein Klubhaus errichtet. Nun beginnt sich der Kreis des Geschehens zu schließen. Der anfangs erwähnte Geiger tritt wieder in Erscheinung, diesmal als Musiker beim Eröffnungskonzert des Klubhauses. Die Beziehung zu den Rowdys wird durch den Sohn eines der Rowdys hergestellt. Der Schaffner von früher, nunmehr - hier schimmert eine gewisse Ironie durch - zum Straßenbahnfahrer avanciert, lenkt die Straßenbahn hinter derjenigen, in welcher der Geiger und der Sohn des Rowdys sitzen. Auch hier baut sich also wieder die Verbindung auf dem scheinbar Unwesentlichen auf. Wie unwahrscheinlich der gesamte Zusammenhang ist, offenbart sich, wenn man einzelne Ereignisse eliminiert. Wäre beispielsweise die Fliege nicht in den Suppentopf gefallen, wäre es niemals zu der merk-

würdigen Ereignisfolge gekommen. Insofern als die Verknüpfung der Vorfälle zufällig, also nicht aufgrund einer zwingenden Logik erfolgt, kann man von einer alogischen Folge sprechen.

Die in Charms' Kurzprosa vorkommenden Personen wissen nichts von dem Zusammenhang, in dem sie von einer höheren Sicht aus stehen; sie erkennen nur das Unmittelbare. Auch in "Svjaz" erscheinen also - wie in der oben besprochenen Geschichte "Slučai" - die Menschen als Objekte des Zufalls; sie "wissen nicht, welcher Zusammenhang zwischen ihnen besteht, und sie werden es nicht wissen bis zu ihrem Tode". Verallgemeinert ausgedrückt bedeutet dies, daß sie nicht den aus einem philosophischen System herzuleitenden Sinn kennen, den ihr Dasein hat, weil sie nicht wissen, wie dieses System aussehen könnte. Der zu Beginn der Erzählung angesprochene Philosoph wird das Geschehen aus seiner "euklidischen" Sicht nur als eine Ironie des Schicksals erklären können; der eigentliche Sinn muß ihm ein Rätsel bleiben. Charms weist in "Svjaz" primär auf die Begrenzung der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten hin. Hinter der Komik, die sich aus den merkwürdigen Zufällen ergibt, steht eine tragische Weltansicht. Die Aussage der Geschichte besteht darin, daß das Geschehen in ihr vom Leser nicht erklärt werden kann.

### "Starucha"

Der längste überlieferte Prosatext von Charms ist seine Erzählung "Starucha" ("Die Alte"). Gibian bezeichnet sie als "eines der besten Werke von Charms".<sup>1</sup> "Starucha", 1939 geschrieben, vereinigt in sich zahlreiche Elemente, die auch in der übrigen Prosa begegnen. Das Erzählgerüst ist grob umrissen folgendes: Der schwach fingierte Ich-Erzähler - ein Schriftsteller, der biographische Züge des Autors trägt, mit diesem jedoch nicht identisch ist - kommt auf die Idee, eine Geschichte zu schreiben von einem

---

<sup>1</sup>G. Gibian, Introduction. In: D. Charms, Izbrannoe, S. 36.

in der Gegenwart lebenden Wundertäter, der aber keine Wunder vollbringt und schließlich stirbt, ohne auch nur ein einziges Mal von seiner überirdischen Kraft Gebrauch gemacht zu haben. Der Schriftsteller ist von seiner eigenen Idee begeistert. Er hat gerade den ersten Satz zu Papier gebracht, als es an seine Wohnungstür klopft. Er öffnet, und vor ihm steht eine alte Frau (starucha), die er noch vor kurzem draußen nach der Uhrzeit gefragt hatte und die ihm eine Antwort gegeben hatte, obwohl ihre Uhr keine Zeiger besitzt. Die Frau setzt sich unaufgefordert in einen Sessel und befiehlt dem Schriftsteller nacheinander, die Tür abzuschließen, auf die Knie zu fallen und sich mit dem Gesicht nach unten auf den Fußboden zu legen. Unter nur leichtem Protest führt dieser die Befehle aus. Er wird ohnmächtig. Als er nachts wieder zu sich kommt, sieht er, daß die Alte noch immer im Sessel sitzt. Ihr Mund ist halb geöffnet, das künstliche Gebiß hängt heraus. Der Schriftsteller ist überzeugt, daß die alte Frau tot ist. Sein erster Gedanke gilt der Frage, wie er sich der Leiche entledigen soll. Er kommt zu keinem Entschluß und geht erst einmal einkaufen. Im Laden lernt er durch Zufall eine Dame kennen, die ihm anbietet, für ihn an der Kasse Schlange zu stehen. In einer Unterhaltung bittet der Schriftsteller die Dame, sie "nach einer bestimmten Sache" fragen zu dürfen. Die Dame errötet zunächst und ist verwundert, als der Schriftsteller fragt, ob sie an Gott glaube. Er lädt sie zu sich nach Hause ein, besinnt sich jedoch beim Gedanken an die Tote in seiner Wohnung eines Besseren und verschwindet. Er besucht einen Bekannten und fragt auch ihn, ob er an Gott glaube. Dieser antwortet nicht wie die Dame mit Ja, sondern weicht der Frage aus. Es kommt zu einem kleinen philosophischen Disput. Wieder zu Hause angelangt, nimmt der Schriftsteller beim Öffnen der Türe schon Verwesungsgeruch wahr. Er erstarrt jedoch, als die Alte plötzlich auf allen Vieren auf ihn zugekrochen kommt. Da faßt er den Entschluß, sie in einen Koffer zu packen und in einem Sumpf außerhalb der Stadt zu versenken. Als er bereits mit dem Koffer, in dem sich die Alte befindet, im fahrenden Zug sitzt, spürt er heftige Magenschmerzen. Er geht auf die Toilette. Als er

zurückkommt, ist der Koffer verschwunden. Der Schriftsteller steigt an der nächsten Station aus, geht in ein Wäldchen und versteckt sich - offenbar aus Angst, jetzt als Mörder zu gelten und verhaftet zu werden - hinter einem Gebüsch. Da erblickt er eine grüne Raupe. Ein leichter Schauer läuft ihm über den Rücken. Er bückt sich und sagt leise: "Im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes, jetzt und in alle Ewigkeit. Amen." Die Geschichte schließt abrupt mit den Worten: "Hier beende ich vorläufig mein Manuskript, weil ich glaube, daß es sich auch schon so genügend in die Länge gezogen hat."<sup>1</sup>

Zu "Starucha" liegen kurze Interpretationen von Gibian und Aleksandrov vor. Gibian weist darauf hin, daß sich die Geschichte auf zwei Ebenen abspielt: auf der des gewöhnlichen Alltags und der des Magischen. "Das schnelle Wechseln zwischen verschiedenen Arten von Realität", so schreibt Gibian, "wird erhöht durch den häufigen Wechsel zwischen Präteritum und Präsens." Auffallend sei ferner die Nähe von Komik und Religion. Charms erweise sich in "Starucha" als "der Chronist und Troubadour des Trivialen - Seite an Seite mit Beschwörungen des Magischen und des Clownesken."<sup>2</sup>

Aleksandrov vergleicht "Starucha" mit der Prosa von Kafka. In Charms' Erzählung konzentriere sich alles "in einem einzigen tiefen Akkord der Hoffnungslosigkeit". "Starucha" überzeuge davon, daß der Mensch nichts habe, worauf er seine Hoffnung setzen könne. "Niemand hilft ihm", schreibt Aleksandrov, "weder Freunde noch der Zufall noch Gott, weil auch Gott den Menschen verlassen hat." In der Absicht des "Helden", eine Geschichte von einem Wundertäter zu schreiben, der keine Wunder vollbringt, spiegele sich eine bittere Ironie wider.<sup>3</sup> Im folgenden sollen die Interpretationen von Gibian und Aleksandrov durch Detailanalysen vertieft werden.

---

<sup>1</sup>D. Charms, *Starucha*. In: ders., *Izbrannoe*, S. 129 ff.; eine deutsche Übersetzung des Textes liegt nicht vor; englische Übersetzung in: *Russia's Lost Literature of the Absurd* (Ithaca and London 1971), S. 85 ff.

<sup>2</sup>G. Gibian, Introduction. In: D. Charms, *Izbrannoe*, S. 36 f.

<sup>3</sup>A. Aleksandrov, *Ignavia*. In: *Světová literatura* 1968, 6. S. 167 f.



Da sich die Interpretation von absurder Literatur weniger auf den Inhalt als auf die Form - in den früher definierten Bedeutungen - stützen muß, erscheint es notwendig, zunächst vom Erzählgerüst abzusehen und sich der Art der Verknüpfung von verschiedenen Motiven in "Starucha" zuzuwenden. Auffallend ist die häufige Wiederkehr gleicher Motive in unterschiedlichem Zusammenhang. Das Motiv der zeigerlosen Uhr, mit dem die Erzählung beginnt, begegnet wieder in einer Erinnerung des Schriftstellers, bei der ein Vergleich mit einer bestimmten Küchenuhr angestellt wird, deren Zeiger Imitationen von Messer und Gabel sind. In einem Traum erscheinen dann Messer und Gabel als Ersatz für die Hände des Schriftstellers. Durch die Verwendung des Wortes "torčat" (herausragen) wird gleichzeitig ein Zusammenhang mit dem aus dem Mund herausragenden künstlichen Gebiß der alten Frau hergestellt. Mit demselben Wort wird auch beschrieben, wie die knöchigen Beine aus dem Rock der Alten herausragen und wie ein Schopf hinten aus der Schirmmütze eines Mannes hervorlugt, der mit dem Schriftsteller zusammen im Zug sitzt. Ähnlich subtile Verknüpfungen lassen sich in der gesamten Erzählung nachweisen. Teilweise begegnet auch die vollständige Wiederholung eines Motivs. So kommt zum Beispiel mehrmals ein Invalide vor, der von Passanten wegen seines künstlichen Beins verspottet wird. Der Alltag, in dem sich das Geschehen abspielt, erweist sich so als ewige Wiederholung des Gleichen. Immer wieder begegnen Sachverhalte, die Erinnerungen an bereits Dagewesenes hervorrufen. Dies ist sicherlich nicht nur als Kritik am grauen Alltagsleben zu verstehen, sondern es verweist auch - wie bei Beckett - auf die "condition humaine".

In keinem anderen Prosatext von Charms tritt der philosophische Gehalt so deutlich zutage wie in "Starucha". Das hängt damit zusammen, daß in "Starucha" philosophische Fragen teilweise zum Thema gemacht werden, daß also die Problematik der Erzählung im Diskursiven angedeutet wird. Solche Andeutungen finden sich an zwei Stellen: in der Unterhaltung des Schriftstellers mit der Dame, die er beim Einkaufen kennenlernt, und im Gespräch mit seinem Bekannten Sakerdon Michajlovič. Während die Dame die Frage,

ob sie an Gott glaube, auf Anhieb bejaht, verweigert der Bekannte die Antwort. Es kommt zu einem Gespräch über den Sinn dieser Frage, das jedoch abrupt abgebrochen wird:

"Warum haben Sie mich denn dann gefragt, ob ich an Gott glaube?" -  
 "Einfach um Sie zu fragen: Glauben Sie an die Unsterblichkeit? Es hört sich etwas dumm an", sagte ich zu Sakerdon Michajlovič und stand auf. "Wie, gehen Sie fort?" fragte mich Sakerdon Michajlovič. "Ja", sagte ich. "es ist Zeit für mich." <sup>1</sup>

Im plötzlichen Themenwechsel zum Banalen hin zeigt sich eine Parallele zu Beckett, in der philosophischen Thematik selber auch eine Nähe zu Dostoevskij.

Ein wesentlicher Bestandteil von "Starucha" ist der schwarze Humor. Er wird auf die gleiche Art und Weise erzeugt wie in "Kassirša", erscheint jedoch noch extremer. Dieser Eindruck entsteht dadurch, daß die Tote von Zeit zu Zeit wieder lebendig wird. So kommt der Erzähler zu dem Schluß, daß Tote "ein schlimmes Volk" seien. Man nenne sie zu Unrecht "pokojniki", sie seien vielmehr "bespokojniki". <sup>2</sup>

Mit der Alten dringt in den gleichförmigen Alltag das Irrationale ein. Sie wird mehr und mehr zum Lebensmittelpunkt des Schriftstellers, der schließlich nicht mehr als schöpferischer, aus eigenem Antrieb handelnder Mensch, sondern nur noch als Reagierender erscheint. Es erhebt sich die Frage, was die alte Frau bedeuten soll. Um dies zu untersuchen, erscheint ein Vergleich mit einem kurzen, ebenfalls "Starucha" betitelten Prosatext von Turgenev angebracht. Dieser Text, der dem Zyklus "Stichotvorenija v proze" ("Gedichte in Prosa"), Turgenevs Alterswerk, entstammt, weist erstaunliche Ähnlichkeiten mit Charms' Erzählung auf; ob Charms zu seiner Geschichte durch die von Turgenev angeregt wurde, ist unbekannt.

---

<sup>1</sup> D. Charms, Izbrannoe, S. 148.

<sup>2</sup> D. Charms, Izbrannoe, S. 153. - "Pokojnik" ist eine russische Bezeichnung für "Toter", die vom Wort "pokoj" ("Ruhe") abgeleitet ist; "bespokojnik" ist ein von Charms gebildeter, das Wort "pokojnik" negierender Begriff, der auf die Unruhe eines Toten, speziell der alten Frau hinweisen soll.

Auch Turgenevs "Starucha" ist eine Ich-Erzählung. Der Erzähler geht allein über ein weites Feld. Plötzlich bemerkt er hinter sich eine alte Frau. Als er fragt, was sie wolle, bleibt die Alte stumm. Er setzt seinen Weg fort: "Aber nach und nach bemächtigte sich meiner Gedanken eine seltsame Unruhe: Mir schien allmählich, die Alte gehe nicht nur hinter mir her, sondern sie lenke meine Schritte, dränge mich bald nach rechts, bald nach links, und ich füge mich unwillkürlich ihrem Willen." Plötzlich taucht vor ihm in der Ferne ein dunkler Fleck auf, den er für ein Grab hält: "Ach, denke ich, diese Alte ist mein Schicksal! Das Schicksal, dem der Mensch nun einmal nicht entrinnen kann! - Nicht entrinnen kann!? [...] Man muß es versuchen!" Doch wohin er sich auch wendet, immer wieder geht er auf das Grab zu. Schließlich bleibt er stehen. Da sieht er, wie der dunkle Fleck in der Ferne auf ihn zugekrochen kommt: "Mein Gott! Ich schaue mich um ... Die Alte blickt mich offen an, und ein spöttisches Lächeln verzieht ihren zahnlosen Mund. - Mir entrinnst du nicht!" Damit schließt die Erzählung von Turgenev.<sup>1</sup>

Während in Turgenevs Text die alte Frau das personifizierte Schicksal des Ich-Erzählers ist und sich von daher das Geschehen erschließt, scheint sich Charms' "Starucha" einer solchen allegorischen Deutung zu entziehen. Die Alte läßt sich in Charms' Erzählung auch nicht als personifizierter Tod oder - im Sinne des Grotesken - als Sinnbild des abgeschobenen, der Gesellschaft überflüssig erscheinenden Menschen interpretieren. Auf der anderen Seite scheint auch der Schriftsteller nicht ausschließlich ein Märtyrer seiner Situation zu sein, ein Mensch also, dem, wie Aleksandrov sagt, keiner hilft - obwohl dieser Aspekt eine wichtige Rolle spielt. Die einzelnen Bestandteile der Erzählung lassen sich nicht zu einem logischen Ganzen koordinieren, jede in sich geschlossene Interpretation des Charmsschen

---

<sup>1</sup>I. S. Turgenev, *Sobranie sočinenij*, t. 10 (Moskva 1962), S. 9 f.; deutsch: I. Turgenjew, *Gedichte in Prosa. Komödien* (Berlin und Weimar 1975), S. 11 ff.

Textes, die einen wichtig erscheinenden Aspekt als Ausgangspunkt nimmt, muß notwendig andere Aspekte außer acht lassen, weil sie in Widerspruch zum jeweiligen Hauptaspekt stünden. In Turgenevs Erzählung dagegen läßt sich alles auf einen Nenner bringen. Bestimmte Dinge scheinen bei Charms einer Erklärung überhaupt unzugänglich, so etwa der rätselhafte, religiös geprägte Schluß. Die grüne Raupe ist möglicherweise die Seele der Toten. Charms' Geschichte "Pakin i Rakukin" endet auf ähnliche Weise.<sup>1</sup> Auch die Bedeutung der zeigerlosen Uhr in "Starucha" bleibt im dunkeln.

Bei alledem zeigt sich jedoch, daß Charms etwas Grundsätzliches über den Menschen aussagen will. Durch den alogischen, absurden Charakter der Erzählung, die jeglichen festen Fundaments zu entbehren scheint, wird die Haltlosigkeit des Menschen in der Welt deutlich, eines Menschen, der nach dem Sinn des Daseins fragt und dem die bekannten Antworten zweifelhaft geworden sind, der aber hilfesuchend nach jedem Halt greift, der sich ihm bietet. Als Hintergrund für dieses Suchen benutzt Charms den konkreten Alltag, wie er ihn damals in seiner Heimat vorfand. Aus ihm resultieren die zahlreichen grotesken Züge von "Starucha" - die sofortige Unterwerfung des Schriftstellers unter das Diktat der Alten, deren Autorität in nichts anderem besteht als darin, daß sie Befehle gibt; die Angst des Schriftstellers, verfolgt zu werden; des extreme Mißtrauen gegenüber dem Mitmenschen. Bezeichnend ist, daß sich auf der Ebene des Wirklichkeitsbezugs allein keine kohärente Interpretation ergibt. Dadurch, daß "Starucha" der längste Prosatext von Charms ist, erscheint der groteske Aspekt hier stärker ausgeprägt als in seinen anderen Erzählungen, in denen die Beschreibung der politischen und sozialen Atmosphäre aufgrund der Kürze weniger Raum einnimmt.

---

<sup>1</sup>D. Charms, Izbrannoe, S. 107 ff. - Charms' Interesse an religiösen Fragen geht auch aus seinen Tagebuchaufzeichnungen hervor, die der Verf. teilweise einsehen konnte.

Auf "Starucha" trifft in besonderem Maße zu, was Gibian als typisches Unterscheidungsmerkmal der östlichen von der westlichen absurden Literatur ansieht: Die der Obériuten sei "nicht nur eine Reaktion auf die kosmische Absurdität der Existenz, auf metaphysische Widersprüchlichkeit" gewesen, sondern auch ein Protest gegen die "brutalen Ungerechtigkeiten" und die Lebensumstände in einem Staat, der sich als progressiv, klassenlos und menschlich ausgab.<sup>1</sup>

### Charms' Drama "Elizaveta Bam"

Aleksandrov sieht zwischen "Starucha" und Charms' Drama "Elizaveta Bam" einen thematischen Zusammenhang. In beiden Fällen werde "ein unschuldiger Mensch angeklagt - oder er fühlt, daß man ihn anklagen wird -, und seine Unschuld kann nicht bewiesen werden".<sup>2</sup> In "Elizaveta Bam" geschieht das auf folgende Weise: Die Titelfigur des Stückes hält sich in ihrem Zimmer auf und rechnet damit, daß man sie in Kürze abholen und umbringen wird, obwohl sie sich keiner Schuld bewußt ist. Tatsächlich kommen zwei Verfolger, Ivan Ivanovič und Petr Nikolaevič, um Elizaveta Bam zu verhaften, da sie "ein abscheuliches Verbrechen" begangen habe. Der Ernst der Situation geht von der dritten Szene an in Komik über: Die Verfolger werden

---

<sup>1</sup>G. Gibian, Introduction. In: Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde, 1900-1930. Edited by George Gibian and H. W. Tjalsma (Ithaca and London 1976), S. 15. - Die Tatsache, daß Charms' "Starucha" ein Zitat von Knut Hamsun vorangestellt ist ("... Und zwischen ihnen fand folgendes Gespräch statt"), bleibt in der Interpretation unberücksichtigt, da Hamsun nur einer unter vielen Schriftstellern ist, deren Werke Charms in seiner eigenen Dichtung verarbeitete. Zwar lassen sich Parallelen zwischen "Starucha" und Hamsuns Roman "Mysterien" herstellen - die Hauptfigur dieses Romans, Nagel, war (wohl wegen ihres exzentrischen Auftretens) Charms' literarischer Lieblingsheld (vgl. G. Gibian, Introduction. In: D. Charms, Izbranoe, S. 14) - , jedoch muß sich ein solcher Vergleich auf einzelne Aspekte beschränken. "Mysterien" steht in der Tradition des Realismus und ist etwa mit Dostoevskijs Romanen vergleichbar (vgl. K. Hamsun, Mysterien. Roman. Übersetzung von J. Sandmeier. In: ders., Sämtliche Romane und Erzählungen, Bd. 1, München o. J., S. 183 ff.).

<sup>2</sup>A. Aleksandrov, Ignavia. In: Světová literatura 1968. 6. S. 167.

zu Clowns, die Verhaftung wird zum harmlosen Fangspiel, die Dialoge artentils in Unsinn aus, teils nehmen sie philosophischen Charakter an. Zwischendurch kommt immer wieder eine Atmosphäre der Bedrohung auf. Der Vater von Elizaveta Bam verteidigt schließlich seine Tochter in einem Duell mit Petr Nikolaevič. Dieser wird besiegt; man trägt ihn hinaus. Die Handlung kehrt zum Ausgangspunkt zurück: Die beiden Verfolger stehen wieder vor der Tür und wollen Elizaveta Bam abholen. Sie bezichtigen sie - als Feuerwehrmänner verkleidet - diesmal konkret des Mordes an Petr Nikolaevič, obwohl dieser als Verfolger vor ihr steht, und führen sie ab.<sup>1</sup>

Charms schrieb sein Drama "Elizaveta Bam" im Jahre 1927. Ob es noch im selben Jahr oder erst Anfang 1928 uraufgeführt wurde, ist unklar.<sup>2</sup> Neben der Aufführung wurde auch eine Lesung veranstaltet. Eine Aufführung - wahrscheinlich war es die Uraufführung - fand 1928 im Rahmen eines Obèriu-Abends statt. Sie hatte einen scharfen Angriff der "Krasnaja gazeta" auf die Obèriuten zur Folge.<sup>3</sup> Man muß annehmen, daß "Elizaveta Bam" zunächst als "dramatisches Poem" abgefaßt war, wie es Veniamin Kaverin in einer Rezitation von Charms erlebte, und kurz darauf in ein Drama umgewandelt wurde.<sup>4</sup> Auf diese zeitliche Reihenfolge läßt die Tatsache schließen, daß die von Gibian herausgegebene Bühnenversion im Vergleich mit der "Poemversion" fast ausschließlich Erweiterungen enthält, größtenteils in Form von Regieanweisungen und vor allem in Form eines verlängerten Schlusses, der dem Drama eine Ringstruktur gibt. N. Chardžiev spricht in

---

<sup>1</sup>D. Charms, Elizaveta Bam. In: ders., Izbrannoe, S. 167 ff.; deutsch: Fälle, S. 79 ff. Es handelt sich dabei um die Übersetzung der "Poemversion" (siehe dazu weiter unten).

<sup>2</sup>Vgl. dazu A. Aleksandrov, Obèriu. Predvaritel'nye zametki. In: Československá rusistika 13 (1968). H. 5. S. 302 (spricht für das Jahr 1928) und A. Aleksandrov, M. Mejlach, Tvorčestvo Daniila Charmsa. In: Materialy XXII Naučnoj Studenčeskoj konferencii (Tartu 1967), S. 102 (spricht für das Jahr 1927).

<sup>3</sup>Vgl. A. Aleksandrov, Obèriu. Predvaritel'nye zametki. In: Československa rusistika 13 (1968). H. 5, S. 302.

<sup>4</sup>Vgl. V. Kaverin, V starom dome (Vospominanija). In: Zvezda 1971. 10. S. 144.

diesem Zusammenhang von zwei Textvarianten, einer "literarischen" und einer "szenischen".<sup>1</sup> Nach Chardžievs Angaben basiert die Poemversion, der die Erweiterung des Schlusses fehlt, auf einem Typoskript, das 1928 zusammen mit anderen Werken von Charms und Texten von Vvedenskij an die Redaktion der Zeitschrift "Novyj lef" geschickt worden war und dort später im Archiv gefunden wurde.<sup>2</sup> Der zweite überlieferte Text, den Chardžiev in den dreißiger Jahren von Charms als Geschenk erhielt und der das Datum 12. -24. Dezember 1927 aufweist, enthält dagegen den erweiterten Schluß. Dieser Text ist von Charms, der "Elizaveta Bam" selber inszenierte, mit handschriftlichen Anmerkungen - vor allem Regieanweisungen - versehen. Sie sind vermutlich jünger, als das mit Schreibmaschine geschriebene Datum angibt. Daher muß genaugenommen von drei Varianten gesprochen werden: einer Poemversion, die mit Ivan Ivanovičs Worten "Folgen Sie uns" endet, einer weiteren Poemversion mit erweitertem Schluß und einer Bühnenversion mit erweitertem Schluß, Szeneneinteilung und Regieanweisungen. Für eine Untersuchung von "Elizaveta Bam" erscheint der von Gibian herausgegebene Text am besten geeignet. Er beruht hauptsächlich auf dem von Chardžiev überbrachten Exemplar (= dritte der oben angeführten Versionen), berücksichtigt aber auch andere Varianten.<sup>3</sup>

### "Elizaveta Bam" im Spiegel der Sekundärliteratur

"Elizaveta Bam" ist das in der Sekundärliteratur meisterwähnte und meistbesprochene Werk der Obëriuten. Besonders ausführlich geht Kaverin auf Charms' Drama ein. Er berichtet unter anderem, daß ihm nach Charms' Rezitation aus "Elizaveta Bam" Zabolockijs Verse "wie ein Beispiel klas-

<sup>1</sup> N. I. Chardžiev, O kanoničeskom tekste p'esy Daniila Charmsa "El. B." In: D. Charms, Izbrannoe, S. 171.

<sup>2</sup> Ib., S. 171. - Die Poemversion ist abgedruckt in: D. Charms' "Elizaveta Bam". Slaviska Institutionen Stockholms Universitet, Meddelanden, No. 8, 1972, S. 1 ff.

<sup>3</sup> Vgl. G. Gibian, Note on the Text of Elizaveta Bam. In: D. Charms, Izbrannoe, S. 169.

sischer Poesie" vorgekommen seien. Später, nach Lektüre des gesamten Poems, habe er die Originalität von "Elizaveta Bam" schätzen gelernt, aber an jenem Obériu-Abend habe er "fast nichts" verstanden.<sup>1</sup> Charms' Poem sei, so schreibt Kaverin, "im Chlebnikovschen Geiste" verfaßt. Die Helden hätten keine Biographie, sie seien "einfach Menschen, und das genügt dem Autor, der sie fühlen, denken, träumen läßt. Sie fließen gleichsam, verändern sich sehr schnell".<sup>2</sup> Seinen Gesamteindruck von "Elizaveta Bam" faßt Kaverin folgendermaßen zusammen: Mit dem "unbestimmten Gefühl", daß nur die Verhaftung der Elizaveta Bam, also die Rahmenhandlung tatsächliches Geschehen sei und einem das, was sich dazwischen ereignet habe, nur so vorgekommen und "spurlos ins Nichts verschwunden" sei, trenne sich der Leser von dem Poem.<sup>3</sup>

Auch Gibian hat Charms' Drama untersucht. Er kommt zu dem Schluß: "In 'Elizaveta Bam' dominieren Chaos, Absurdität und Unsinn. Es findet ein abrupter Wechsel von Klamauk und Pathos, Fröhlichkeit und Angst statt. Die allgemeine Stoßrichtung geht gegen das Psychologisieren, gegen subjektive Analyse, Handlung und rationalen Zusammenhang und hin zu einer scharf umrissenen Beschreibung von einzelnen Vorgängen, konkreten kleinen Handlungen, harten Übergängen." An die Stelle von "Verbindung, Anpassung, Überleitung" treten, so schreibt Gibian, "Schock, Kontrast, unzusammenhängendes Springen von einem Element zum andern".<sup>4</sup>

Kasack vergleicht "Elizaveta Bam" mit der übrigen Dichtung von Charms und stellt fest, daß auch in "Elizaveta Bam" Komik häufig "durch spielerische Addition ungleicher Glieder" entsteht, "durch allmähliches Aufheben

<sup>1</sup> V. Kaverin, aaO, S. 144.

<sup>2</sup> Ib., S. 149.

<sup>3</sup> Ib., S. 150 f.

<sup>4</sup> G. Gibian, Introduction. In: D. Charms, Izbrannoe, S. 42.



anfänglicher Behauptungen und durch banale Sätzen". Die "absichtslose Grausamkeit" verdeutliche "die Entmenschlichung, das 'Anti'- Ereignis parodiert die Literatur, versinnbildlicht das Triviale der Existenz". Die Tendenz, die "Entfremdung des Menschen" auszudrücken, lasse sich auch an der Sprache des Dramas erkennen, die "absolut unpersönlich, gleichsam abstrakt" sei.<sup>1</sup>

Alicja Wołodźko kommt bei ihrer Analyse von "Elizaveta Bam" zu dem Ergebnis, daß "die Atmosphäre des Grauens und der Angst vor dem Unbekannten" das Geschehen bestimmt. "Die Personen des Stücks", so schreibt sie, "manchmal tragisch, manchmal so, als seien sie einer Farce entnommen, sind den Marionetten Becketts und Ionescos ähnlich. Der Unsinn und die Primitivität ihrer bürgerlichen Existenz finden ihren Ausdruck unter anderem in der karikaturistischen Sprache und der Unmöglichkeit, sich gegenseitig zu verstehen." - Die Dialoge seien "ohne jede Logik", die Sprache unterliege einer "teilweisen oder völligen Deformation". In alledem komme die Tragik der Welt zum Ausdruck, in der Charms' Helden leben.<sup>2</sup>

#### "Elizaveta Bam" in Makro- und Mikrostruktur

Ziel der folgenden Analyse von "Elizaveta Bam" ist es, die zitierten Deutungsdominanten - es handelt sich dabei um eine Auswahl der Interpretationen zu Charms' Drama - zu systematisieren und so zu einer möglichst umfassenden Deutung zu gelangen.

In der Makrostruktur ist das Drama "Elizaveta Bam" durch seine Ringform gekennzeichnet.<sup>3</sup> Die beiden ersten und die beiden letzten Szenen bilden einen rationalen Rahmen, innerhalb dessen sich ein irrationales Geschehen abspielt. Unlogisches ist jedoch andeutungsweise bereits in den

---

<sup>1</sup>W. Kasack, Daniil Charms. Absurde Kunst in der Sowjetunion. In: Die Welt der Slaven 21 (im Druck).

<sup>2</sup>A. Wołodźko, Poeci z "Oberiu". In: Slavia Orientalis 16 (1967). H. 3. S. 222.

<sup>3</sup>Vgl. W. Kasack, aaO.

Szenen 1 und 2 anzutreffen. Der erste, allerdings nur scheinbare Alogismus besteht darin, daß Elizaveta Bam damit rechnet, verhaftet zu werden, obwohl sie sich unschuldig fühlt. Das könnte immerhin einen realen Hintergrund haben, der im weiteren Verlauf der Exposition aufgezeigt wird. Der realistische Charakter der ersten Szene wird durch den Titel deutlich gekennzeichnet: "Realistisches Melodrama". Auch im Titel der zweiten Szene kommt das Wort "realistisch" vor: "Realistisch-komödienhaftes Genre". Dadurch wird im Zuschauer beziehungsweise im Leser die Erwartung hervorgerufen, es entwickle sich eine Komödie. Diese Erwartung scheint zunächst eine Bestätigung zu finden. Ein zwischen den beiden Verfolgern der Elizaveta Bam ausbrechender Streit könnte als die Entstehung des für den weiteren Verlauf der Komödie notwendigen Konflikts, als das Knüpfen des Knotens aufgefaßt werden, muß also ebenfalls noch nicht ein wirklicher Alogismus sein. Auch die Tatsache, daß der eine Verfolger auf Krücken steht und der andere mit umwickelter Wange auf einem Stuhl sitzt, muß nicht absurd sein, sondern könnte die Funktion haben, die Lächerlichkeit der beiden im Sinne einer komödienhaften Handlungsentwicklung zu steigern. Den ersten Verdacht, daß es sich nicht um eine Komödie handeln kann, wird der Zuschauer gegen Ende von Szene 2 hegen.

PETR NIKOLAEVIČ: Elizaveta Bam, wie unterstehen Sie sich, über mich zu sprechen?

ELIZAVETA BAM: Warum?

PETR NIKOLAEVIČ: Darum. Weil Sie keine Stimme mehr haben. Sie haben ein scheußliches Verbrechen begangen. Es steht Ihnen nicht zu, mir Unverschämtheiten zu sagen. Sie sind eine Verbrecherin !

ELIZAVETA BAM: Warum?

PETR NIKOLAEVIČ: Warum? Was - "warum"?

ELIZAVETA BAM: Warum ich eine Verbrecherin bin.

PETR NIKOLAEVIČ: Weil - Sie haben Ihre Stimme verloren.

IVAN IVANOVIČ: Ihre Stimme verloren haben Sie.

ELIZAVETA BAM: Aber ich habe sie doch gar nicht verloren. Sie können es an der Uhr ablesen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>D. Charms, Izbrannoe, S. 176; deutsch: Fälle, S. 81 f. - Die deutsche Übersetzung von Urban wird nur dort zitiert, wo sie dem von Gibian herausgegebenen russischen Original entspricht. Die Schreibweise der Eigennamen wird in diesen Fällen der in der Slavistik üblichen wissenschaftlichen Transkription angeglichen.

Das viermalige "warum" und die den Kausalzusammenhang umkehrende - und dazu zirkelhafte - Schlußantwort des Petr Nikolaevič erzeugen erstmals einen wirklichen Alogismus, der sich aber immer noch als eine mögliche geistige Beschränktheit der Verfolger auslegen ließe. Vollends unverstündlich erscheint jedoch der Schlußsatz der Elizaveta Bam. Er entbehrt jeglicher Logik und bildet so den Übergang zum irrationalen Kern des Dramas.

Eine Überleitung in umgekehrter Richtung - vom irrationalen Kern zum rationalen Schluß - findet sich am Ende von Szene 17. Elizaveta Bam bereitet durch ihren Satz "Gleich werden sie kommen, was habe ich getan", ihre Mutter durch den logischen Ausspruch " $3 \times 27 = 81$ " die Rückkehr des Geschehens ins Rationale vor. Dies wird durch die sich unmittelbar anschließende Regieanweisung - "Die Bühne ist genau so wie am Anfang" - unterstrichen. Schon vorher - ebenfalls in Szene 17 - hatten sich die Kulissen aus einer Landschaft wieder in ein Zimmer verwandelt. Ebenso weist der Titel von Szene 18 auf die Rückkehr ins Rationale hin: "Realistisches trocken". Szene 18 ist eine teilweise wörtliche Wiederholung von Szene 1. Zusammen mit Szene 19, in der Elizaveta Bam dann tatsächlich abgeführt wird, bildet sie den realistisch gehaltenen Abschluß des Dramas.

Der dem geschlossenen Dramentyp entsprechenden Makrostruktur von "Elizaveta Bam" steht eine dem offenen Typ entsprechende und diesen sogar überschreitende Mikrostruktur gegenüber.<sup>1</sup> Es handelt sich dabei um die Strukturelemente des irrationalen Kerns, des eigentlichen absurden Dramenteils. Dieser Teil ist in vielem "Warten auf Godot" ähnlich. Wird Becketts Drama vom Warten auf Godot getragen, so erscheint das Geschehen in "Elizaveta Bam" von der Erwartung der endgültigen Verhaftung bestimmt. In beiden Dramen wird zwischendurch von der Erwartung abge-

---

<sup>1</sup>Vgl. V. Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama (München 1972). - Klotz baut auf Untersuchungen von Wölfflin und Walzel auf (V. Klotz, aaO., S. 17).

lenkt; die Tatsache, daß dabei Zeit vergeht, wird von den Personen der Dramen im Bewußtsein verdrängt. Das Ausfüllen der Zeit geschieht in "Elizaveta Bam" dadurch, daß - von der Technik des Autors her gesehen - formal "immer wieder Neues" erprobt wird.<sup>1</sup> Dabei kommt die Grundthematik häufig zum Vorschein. Wie bei Beckett das Gespräch nach einer Weile immer wieder zum Ausgangspunkt - zu Godot also - zurückkehrt, so "zieht sich der Faden der Verhaftung der Elizaveta Bam fast durch alle Szenen von Charms' Drama."<sup>2</sup>

Der Kern von "Elizaveta Bam" zeichnet sich wie Becketts Drama durch eine steigende Tendenz zur Entwirklichung aus, die allerdings etwa in der Mitte des Dramas ihren Höhepunkt erreicht und danach rückläufig ist. Um diesen Eindruck zu erzielen, bedient sich Charms verschiedener Absurditätstechniken. Eine davon ist - mit Kaverin gesprochen - das Fließen der Personen, die ständigen Identitätswandlungen also. So verwandelt sich Elizaveta Bam bereits in der noch zum rationalen Rahmen gehörenden Szene 2 von der Angeklagten in die Anklägerin, indem sie Ivan Ivanovič der Gewissenlosigkeit bezichtigt. In Szene 3 vollzieht sich eine erneute Wandlung in entgegengesetzter Richtung. Aus der Anklägerin wird eine Bewunderin von Ivan Ivanovič. Zudem erscheint Elizaveta Bam jetzt als verheiratete Frau. In Szene 6 wird aus dem ursprünglichen Ernst vollends ein Spiel. Im Fangspiel zwischen Elizaveta Bam und ihren Verfolgern erscheint die Titelfigur als Kind. In Szene 8 spielt sie die Rolle einer Verrückten. Danach wird ihr Verhalten wieder rationaler, sie kehrt schließlich in die Rolle der Verfolgten zurück.

Eine ähnliche Entwicklung macht Petr Nikolaevič durch. Er schlüpft am Anfang von Szene 3 aus der Rolle des Verfolgers in die eines Clowns. In Szene 6 übernimmt er ein Kennzeichnungsmerkmal von Ivan Ivanovič, den

---

<sup>1</sup>W. Kasack, aaO.

<sup>2</sup>Ib.

Schluckauf, der sich auch auf den in einer Nebenrolle auftretenden Bettler überträgt. Die traditionelle Technik des durchgehenden Details wird dadurch parodiert. In Szene 7 beginnt Petr Nikolaevič sich in einen Geschichtenerzähler zu verwandeln, aus dem in Szene 14 ein Philosoph wird. In Szene 15 tritt er als Recke auf, der gegen den Vater der Elizaveta Bam kämpft. Am Ende dieser Szene fällt Petr Nikolaevič, ab Szene 18 erscheint er aber wieder als der frühere Verfolger Elizaveta Bams.

Ähnliches wie bei Petr Nikolaevič läßt sich bei Ivan Ivanovič beobachten. Er tauscht seine Rolle des Verfolgers in Szene 3 ebenfalls gegen die eines Clowns. Danach erscheint er als Verfolgter; er übernimmt also für kurze Zeit die ursprüngliche Rolle der Elizaveta Bam. Ab Szene 5 beginnt bei ihm die Phase der Verrücktheit. In Szene 7 übernimmt er die Rolle von Petr Nikolaevič, indem er auf einmal dessen Erzählung wie selbstverständlich fortsetzt:

PETR NIKOLAEVIČ: Wirklich? Aber einmal wache ich auf. . .

IVAN IVANOVIČ: und sehe: Die Tür ist auf, und in der Tür steht so eine Frau.<sup>1</sup>

Den Höhepunkt erreicht Ivan Ivanovičs Verrücktheit etwa in Szene 8. Danach übernimmt er in Szene 15 die Rolle des Ansagers für das Duell zwischen Elizaveta Bams Vater und Petr Nikolaevič. Ab Szene 18 spielt er wieder den Verfolger.

Die Analyse der Figurengestaltung ergibt, daß die Personen in "Elizaveta Bam" zunächst "ad absurdum" geführt werden, um dann allmählich wieder "ex absurdo" in ihre ursprüngliche Rolle zurückzukehren. In der absurden Phase ist ihr Verhalten völlig unmotiviert; die Gesetze der Logik scheinen vorübergehend außer Kraft gesetzt zu sein. Da das Geschehen aus der Sicht des Rezipienten jeglichen festen Halts zu entbehren scheint, beginnt der Zuschauer - ebenso wie der Leser von Charms' Poem - an der Gültigkeit der Logik zu zweifeln. Auch "Elizaveta Bam" bewirkt beim Rezipienten

---

<sup>1</sup> D. Charms, Izbrannoe, S. 185.

eine sich laufend erneuernde Bildung von Interpretationshypothesen, die sich als falsch erweisen. Jedoch lassen sich die Erwartungen, die die einzelnen Passagen von "Elizaveta Bam" im Zuschauer hervorrufen, nicht so allgemeingültig formulieren wie bei Charms' Kurzprosa. "Elizaveta Bam" kann aufgrund seines größeren Umfangs jeweils eine Anzahl unterschiedlicher Erwartungen aufkommen lassen, die in starkem Maße vom subjektiven Erfahrungshorizont des Zuschauers abhängen. Insofern kommt in Charms' Drama der Rolle des Rezipienten eine noch größere Bedeutung zu als in seiner übrigen absurden Dichtung.

Die vergehende Zeit wird im irrationalen Kern von "Elizaveta Bam" mit Gesprächen und mit Spielen ausgefüllt. Auch hier zeigt sich eine Parallele zu "Warten auf Godot". In einem weitergefaßten Sinne kann man das Gespräch unter das Spiel subsumieren. Nach J. Huizinga ist das Spiel im Gegensatz zum gewöhnlichen Leben "das Heraustreten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivitäten mit einer eigenen Tendenz."<sup>1</sup> Das kann sich sowohl in Worten als auch in Handlungen niederschlagen. Wichtig erscheint, daß die Spielstimmung "ihrer Art nach eine labile" ist: "Jeden Augenblick kann das gewöhnliche Leben seine Rechte zurückfordern, sei es durch einen Verstoß gegen die Regeln, oder von innen heraus durch einen Ausfall des Spielbewußtseins, durch Enttäuschung und Ernüchterung."<sup>2</sup> Auf "Elizaveta Bam" übertragen bedeutet dies, daß das Spiel zeitweise aus der von Bedrohung gekennzeichneten Wirklichkeit herausführt und eine Ersatzwelt schafft, wobei jedoch die Wirklichkeit immer wieder durchschlägt. Auf diese Weise entsteht als Gegenpol zur rationalen Welt eine Welt, die nicht verstandesmäßig erschließbar ist. Wie in Charms' Prosa wird das scheinbar feste Fundament des Lebens, die Logik, in ihrer Bedeutung für die menschliche Erkenntnis relativiert. Auf welche Weise das im einzelnen geschieht, wird im folgenden untersucht.

In den Clownerien in Szene 3 ist der Spielcharakter besonders offenkundig.

---

<sup>1</sup> J. Huizinga, *Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur* (Amsterdam <sup>2</sup>1940), S. 13.

<sup>2</sup> *Ib.*, S. 34.

Szene 4 hat thematisch mit der vorangegangenen Szene nichts zu tun; es handelt sich um ein triviales Alltagsgespräch. Der Zuschauer, der möglicherweise eine Fortsetzung der Clownerien oder aber die Rückkehr ins Ernste erwartet hat, wird so mit etwas konfrontiert, das ihm das Verständnis des Stückes erneut erschwert. Das Prinzip der ständigen Irritation des Zuschauers zeigt sich ein weiteres Mal daran, daß in Szene 5 wiederum nicht an das Vorangegangene angeknüpft wird, sondern etwas Unerwartetes geschieht: Die beiden Verfolger beginnen ohne ersichtlichen Grund rhythmisch zu reden. Trotz des Unsinns schimmert das Motiv der Bedrohung durch: Petr Nikolaevič spricht davon, daß Elizaveta Bam getötet werden soll. Die Tatsache, daß schließlich beide Verfolger "auf einer Stelle" laufen, gibt dem nach Sinn suchenden Rezipienten Rätsel auf. Man könnte dies deuten als Symbol der Vergeblichkeit aller menschlicher Bemühungen um unfassende Erkenntnis, muß sich aber sogleich die Frage stellen, ob eine solche Interpretation nicht zu gewagt ist. In fast allen Szenen findet der Zuschauer oder Leser einzelne Handlungen oder Aussprüche, die Assoziationen wecken und dadurch einen Hinweis auf den Sinn des Dramas geben könnten. Ein Beispiel ist in Szene 7 der Ausspruch Ivan Ivanovičs "Ich spreche, um zu sein", der an Descartes' "Cogito, ergo sum" erinnert und eine Interpretation des Dramas aus der Sicht des Rationalismus nahelegen könnte.

Ab Szene 7 verliert die Sprache allmählich ihre kommunikative Funktion. Von hier an begegnet man immer häufiger einzelnen Gedankenketten, die in keinem Zusammenhang zum situativen oder sprachlichen Kontext stehen. Ein Beispiel dafür ist ein Ausspruch des Vaters in Szene 7: "Kopernikus war der größte Gelehrte." Ivan Ivanovič sagt daraufhin, er habe Haare auf dem Kopf. Auf diese Weise wird die Sprache als Verständigungsmittel und gleichzeitig als Medium des Denkens ad absurdum geführt, sie wird ebenso wie die Logik relativiert. Das trifft auch auf Charms' übrige, selbständige Unsinnsszenen zu, etwa auf "Tjuk" ("Zack"), "Petrov i Komarov", "Matematik i Andrej Semenovič" ("Der Mathematiker und Andrej

Seměnovič") sowie "Neudačnyj spektakl'" ("Mißglücktes Spektakel").<sup>1</sup> In "Elizaveta Bam" wird diese Tendenz dadurch unterstrichen, daß in Szene 13 verschiedene Musikinstrumente als Figuren mitspielen und so Sprache und Klang auf eine Ebene gestellt werden. Daneben gibt es aber auch Stellen, an denen die Sprache als Kommunikationsmittel noch funktioniert. Ein Beispiel dafür ist Szene 11, mit dem Wort "Speech" betitelt:

IVAN IVANOVIČ: Freunde! Wir sind hier zusammengekommen.

Hurra.

ELIZAVETA BAM: Hurra.

MAMAŠA UND PAPAŠA: Hurra.

IVAN IVANOVIČ (zitternd; ein Streichholz anzündend):

Ich möchte Ihnen sagen, daß seit meiner Geburt 38 Jahre vergangen sind.

MAMAŠA UND PAPAŠA: Hurra.

IVAN IVANOVIČ: Genossen. Ich habe ein Haus. In diesem Haus sitzt meine Frau. Sie hat viele Kinder. Ich habe sie gezählt - es sind zehn Stück.

MAMAŠA (auf der Stelle tretend): Darja, Marja, Fëdor, Pelageja, Nina, Aleksandr und vier andere.

PAPAŠA: Und lauter Jungen!<sup>2</sup>

Bei dieser Szene handelt es sich ganz offensichtlich um eine Parodie auf kommunistische Parteiversammlungen, insbesondere auf das Pathos dieser Zusammenkünfte, das in keinem Verhältnis zu den dort besprochenen Themen steht. Grotesk ist die Darstellung insofern, als durch den logischen Widerspruch - Banalitäten wird Respekt gezollt - ein Alogismus in der Wirklichkeit aufgedeckt und als solcher entlarvt wird. In dieser kurzen Szene beleuchtet Charms schlagartig den Widerspruch von erstrebtem erhabenen Schein und realem niedrigen Sein des gesamten kommunistischen Systems am Beispiel einer für dieses System bezeichnenden Erscheinung. Die so zum Ausdruck gebrachte Kritik wirkt noch ätzender als etwa diejenige von Vladimir Vojnovič, der in seinem Roman "Žizn' i neobyčajnye priključenija

<sup>1</sup> D. Charms, *Izbrannoe*, S. 59 f., 85, 87 f., 95; deutsch: *Fälle*, S. 62 f., ( ), 67 f., 72.

<sup>2</sup> D. Charms, *Izbrannoe*, S. 189; deutsch: *Fälle*, S. 90.



soldata Ivana Čonkina" ("Die denkwürdigen Abenteuer des Soldaten Ivan Čonkin") über eine Parteiversammlung schreibt:

Der Vorsitzende und der Parteistellenleiter traten auf die Treppe hinaus, und es begann die übliche Prozedur. Der Parteistellenleiter erklärte die Versammlung für eröffnet und übergab dem Vorsitzenden das Wort. Der Vorsitzende schlug vor, ein Ehrenpräsidium zu wählen, und übergab das Wort an den Parteistellenleiter. So wechselten sie einige Male die Plätze. Wenn der eine sprach, klatschte der andere in die Hände und forderte die Anwesenden auf, das gleiche zu tun. Die Anwesenden klatschten höflich aber kurz - sie hofften, daß man ihnen anschließend etwas Wesentliches sagen würde.<sup>1</sup>

Was Vojnovič mit Ironie beschreibt, erscheint bei Charms ins Groteske gesteigert, das den Widersinn des Geschehens überdeutlich zeigt. Auf eine dritte Art und Weise nimmt sich Solženicyn in "V krugu pervom" ("Der erste Kreis der Hölle") dieser Thematik an. Im 72. Kapitel seines Romans schildert er die Praktiken solcher Versammlungen betont nüchtern und provoziert so eine kritische Stellungnahme des Lesers.<sup>2</sup> Charms übertrifft sowohl Vojnovič als auch Solženicyn in der Darstellung der Parteiversammlung an Kürze und Prägnanz der Aussage. Diese Verknappung setzt allerdings ein größeres Vorverständnis beim Rezipienten voraus.

Die Parodien in "Elizaveta Bam" beziehen sich sonst weniger auf konkrete Zeitumstände als auf die Literatur. Auch hier zielen sie oft auf das Pathos. Parallelen dazu finden sich in Charms' szenischen Kurzstücken und in seinen Erzählungen. In "Puškin i Gogol" etwa stolpern die beiden Dichter fortwährend einer über den anderen, in "Anekdoty iz žizni Puškina" ("Anekdoten aus dem Leben Puškins") wird der hehre Puškin in den banalsten Alltag gestellt; in "Istoričeskij epizod" ("Historische Episode") geschieht das gleiche mit dem Helden aus einer Oper von Glinka.<sup>3</sup> Charms

<sup>1</sup>V. Vojnovič, *Žizn' i neobyčajnye priključenija soldata Ivana Čonkina* (Paris 1975), S. 133; deutsch: *Die denkwürdigen Abenteuer des Soldaten Iwan Tschonkin* (Darmstadt und Neuwied 1975), S. 153.

<sup>2</sup>A. Solženicyn, *V krugu pervom* (Frankfurt a. M. 1968), S. 395 ff.; deutsch: *Der erste Kreis der Hölle* (Frankfurt a. M. 1968), S. 586 ff.

<sup>3</sup>D. Charms, *Izbrannoe*, S. 83 f., 110 ff., 104 ff., deutsch: *Fälle*, S. 69, 53 f., 50 ff.

kritisiert damit die unkritische Übernahme tradierter Wertvorstellungen. Viele Textstellen in "Elizaveta Bam" - vor allem die versifizierten - scheinen einen ähnlichen Charakter zu haben, jedoch lassen sich in den wenigsten Fällen die konkreten Vorlagen nachweisen, auf die sich die Parodie bezieht. Eine solche Stelle findet sich in Szene 14. Dort sind in einer Rede von Petr Nikolaevič Parallelen zu dem Prolog von Puškins Märchenpoem "Ruslan i Ljudmila" zu erkennen.<sup>1</sup> Die literarische Parodie in "Elizaveta Bam" tritt vor allem darin zutage, daß innerhalb des irrationalen Kerns, dessen Struktur infolge der Aneinanderreihung relativ selbständiger Szenen "offen" (Klotz) erscheint, einzelne Bestandteile begegnen, die aus Dramen der geschlossenen Form stammen könnten. Dazu zählt besonders das Duell, das Vorkommen von (Schein-) Sentenzen - "Kopernikus war der größte Wissenschaftler aller Zeiten"<sup>2</sup> - und die Verwendung einer gehobenen Sprache, deren Gehalt unsinnig ist.<sup>3</sup>

An zwei Stellen wird in "Elizaveta Bam" ein philosophischer Gehalt ansatzweise erklärt:

PETR NIKOLAEVIČ: Einfältiges Geschwätz.  
 Es gibt die endlose Bewegung,  
 es gibt das Atmen leichter Elemente,  
 den Lauf der Planeten, die Kreisbahn der Erde,  
 den irren Wechsel von Tag und Nacht,  
 den Zorn der schlafenden Tiere, die Kraft  
 und die Eroberung der Gesetze des Weltalls  
 und der Welle durch den Menschen.<sup>4</sup>

IVAN IVANOVIČ: Er kennt alles ringsherum,  
 er ist mein Gebieter drum,  
 mit einem einzigen Flügelschlag  
 setzt er Meere in Bewegung,  
 mit einem einzigen Axtschlag

<sup>1</sup> Vgl. L. Kleberg, Om Daniil Charms' "Elizaveta Bam". In: Daniil Charms' "Elizaveta Bam". Med inledning av Lars Kleberg (Slaviska Institutionen Stockholms Universitet, Meddelanden, Nr. 8, 1972), S. VI.

<sup>2</sup> D. Charms, Izbrannoe, S. 183; deutsch: Fälle, S. 86.

<sup>3</sup> Zur geschlossenen Form des Dramas vgl. V. Klotz, aaO, S. 23 ff.

<sup>4</sup> D. Charms, Izbrannoe, S. 195; deutsch: Fälle, S. 93.

fällt er Wälder und Berge -  
mit einem einzigen Streich -  
ist er überall umfaßbar.<sup>1</sup>

Hier wird offensichtlich versucht, das Irrationale in Worte zu fassen - im ersten Zitat auf naturwissenschaftlicher Basis, im zweiten vor religiösem Hintergrund. Ein weiterer möglicher Hinweis auf einen philosophischen Gehalt findet sich in der Ankündigung des Duells (Szene 15). Darin wird der Text dieses Spiels einem "Immanuel Kraisdajtejrik" zugeschrieben. Das könnte eine Anspielung auf die Philosophie Immanuel Kants sein.

#### Die Darstellungsabsicht in "Elizaveta Bam"

Auf der Grundlage der oben durchgeführten Strukturanalyse lassen sich drei Aussageebenen in "Elizaveta Bam" unterscheiden: die Ebene des Absurden, die des - zumeist grotesk gestalteten - Wirklichkeitsbezugs und die der literarischen Parodie. Absurd ist das Drama, weil es - verkürzt ausgedrückt - durch seine alogische Struktur auf die Grenzen der Logik und somit der menschlichen Erkenntnismöglichkeiten verweist. Der rationale Rahmen, in dem das Ausgeliefertsein des Menschen mit realistischen Mitteln ausgedrückt wird, muß als Verständishilfe angesehen werden. Ähnlich wie in Charms' Prosa dringt mit den beiden Verfolgern, die die offensichtlich unschuldige Elizaveta Bam verhaften wollen, etwas Irrationales in den Alltag ein, das dramaturgisch gesehen die Funktion hat, das absurde Geschehen in Gang zu bringen.

Groteske Züge weist dieses Geschehen insofern auf, als es teilweise die Widersprüchlichkeit durch künstlerische Alogismen kenntlich macht. Ein Beispiel dafür ist etwa die alogische Begründung für Elizaveta Bams Verhaftung am Schluß des Dramas. Auf der Ebene des Wirklichkeitsbezugs ließe sich Charms' Drama allegorisch interpretieren: Petr Nikolaevič und Ivan Ivanovič verkörpern die sowjetische Staatsgewalt, Elizaveta Bam steht

---

<sup>1</sup> D. Charms, Izbrannoe, S. 196; deutsch: Fälle, S. 94.

stellvertretend für den geängstigten, vom Staat grundlos verfolgten Sowjetbürger. Bezeichnend ist dabei, daß sich die Vertreter der Staatsgewalt in Szene 2 als Invalide entpuppen. Die Staatsgewalt erscheint also bei näherem Hinsehen als lächerlich, aber nichtsdestoweniger gefährlich. Sie braucht ihre administrativen Maßnahmen nicht zu begründen, Wichtig ist für die Verfolger nur die Ausführung des ihnen übermittelten Befehls, selbst dann, wenn die bei der wirklichen Verhaftung am Schluß des Stücks gegebene Begründung für die Verhaftung - verübter Mord an einem Menschen, der überhaupt nicht ermordet wurde - für jedermann als unsinnig zu erkennen ist. Der irrationale Kern ließe sich - allerdings mit starken Einschränkungen - als Ausbruchversuch aus dem politischen System deuten. Der politische Aspekt von "Elizaveta Bam" ist ein Begleitphänomen, das hier und da zum Vorschein kommt und vor allem auf Assoziationen beruht. Wichtig erscheint, daß auf der Ebene des Grotesken ein Gegenpol zur offiziellen Linie vorliegt, nämlich eine Kritik an bedingungsloser Konformität.

Die Parodie steht in "Elizaveta Bam" vornehmlich im Dienste des Absurden. Auf Charms' Drama trifft zu, was Th. W. Adorno über Becketts "Endspiel" schreibt: Alle dramatischen Kategorien seien parodiert, sie seien aber nicht verspottet. Parodie bedeutet "die Verwendung von Formen im Zeitalter ihrer Unmöglichkeit". Sie demonstriert diese Unmöglichkeit und verändert dadurch die Formen.<sup>1</sup> Hauptobjekt der literarischen Parodie in "Elizaveta Bam" ist die Sprache. Die Parodie besteht darin, daß die Sprache - wenn auch oft ihrer Funktion als Medium diskursiver Aussage enthoben - trotz ihrer augenscheinlichen kognitiven Unzulänglichkeit noch benutzt wird.

Zusammenfassend kann man sagen, daß "Elizaveta Bam" in erster Linie absurd ist. Nur wenn man es als absurdes Drama auffaßt, scheint es einen Sinn zu haben, nämlich den, die Absurdität der Realität, die "condition

---

<sup>1</sup> Th. W. Adorno, Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: ders., Noten zur Literatur (Frankfurt a. M. 1974), S. 302 f.

humaine", darzustellen. Alle übrigen Aspekte sind dem Absurden untergeordnet. Im Vergleich mit den westlichen absurden Theaterstücken - insbesondere mit "Warten auf Godot" - zeigt sich, daß die Komponente des Grotesken in "Elizaveta Bam" infolge einer deutlicheren Verankerung des Geschehens in einer konkreten gesellschaftlichen Wirklichkeit stärker ausgeprägt ist. Hier bestätigt sich also erneut Gibians bereits im Zusammenhang mit der Erzählung "Starucha" zitierte Feststellung, daß die absurde Kunst der Obériuten auch durchaus eine Reaktion auf das politische System war.

## DIE TECHNIK DES ABSURDEN IM WERK VON ALEKSANDR VVEDENSKIJ

Weniger im Zeitgeschichtlichen als im Philosophischen ist das dichterische Schaffen von Aleksandr Vvedenskij verwurzelt. Vvedenskij's Werk umfaßt - soweit es vorliegt - zwei Dramen ("Minin i Požarskij" und "Ėlka u Ivanovyč"), mehrere dramatische Szenen, Lyrik sowie Kinderverse. Auffallendes Kennzeichen von Vvedenskij's Dichtung ist das Prinzip der Gattungsauflösung und -vermischung. So unterscheiden sich beispielsweise seine dramatischen Szenen von der Lyrik größtenteils nur dadurch, daß der Text in verschiedene dramaturgische Rollen aufgeteilt ist. Thematisch stehen Vvedenskij's dramatische Szenen und seine Lyrik nah beieinander. "Die Dichtung Vvedenskij's", so schreibt M. Mejlach, "setzt die Tradition der russischen philosophischen Dichtung fort, die von Lomonosov und Deržavin über Puškin, Baratynskij, Tjutčev bis zu Chlebnikov, Blok reicht. Er übernimmt ihre Berücksichtigung der hauptsächlich ethischen Themen - Leben und Tod, Mensch, Zeit und Ewigkeit."<sup>1</sup> Die Art und Weise, wie sich Vvedenskij dieser Themen annimmt, leitet sich aus der subjektiven Weltsicht des Autors her. Er hat einmal von sich gesagt: "In mir dominiert das Gefühl der Alogik der Welt und der Gespaltenheit der Zeit."<sup>2</sup> Dieser Ausspruch legt in noch stärkerem Maße als im Falle von Charms den Vergleich mit der absurden Literatur der Westens nahe. Für einen solchen Vergleich bietet sich neben den beiden Dramen ein Teil der "Szenen" an.

### ANKLÄNGE DES ABSURDEN IN VVEDENSKIJ'S DRAMATISCHEN SZENEN

Vvedenskij bringt in seinen dramatischen Szenen die "Alogik der Welt" hauptsächlich auf lyrischem Wege zum Ausdruck. Die Nähe dieser Szenen

---

<sup>1</sup> M. B. Mejlach, Aleksandr Vvedenskij. In: Russian Literature Triquarterly 11 (1975), S. 479.

<sup>2</sup> Vgl. A. Aleksandrov, Ignavia. In: Světová literatura 1968, 6. S. 165.

zu Vvedenskij's Lyrik ist größer als etwa ihre Nähe zu Charms' Kurzspielen, die im Gegensatz zu denen von Vvedenskij gezielt für die Bühne geschrieben sind. Der Grad des Absurden in Vvedenskij's Szenen erscheint gering, weil - wie oben gezeigt - im Lyrischen notwendig das Element der radikalen Erwartungsenttäuschung vor dem Hintergrund von Gattungskonventionen fehlt. Dazu trägt nicht zuletzt die Tatsache bei, daß sich Vvedenskij's dramatische Verse größtenteils reimen. Auch das ist ein Anzeichen für das Konventionelle; ein weiteres ist die häufige Verwendung von sprachlichen Bildern.

Während die meisten Szenen von Vvedenskij dramatisierte Gedichte sind, also nur bedingt der absurden Literatur zugerechnet werden können, lassen sich in "Očevidec i krysa" ("Der Augenzeuge und die Ratte") deutliche Züge des Absurden nachweisen. Sie treten vor allem in den Regieanweisungen zutage. So heißt es beispielsweise am Ende des "Scena na šestom étaze" betitelten Textes, der in Wirklichkeit das Schlußstück von "Očevidec i krysa" ist:<sup>1</sup>

ER: Unvermeidliche Jahre  
kamen uns entgegen wie Herden.  
Ringsum bewegten sich grüne Sträucher  
unansehnlich, verschlafen.  
ER: Wir haben nichts mehr, womit wir denken können.  
(Sein Kopf fällt ab.)<sup>2</sup>

Das Abfallen des Kopfes ist in höchstem Maße unreal. Unrealistisch erscheinen auch zwei andere Regieanweisungen, die besagen, daß in dem nur acht Druckseiten füllenden Stück zwischendurch zweimal drei Stunden lang nur Musik spielen soll.<sup>3</sup>

Wichtig erscheinen vor allem die kommentierenden Regieanweisungen, wie sie Vvedenskij auch in seinen Dramen verwendet. Ein Beispiel dafür ist der Schluß des ersten Teils von "Očevidec i krysa":

---

<sup>1</sup> Vgl. W. Kasack, Ergänzungen zu A. Vvedenskij "Izbrannoe" 1974. In: A. Vvedenskij, Minin i Pozarskij (München 1978), S. 45.

<sup>2</sup> A. Vvedenskij, Izbrannoe (München 1974), S. 43.

<sup>3</sup> Ib., S. 42 und 46.

Da kam KOZLOV und begann sich ärztlich behandeln zu lassen. Er hielt eine Preißelbeere in der Hand und verzog die ganze Zeit schrecklich sein Gesicht. Vor ihm stiegen seine künftigen Worte auf, die er gleichzeitig aussprach. Aber all das war nicht wichtig. Nichts war daran wichtig. Was konnte da wichtig sein. Eben nichts.

Dann kam STEPANOV-TERSKOJ. Er war ganz verärgert. Er war nicht STEPANOV-PESKOV. Der war getötet worden. Wir werden das nicht vergessen. Es ist nicht nötig, das zu vergessen. Ja, wozu sollten wir das auch vergessen.<sup>1</sup>

Eine solche epische, ins Präteritum gesetzte Regieanweisung macht deutlich, daß es sich bei Vvedenskij's dramatischen Szenen um Texte handelt, deren Sinn sich - wehn überhaupt - nur bei Lesen erschließt.

Die szenischen Stücke von Vvedenskij sind wie seine Lyrik dunkel, also schwer verständlich; sie sind jedoch nicht absurd. Allerdings kommen in ihnen teilweise Techniken des Absurden zur Anwendung. Thematisch geht es meist um "das Erschauern vor den dunklen Mächten (Dämonen) und der Grausamkeit im Menschen".<sup>2</sup> Tod und Vergänglichkeit sind durchgehende Motive in Vvedenskij's szenischen Stücken.

#### Vvedenskij's Drama "Minin i Požarskij"

Das Drama "Minin i Požarskij" hat insofern vieles mit Vvedenskij's dramatischen Szenen gemeinsam, als es ebenfalls zum größten Teil aus dunklen Versen besteht. Es ist jedoch mit insgesamt 25 Seiten erheblich länger und weist mehr dramatische Elemente auf. "Minin i Požarskij" besteht aus vier Akten oder Episoden, deren Überschriften so unverständlich sind wie das ganze Drama: "Petrov im Staatsgewand", "Petrov im Kriegsgewand", "Petrov im Richterengewand", "Petrov im Gewand eines Geistlichen". Wer Petrov ist, bleibt unerklärt. Zu den zahlreichen Mitwirkenden gehören bekannte reale oder fiktionale Gestalten. Das sind neben den beiden russi-

<sup>1</sup> A. Vvedenskij, Izbrannoe, S. 49.

<sup>2</sup> W. Kasack, Vvedenskij. In: ders., Lexikon der russischen Literatur ab 1917 (Stuttgart 1976), S. 439.



schen Nationalhelden Minin und Požarskij, die im Jahre 1612 Moskau von den Polen befreien, der römische Kaiser Nero, Boris Godunov, der indische Philosoph und Dichter Rabindranath Tagore, Gogol's Chlestakov sowie - ebenfalls aus dem "Revizor" - der Stadthauptmann und dessen Tochter Mar'ja Antonovna. Des weiteren spielen unter anderem Nonnen, Pinguine und das israelische Volk mit. Der Gehalt der Dialoge bleibt dem Zuschauer beziehungsweise Leser weitgehend verschlossen. Teilweise nehmen die Regieanweisungen die gleiche Form an wie die Gespräche. Das Stück, das das Datum 11. Juli 1926 trägt, erweckt den Eindruck des bewußt Fragmentarischen - sowohl was die einzelnen Episoden betrifft, als auch was das Stück als Ganzes anbelangt.<sup>1</sup>

Die Sekundärliteratur zu "Minin i Požarskij" beschränkt sich auf wenige Sätze in einem Aufsatz von Aleksandrov, der sich mit einem Obėriu-Gedicht von Zablockij befaßt, sowie auf das vom Verf. geschriebene Vorwort zur Erstausgabe des Dramas.<sup>2</sup> Aleksandrov führt aus, daß in "Minin i Požarskij" die zeitlichen und räumlichen Ebenen verschoben sind, daß in jeder Episode der Ort der Handlung ein anderer ist, und daß die Veränderungen der Dekoration sowie die Dialoge nicht einer logischen Konsequenz entspringen. "Die Welt", so fährt Aleksandrov fort, "zerfällt in Stücke, verwandelt sich in ein riesiges Kaleidoskop. Jedes Fragment der Wirklichkeit ist eigenwertig. Es gibt kein Ganzes, es gibt Zersplitterung."<sup>3</sup>

Aleksandrov und Mejlach schreiben über Vvedenskij's lyrische Dialoge, sie seien in Wirklichkeit "ein getarnter Monolog".<sup>4</sup> Dies läßt sich auch weitgehend auf "Minin i Požarskij" beziehen. Jedoch weisen einige dramatische Elemente darauf hin, daß Vvedenskij sein Drama nicht nur mit dem Ziel einer Inszenierung seiner Lyrik verfaßte, wie es offensichtlich bei

---

<sup>1</sup> A. Vvedenskij, *Minin i Požarskij*. Herausgegeben von F. Ph. Ingold (München 1978).

<sup>2</sup> B. Müller, Aleksandr Vvedenskij und sein tiefsinniger Unsinn. In: A. Vvedenskij, *Minin i Požarskij* (München 1978), S. 5 ff.

<sup>3</sup> A. Aleksandrov, *Stichotvorenije Nikolaja Zablockogo "Vo sstanie"*. In: *Russkaja literatura* 1966. 3. S. 191.

<sup>4</sup> A. Aleksandrov, M. Mejlach, *Tvorčestvo A. Vvedenskogo*. In: *Materialy XXII Naučnoj Studenčeskoj konferencii* (Tartu 1967), S. 107.

seinen dramatischen Szenen der Fall war.

Darin, daß in "Minin i Požarskij" bekannte Persönlichkeiten aus der Geschichte und der Theatergeschichte miteinander vereint sind und teils unverständliche, teils banale Dinge aussprechen scheint ein Element der Parodie zu liegen, wie es dem absurden Theater eigen ist. Als Beispiel dafür mag folgender Auszug aus dem in der Hölle spielenden zweiten Akt dienen:

[...] Die Teufel kochen Grütze aus Kannen. Ein Lied  
solange die Grütze kocht.  
Grigorov stand da  
aufgeregt und sich langweilend  
er war sehr betrübt  
brachte sein Leben wie eine Ente zu  
er ist der Schatten schwankender Säbel  
er hätte einen Tag lang lernen sollen  
zusammenzählend die Gräser die Schädel  
die Sträucher und die paar Handvoll Mücken  
die kleinere Ader und die trockenen Knochen  
schon in der Entfernung floß die Pečora  
nach der Herkunft nicht von hier ist die Schwiegermutter  
dort duldete der Reisende den Weggenossen  
besah männliche Hügel.  
minin im Gemach. Ist die Grütze fertig?  
požarskij von dort. Hündchen, Hündchen komm mal her.  
Huh schneller Hund - ganz wie ein Löffel?  
grekov. Du hast wohl geschlafen.  
nencov. Ich habe im großen und ganzen geschlafen.  
Ein Lied, solange die Grütze kocht und alle übrigen  
stricken vielleicht Strümpfe. [...]

In einen solchen Kontext eingespannt verlieren die beiden Nationalhelden Minin und Požarskij ihre Erhabenheit, ähnlich wie das mit Puškin und Gogol' in Charms' Kurzstück "Puškin i Gogol'" und in "Anekdoty iz žizni Puškina" geschieht. Sie werden von ihrem gewohnten Podest heruntergeholt. Das ließe sich als Parodie auf historische Dramen auffassen, in denen allen Geschehnissen ein Sinn unterlegt wird. Doch ist eine solche Interpretation - wie überhaupt alle Aussagen über "Minin i Požarskij" - wegen der Unbestimmtheit des Stückes nur mit Vorbehalten möglich.

---

<sup>1</sup> A. Vvedenskij, aaO, S. 24 f.

Einige widersinnige Äußerungen in Vvedenskij's Drama weisen ebenfalls Merkmale des absurden Theaters auf. So sagt beispielsweise Grekov: "Also war ich getötet worden" <sup>1</sup>. Ebenfalls merkwürdig mutet an, daß Požarskij im vierten Akt seinen Schlußmonolog von einem Schrank herab spricht. Vom schwarzen Humor geprägt ist die Art und Weise, wie der Tod von Nencov beschrieben wird, Nachdem Nencov gerade noch gesprochen hat, heißt es: "Und er hat eine Stunde dagesessen und ist selber gestorben. Leb wohl, Nencov." <sup>2</sup>

All dieser Unsinn, so scheint es, dient in "Minin i Požarskij" vor allem einer ästhetischen Revolutionierung des Theaters. Vvedenskij setzt die Bestrebungen der Futuristen fort, neue, unverbrauchte und aussagekräftigere Formen zu finden. Allerdings wendet er sich dem Obériu -Manifest zufolge gegen den "zaum'" des Futurismus. Vvedenskij legt Wert darauf, daß sein Unsinn nur oberflächlich betrachtet Unsinn ist: Dechiffriert man die Handlung in seiner Dichtung, "so ergibt sich der Anschein der Sinnlosigkeit. Wieso - Anschein? Da offenbare Sinnlosigkeit das transmentale Wort bildet, das aber gibt es im Schaffen Vvedenskij's nicht. Man muß etwas wissensdurstiger sein und nicht zu träge, die Konfrontation der Wortsinne zu entziffern." <sup>3</sup> Dies bedeutet, daß Vvedenskij's Dichtung mehr sein will als formales Experiment. Zieht man das häufige Vorkommen des Todesmotivs in "Minin i Požarskij" in Betracht, so offenbart sich der Ernst, der hinter dem oft komisch wirkenden Geschehen steht. Es finden sich Ansätze einer tragischen Weltansicht, wie sie später in Vvedenskij's zweitem Drama deutlich zutage tritt. Aleksandrov schreibt, zwischen den ersten Futuristen und den Obériuten liege eine schwierige historische Periode, die ein neues Weltempfinden entwickelt habe (er beruft sich dabei auf E. Zamjatin):

---

<sup>1</sup> Ib., S. 19.

<sup>2</sup> Ib., S. 29.

<sup>3</sup> Manifest Obériu. In: D. Charms, Izbrannoe, S. 291. Übersetzung aus: W. Kasack, Aleksandr Vvedenskij, In: Vvedenskij, Izbrannoe, S. 12.

"Darum bemüht, genauer das Weltempfinden des Menschen der Epoche sozialer Katastrophen wiederzugeben: Kriege, Revolutionen, Faschismus, und im Kampf gegen lebensfremde Schriftstellerei und Konformismus aller Schattierungen überschritten die Obériuten die Grenzen der kanonischen literarischen Genres [...] ." Unter anderem wurden, so fährt Aleksandrov fort, die Suche nach dem Absoluten, der Gang der Zeit und der Tod zu den vordringlichsten Themen der Obériuten.<sup>1</sup>

Das aus dem Gründungsjahr von Obériu stammende Drama "Minin i Požarskij" kann verstanden werden als literarisches Dokument des Übergangs vom reinen Experiment, wie es bei den Futuristen im Vordergrund steht, zu einer Kunst, die den neuerworbenen Formen einen tieferen, ins Tragische gehenden Sinn unterlegt. In den unsinnigen Passagen des Dramas spiegelt sich bereits die Orientierungslosigkeit des Menschen wider, wie sie später zum Merkmal des westlichen absurden Theaters wird. Auch die Auflösung von Raum und Zeit, wie sie in der Unbestimmtheit der Handlungsorte und der Vereinigung von Personen verschiedener Epochen zum Ausdruck kommt, weist darauf hin. "Minin i Požarskij", das in vielem - vor allem in seinem lyrischen Charakter - noch Elemente enthält, die auf die universelle Weltschau von Chlebnikov verweisen<sup>2</sup> -, markiert einen wesentlichen Punkt auf dem Wege zu einer russischen absurden Literatur.

#### VVEDENSKIJS DRAMA "ĚLKA U IVANOVYCH"

Das Geschehen in Vvedenskij's Drama "Ělka u Ivanovyč" ("Weihnachten bei den Ivanovs") wird vom "durchgehenden Mordmotiv zusammengehalten"<sup>3</sup>, ist also bereits in stärkerem Maße als "Minin i Požarskij" vom Tode ge-

<sup>1</sup> A. Aleksandrov, Obériu. Predvaritel'nye zametki. In: Československá rusistika 13 (1968). H 5. S. 298 f.

<sup>2</sup> Vgl. dazu B. Müller, Aleksandr Vvedenskij und sein tiefsinniger Unsinn. In: A. Vvedenskij, Minin i Požarskij (München 1978), S. 9 ff.

<sup>3</sup> W. Kasack, Aleksandr Vvedenskij. In: Vvedenskij, Izbrannoe, S. 16.

prägt. Absurd erscheint schon das Personenverzeichnis. In einer Gruppe von Kindern wirken unter anderem ein 32-jähriges Mädchen, ein 76-jähriger Junge und ein 82-jähriges Mädchen mit. Die Kinder der Familie haben verschiedene Nachnamen, keines von ihnen - auch nicht ihre Eltern - heißt dem Titel des Dramas entsprechend Ivanov. Das aus vier Akten (gleich neun durchnummerierten Szenen) bestehende Stück spielt am Vorabend des Weihnachtsfestes, irgendwann zwischen 1890 und 1900. Die Kinder werden gebadet. Im ersten gesprochenen Satz des Dramas kündigt Petja Perov, ein einjähriger Junge, seinen Tod an: "Wird es einen Weihnachtsbaum geben? Ja. Aber auf einmal wird es keinen geben. Auf einmal werde ich sterben." Während die Kinder sich waschen, prahlt Sonja Ostrova, das 32-jährige Mädchen, mit ihren sexuellen Reizen. Als sie ankündigt, sie werde zu Weihnachten ihren "Rock hochheben und allen alles zeigen", schlägt ihr das Kindermädchen mit einer Axt den Kopf ab. Sofort ist die Polizei zur Stelle und fragt nach dem Verbleiben der Eltern. Sie seien im Theater, sagen die Kinder. Während die Eltern hereinstürzen und das Unglück beklagen, wird das Kindermädchen abgeführt. Es kommt zunächst aufs Polizeirevier und anschließend ins Irrenhaus. Dort stellt ein Arzt fest, daß sie völlig normal sei. Schließlich gelangt der Mord vors Gericht. Ehe die Verhandlung beginnt, stirbt der Richter. Er wird durch einen anderen ersetzt, der jedoch ebenfalls stirbt. Der dritte Richter fällt aufgrund eines Protokolls, das mit der Sache des Kindermädchens überhaupt nichts zu tun hat, das Urteil, sie solle gehängt werden. Der letzte Akt besteht nur aus einer einzigen Szene. Die Kinder werden ins Festzimmer eingelassen und freuen sich über den schönen Weihnachtsbaum. Die Eltern sind jedoch ob des Todes ihrer Tochter sehr traurig. Plötzlich erschießt sich Volodja Komarov, der 25-jährige Junge ("Ich sterbe, im Sessel sitzend"), Kurz darauf stirbt auch das 82-jährige Mädchen. Es folgen der 76-jährige Junge, ein Kindermädchen, Petja Perov ("Ich möchte so ger-

ne sterben. Einfach so eine Lust. Ich sterbe, ich sterbe"), die achtjährige Nina Serova, der Vater Puzyrëv und die Mutter. Damit endet das Drama.<sup>1</sup>

Eine Datierung von "Ėlka u Ivanovyč" läßt sich aufgrund einer Regieanweisung vornehmen: "Das neunte Bild stellt, wie auch alle vorhergehenden, Ereignisse dar, die sich sechs Jahre vor meiner Geburt oder vor 40 Jahren zutragen. Das ist das mindeste."<sup>2</sup> Unter Berücksichtigung von Vvedenskij's Geburtsjahr 1904 ergibt sich daraus, daß das Stück spätestens im Jahre 1898 spielt und daß es im Jahre 1938 geschrieben wurde. Von einer Aufführung ist nichts bekannt.

Gibian weist darauf hin, daß sich Vvedenskij bereits in einer 1931 in der Kinderzeitschrift "Čiz" erschienenen Geschichte mit dem Thema Weihnachten befaßt habe. Es handele sich dabei allerdings um minderwertige literarische Lohnarbeit, "die Art von Propaganda, die damals gebraucht wurde". Der Inhalt ist folgender: In jener Zeit, als sich die Kommunisten bemühten, die Reste des Christentums zu beseitigen, fragt ein Lehrer seine Schüler, ob sie zu Hause einen Christbaum haben und zur Kirche gehen. Nur ein Mädchen hebt die Hand und sagt, seine Mutter sei für den Christbaum, weil es sonst weinen würde. Die anderen Kinder und der Lehrer überzeugen das Mädchen und später auch die Mutter, daß ein Christbaum unnötig sei. Anstelle einer Weihnachtsfeier findet daraufhin in der Schule eine Feier ohne Christbaum und mit antireligiösen Liedern statt. Alle sehen ein, daß es so viel besser ist.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> A. Vvedenskij, *Ėlka u Ivanovyč*. In: ders., *Izbrannoe* (München 1974), S. 50 ff.; eine deutsche Übersetzung liegt nur in Form einer Funkbearbeitung vor (siehe dazu S. 115 ff.); englische Übersetzung (leicht gekürzt) in: *Russia's Lost Literature of the Absurd* (Ithaca and London 1971), S. 161 ff.

<sup>2</sup> A. Vvedenskij, *Izbrannoe*, S. 71

<sup>3</sup> Vgl. G. Gibian, Introduction: Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. In: *Russia's Lost Literature of the Absurd* (Ithaca and London 1971), S. 22 f.

## "Ėlka u Ivanovyč" im Spiegel der Sekundärliteratur

Die literaturwissenschaftliche Ausdeutung von "Ėlka u Ivanovyč" befindet sich noch im Anfangsstadium. Abgesehen von kürzeren Erwähnungen des Dramas im Rahmen von Besprechungen des Vvedenskijschen Gesamtwerkes liegt nur eine Interpretation vor, die von Gibian. Er geht von einem Vergleich zwischen Charms' "Elizaveta Bam" und "Ėlka u Ivanovyč" aus und kommt zu dem Schluß, daß Vvedenskijs Stück "lustiger und sogar absurder als 'Elizaveta Bam'" sei.<sup>1</sup> Er begründet das mit dem Vorkommen zahlreicher Alogismen. Dazu zählt er neben dem alogischen Personenverzeichnis die Tatsache, daß der einjährige Junge fließend sprechen kann und als "weiser Kommentator" des Geschehens auftritt, außerdem die Tatsache, daß der Rumpf der ermordeten Sonja in der Lage ist, mit ihrem abgetrennten Kopf Worte zu wechseln. Für ein weiteres wesentliches Merkmal von "Ėlka u Ivanovyč" hält Gibian die Verspottung dramatischer Konventionen sowie die Vermischung von "brutalen Schrecken" und "Scherzhaftigkeit". "Die deutlichen sexuellen Anspielungen und Zwischenfälle des Stückes", so fährt Gibian in seiner Besprechung fort, "überraschen besonders im Kontext normalerweise schweigsamer Sowjetliteratur." "Ėlka u Ivanovyč" solle den Zuschauer schockieren und zugleich belustigen. Darüber hinaus werfe das Drama die Frage auf, wer normal und wer verrückt sei: Der Arzt des Irrenhauses "ist offensichtlich ein total Verrückter; und die Eltern des ermordeten Mädchens, die seinen Tod beklagen, sich aber gleichzeitig ausziehen und ihre sexuellen Kontakte fortsetzen auf einer Couch unmittelbar neben dem Sarg, in dem sich der abgeschlagene Kopf und der Rumpf der Tochter befinden, lassen in übertriebener Form die Heuchelei banaler Aus-

---

<sup>1</sup> Ib., S. 36. - Kasack kommt dagegen zu einem anderen Schluß: "Vergleicht man Vvedenskijs Drama mit Elizaveta Bam von Charms, dann findet Rachtanovs (mit Kaverin korrespondierende) Behauptung, er sei der 'oberiutischste' der Obériuten gewesen, keine Bestätigung." (W. Kasack, Aleksandr Vvedenskij. In: A. Vvedenskij, Izbrannoe, S. 15) Die unterschiedliche Einschätzung ist wohl darauf zurückzuführen, daß Gibian von den zahlreichen alogischen Details ausgeht, während Kasacks Urteil sich auf die relative thematische Geschlossenheit von "Ėlka u Ivanovyč" (durchgehendes Mordmotiv) gründet.

drücke elterlichen Kummers erkennen." Ein ähnlicher schwarzer Humor findet sich auch in Sławomir Mrożeks Theaterstück "Tango", in dem sich eine Großmutter selber auf einem Katafalk aufbahrt und dann stirbt. Zusammenfassend stellt Gibian fest: "Vvedenskij's Anti-Weihnachts-Stück ist sowohl sein komischstes als auch sein umwerfendstes Werk."<sup>1</sup>

### Die Struktur von "Ėlka u Ivanovyč"

Die einzelnen Alogismen in "Ėlka u Ivanovyč", die Gibian in seiner Interpretation aufzählt, resultieren aus der weitgehenden Auflösung von Raum und Zeit. Daher erscheint es angebracht, zunächst die besondere Raum- und Zeitstruktur in Vvedenskij's Drama zu untersuchen. Das Stück spielt an fünf verschiedenen Schauplätzen: im Haus der Familie Ivanov, im Wald - wo der künftige Weihnachtsbaum gefällt wird -, auf dem Polizeirevier, im Irrenhaus und im Gerichtssaal. In den Regieanweisungen am Anfang und am Schluß der ersten Szene, die im Hause der Familie spielt, wird darauf hingewiesen, daß links von der Tür eine Wanduhr hängt, die jeweils eine bestimmte Zeit anzeigt. Diese Wanduhr begegnet in allen Szenen, also auch etwa in derjenigen, die im Wald spielt. Auf diese Weise wird der Raum in "Ėlka u Ivanovyč" seiner Individualität beraubt; statt dessen wird das Allgemeine herausgestellt, was Raum kennzeichnet: die Tatsache, daß er in einem wechselseitigen Verhältnis zur Zeit steht. Für die einzelnen Szenen hat das zur Folge, daß sie durch die ständige Gegenwart derselben Wanduhr an allen Orten entwirklicht werden. Diese Tendenz zeichnet sich auch in der Zeit ab. Sie wird in ihrer Funktion als eine der beiden Stützen rationaler Anschauungsformen (neben dem Raum) in Zweifel gezogen.<sup>2</sup> Das ge-

---

<sup>1</sup> G. Gibian, aaO, S. 36 f.

<sup>2</sup> Entgegen dem im "Izbrannoe" abgedruckten Schluß "Auf der Uhr, links von der Tür, herrscht Leere" endet das Stück mit den Worten: "Auf der Uhr, links von der Tür, ist es sieben Uhr abends". Vgl. W. Kasack, Ergänzungen zu A. Vvedenskij "Izbrannoe" 1974, In: A. Vvedenskij, Minin



schiebt vor allem in der Gestalt des einjährigen Jungen, der bald Züge eines Erwachsenen, bald Züge eines Säuglings aufweist. Ein Beispiel für eine andere Form zeitlicher Verdrehung ist die folgende Textstelle:

SCHREIBER: Es klopft. Das sind die Sanitäter. Sanitäter,  
nehmt sie mit in euer Irrenhaus!  
(Es klopft an die Tür, Sanitäter treten ein.)<sup>1</sup>

Der Schreiber im Polizeirevier reagiert hier auf ein Ereignis, das noch gar nicht stattgefunden hat. Der normale zeitliche Ablauf des Geschehens ist auf den Kopf gestellt.

Das eigentümliche Verhältnis Vvedenskij's zur Zeit spiegelt sich auch in einem Text aus seinem "Grauen Heft" wider:

Die Bezeichnungen der Minuten, Sekunden, Stunden, Tage, Wochen und Monate lenken uns sogar von unserem oberflächlichen Zeitverständnis ab. Alle diese Bezeichnungen sind analog entweder zu Gegenständen oder zu Begriffen und Berechnungen des Raumes. Daher liegt eine vergangene Woche vor uns wie ein getöteter Hirsch, Das wäre so, wenn die Zeit lediglich der Raumrechnung helfen würde, wenn das eine doppelte Buchhaltung wäre. In Wirklichkeit sind die Gegenstände ein schwaches Spiegelbild der Zeit.<sup>2</sup>

Hier kommen teilweise Gedanken zum Ausdruck, wie sie auch Kant in seiner "Kritik der reinen Vernunft" formuliert hat. Für Kant ist die Zeit "die formale Bedingung a priori aller Erscheinungen überhaupt."<sup>3</sup> Raum ist nach

---

i Požarskij (München 1978), S. 46. - Sollte es tatsächlich eine Fassung mit der zeigerlosen Uhr geben - ein solcher Text liegt auch der bereits ein Jahr vor dem "Izbrannoe" erschienenen Hörspielfassung, der englischen Übersetzung von Gibian aus dem Jahre 1971 und dem im selben Jahr von Arndt in "Grani" veröffentlichten Text zugrunde -, so würde das die Interpretation noch unterstützen. Im "Grani" - Text heißt es am Schluß des Stückes: "Auf der Uhr links von der Tür" (Grani 81, 1971, S. 110).

<sup>1</sup>A. Vvedenskij, Izbrannoe, S. 61.

<sup>2</sup>A. Vvedenskij, Seraja tetrad'. Zitiert nach: A. Aleksandrov, Obériu. Predvaritel'nye zametki. In: Československá rusistika 13 (1968). H. 5. S. 299.

<sup>3</sup>I. Kant, Kritik der reinen Vernunft, Bd. 1 (Frankfurt a. M. 1974), S. 81 (= A 34/B 50).

Kant nicht eine Funktion der Zeit, sondern Zeit und Raum sind beide in gleicher Weise "Erkenntnisquellen, aus denen a priori verschiedene synthetische Erkenntnisse geschöpft werden können." <sup>1</sup>

Wenn in "Elka u Ivanovych" Zeit und Raum ihrer traditionellen Funktion als Bedingungen für die Gewinnung menschlicher Erkenntnis entkleidet werden, wird damit auch die Logik als das Mittel der Erkenntnis innerhalb von Raum und Zeit aufgehoben oder in Zweifel gezogen. Für die Struktur des Dramas bedeutet dies das Vorkommen zahlreicher Alogismen.

Eine Vielzahl von Verstößen gegen die allgemeinen Denkgesetze findet sich in der zweiten Szene, Der Bräutigam der Mörderin, Fëdor, schlägt im Wald den künftigen Weihnachtsbaum für die Familie Ivanov. Seine Kollegen, die übrigen Holzfäller, singen dazu eine Hymne. Fëdor erzählt ihnen von seiner Braut. Die Reaktion der Holzfäller wird in einer Regieanweisung folgendermaßen beschrieben:

HOLZFÄLLER (jeder macht ihm, so gut er kann, mit Zeichen klar, daß sie interessiert, was er ihnen gesagt hat. Hier wird offenkundig, daß sie nicht sprechen können. Und daß sie gerade erst gesungen haben, - das ist ein einfacher Zufall ('slučajnost'), von denen es so viele im Leben gibt.)<sup>2</sup>

Die Tatsache, daß alle Holzfäller auf einmal ihre Sprache verloren haben, erscheint derart unwahrscheinlich, daß sie alogisch wirkt. Ähnlich wie bei Charms tritt auch bei Vvedenskij der Zufall als Gegenspieler der Ratio auf. Die zitierte Textstelle weckt zudem Assoziationen an Gogol's phantastische Novelle (povest') "Nos" ("Die Nase"), die von der Nase eines Kollegienassessors handelt, die sich selbständig gemacht hat. Dort heißt es am Schluß: Derartige Dinge kommen in der Welt vor - wiewohl höchst selten, aber

---

<sup>1</sup> Ib., S. 84 (= A 38, 39/B 55).

<sup>2</sup> A. Vvedenskij, Izbrannoe, S. 55.

sie kommen vor."<sup>1</sup> Auch in Gogol's Novelle wird die Logik außer Kraft gesetzt, allerdings nicht im Sinne des Absurden, sondern im Sinne des Phantastischen und wohl primär mit satirischer Absicht.<sup>2</sup>

Im folgenden Text der zweiten Szene von "Èlka u Ivanovych" wird das Geschehen immer merkwürdiger. Fëdor erzählt weiterhin von seiner Braut:

FËDOR: Nur ist sie sehr nervös, meine Braut. Aber was will man machen? Die Arbeit ist hart. Die Familie ist groß. Viele Kinder, Was will man machen?

HOLZFÄLLER: Frucht.

(Wenngleich er angefangen hat zu sprechen, paßte es aber doch nicht, So daß das nicht zählt. Seine Kollegen reden auch immer Unpassendes.)

ZWEITER HOLZFÄLLER: Gelbsucht.

FËDOR: Wenn ich sie gehabt habe, ist mir niemals langweilig, und es ekelt mich nicht. Deshalb lieben wir einander. Und wir sind ein Herz und eine Seele.

DRITTER HOLZFÄLLER: Hosenträger.<sup>3</sup>

Die Zersetzung der Logik wird in dieser Passage fortgeführt. Das Geschehen entzieht sich einer rationalen Erklärung, ebenso wie die darauffolgende Unterhaltung zwischen den Tieren des Waldes, an der neben einem Wolf auch ein Ferkel, ein Löwe und gar eine Giraffe teilnehmen. In geballter Form treten Alogismen auch in der fünften, im Irrenhaus spielenden Szene auf. Dort geschieht unter anderem folgendes:

---

<sup>1</sup>N. V. Gogol', Nos. In: ders., Sobranie sočinenij, t. 3 (Moskva 1959), S. 70; deutsch: N. Gogol, Meisternovellen. Arabesken (Berlin o. J.), S. 42.

<sup>2</sup>Auf die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung um die Intention von "Nos" kann hier nicht eingegangen werden. - I. Rachtanov hat darauf aufmerksam gemacht, daß auch ein Märchen des den Obëriuten nahestehenden Schriftstellers Evgenij Švarc, "Dva brata", ähnlich wie "Nos" endet: "Das kommt zwar sehr, sehr selten vor, aber dennoch kommt es vor." (I. Rachtanov, "Èž" i "Čiz". In: Detskaja literatura. Moskva 1962. 2. S. 159.)

<sup>3</sup>A. Vvedenskij, Izbrannoe, S. 55.

ARZT: Was nun? Mir gefällt dieser Bettvorleger nicht.  
 (Schießt auf ihn. Der Sanitäter fällt wie tot um.)  
 Warum sind Sie umgefallen? Ich habe nicht auf Sie, sondern auf den Bettvorleger geschossen.  
 SANITÄTER (erhebt sich): Mir schien es, daß ich der Bettvorleger bin. Ich habe mich in der Person geirrt.  
 [...] <sup>1</sup>

Ähnlich unsinnig geht es auch zu, als der Arzt die Möderin auf ihren Geisteszustand hin untersucht:

ARZT: Sie sind gesund. Sie haben Farbe im Gesicht.  
 Zählen Sie bis drei.  
 KINDERMÄDCHEN: Ich kann nicht.  
 SANITÄTER: Eins, zwei, drei.  
 ARZT: Sehen Sie, und Sie sagen, daß Sie das nicht können.  
 Sie haben eine eiserne Gesundheit. <sup>2</sup>

Derartige Alogismen durchziehen das gesamte Drama von Vvedenskij. Sie erreichen ihren Höhepunkt in den unmotivierten Todesfällen, die sich am Schluß des Stückes häufen und in ihrer lapidaren Art der Darstellung an entsprechende Stellen in Charms' Prosa erinnern.

Ein weiterer für "Élka u Invanovych" typischer Kunstgriff ist derjenige der kommentierenden Regieanweisung, wie er bereits im Zusammenhang mit "Minin i Požarskij" und den dramatischen Szenen erwähnt wurde. Als ein solches episches Element erscheint beispielsweise die Erklärung dafür, daß die Holzfäller plötzlich nicht mehr sprechen können: "Ein einfacher Zufall, von denen es so viele im Leben gibt"). Ein weiteres Beispiel ist die Regieanweisung zu Beginn der siebten Szene:

Tisch. Auf dem Tisch ein Sarg. Im Sarg SONJA OSTROVA.  
 In Sonja Ostrova ein Herz. Im Herzen geronnenes Blut.  
 Im Blut rote und weiße Blutkörperchen, Na ja, natürlich auch Leichengift. [...] <sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Ib., S. 62.

<sup>2</sup>Ib., S. 63.

<sup>3</sup>Ib., S. 66.

Der Kommentar des Autors besteht darin, daß mehr Daten angegeben sind, als für eine Aufführung des Stückes notwendig wären. Das Schaltwort "natürlich" deutet darauf hin, daß es sich um eine persönliche Stellungnahme handelt. Die detaillierte Beschreibung entspringt dem schwarzen Humor des Autors. Noch deutlicher tritt die Figur des Autors in der Regieanweisung zu Beginn der letzten Szene zutage. Es wird zunächst darauf hingewiesen, daß das Geschehen mindestens 40 Jahre zurückliegt.

Was sollen wir uns also grämen und traurig sein, daß man jemanden getötet hat? Wir haben keinen von ihnen gekannt, und sie sind gleichwohl gestorben.<sup>1</sup>

Zuvor ist in dieser Regieanweisung der Autor sogar - ähnlich wie das des öfteren in "Minin i Požarskij" geschieht - in der Ich-Form erschienen (bei der Datierung des Geschehens). Auch in den übrigen Regieanweisungen lassen sich mehr oder minder starke Einmischungen des Autors nachweisen. M. Arndt stellt sich aufgrund dieser strukturellen Eigenschaft von "Elka u Ivanovych" die Frage, inwieweit überhaupt eine Aufführung des Stückes auf der Bühne möglich sei.<sup>2</sup> Durch die Kommentierung wird dem Drama eine zusätzliche Dimension - die des Epischen - verliehen. Der Rezipient sieht sich vor das Problem gestellt, das bereits auf der dramatischen Ebene kaum verständliche Geschehen mit der Kommentierung auf epischer Ebene in Einklang zu bringen. Doch der Kommentar hellt das Drama nicht auf, die Rätselhaftigkeit des Stückes wird eher vergrößert.

---

<sup>1</sup> Ib., S. 71.

<sup>2</sup> M. Arndt, Obériu. In: Grani 81 (1971), S. 58. - Zwar fällt es nicht in den Aufgabenbereich der Literaturwissenschaft, nach Inszenierungsmöglichkeiten dramatischer Werke zu fragen, dennoch sei in diesem Zusammenhang auf den Inszenierungsstil Brechts hingewiesen, der in seinem "epischen Theater" - wie schon andere Dramatiker und Regisseure vor ihm - auch Ansager und Schrifttafeln verwandte.

## Die Darstellungsabsicht in "Élka u Ivanovyč"

Die Rätselhaftigkeit von "Élka u Ivanovyč" ist allerdings nicht so groß, daß man das Drama als reine Unsinnsdichtung abtun könnte. An manchen Stellen begegnet man Sinnfetzen, die ähnlich wie in "Warten auf Godot" schlagartig das Geschehen erhellen. An ihnen wird ansatzweise ein Sinn des Stückes erkennbar. Wesentlich für die Aussage von "Élka u Ivanovyč" ist der christliche Hintergrund des Geschehens, das Weihnachtsfest. Es erscheint paradox, daß ausgerechnet am Fest der Geburt Christi binnen weniger Stunden mehrere Menschen sterben und daß zudem nicht ein einziges Mal der christliche Erlösungsgedanke zum Ausdruck kommt. Statt dessen tritt an einigen Stellen eine Enttäuschung von der traditionellen - christlichen - Metaphysik zutage, so beispielsweise in der "Hymne" der Holzfüller:

Wisse, morgen ist Weihnacht,  
Und wir unglückliches Volk  
Werden zu ihrem Wohle  
manche Schale austrinken.

Von seinem Throne blickt Gott,  
Und sanft lächelnd  
Seufzt er still "Ach,  
Volk, du bist mein Waisenkind".<sup>1</sup>

Gott erscheint hier als passiv, die Menschheit als Waisenkind, das seinen Vater (im metaphysischen Sinne) verloren hat. Das Gefühl der Verlassenheit des Menschen klingt auch in der dritten Szene an, wo die Eltern der Familie Ivanov Gott gegenüber klagen: "O grausamer Gott, grausamer Gott, wofür bestrafst du uns" und "Wir waren wie eine Flamme, und du löschst uns aus".<sup>2</sup> Das Kindermädchen sagt an einer anderen Stelle: "Mich hat Gott verlassen."<sup>3</sup> Die dahinterstehende Frage nach dem Sinn der grausamen Ereignisse in "Élka u Ivanovyč" verschließt sich einer logischen Beantwortung.

---

<sup>1</sup> A. Vvedenskij, Izbrannoe, S. 55.

<sup>2</sup> Ib., S. 57.

<sup>3</sup> Ib., S. 60.

Das Geschehen erscheint aus menschlicher, "euklidischer" Sicht als zufällig. Die zahlreichen Alogismen deuten darauf hin, daß es unerklärbar ist. Diese Aussage von "Ělka u Ivanovych" kennzeichnet das Stück als absurd. Die Situation des Menschen, wie sie in Vvedenskijs Drama dargestellt wird, ist tragisch und komisch zugleich - tragisch, weil der Mensch seine Bestimmung nicht erkennen kann und einem anonymen Schicksal unterworfen ist, komisch, weil er dieses Schicksal trotz seiner auf anderen Gebieten erfolgreich angewandten kognitiven Fähigkeiten nicht erforschen kann. Als wesentliche Aussage von "Ělka u Ivanovych" muß das Nicht-Verstehen des Lebens gelten, wovon Vvedenskij einmal in einem anderen Zusammenhang gesagt hat, daß dies "auch ein Verstehen" sei.<sup>1</sup>

Eng mit der Ebene des Absurden ist in "Ělka u Ivanovych" die Ebene der literarischen Parodie verbunden. Ähnlich wie in Charms Drama "Elizaveta Bam" demonstriert sie die Unangemessenheit traditioneller Theaterformen in einer Zeit, die nicht mehr die Voraussetzungen für diese Formen bietet. "Ělka u Ivanovych" kann als Parodie auf die Tragödie angesehen werden. Das wird deutlich, wenn man Vvedenskijs Drama an der als klassisch geltenden Tragödiendefinition des Aristoteles mißt. Nach Aristoteles ist die Tragödie "die Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe in gewählter Rede, derart, daß jede Form solcher Rede in gesonderten Teilen erscheint und daß gehandelt und nicht berichtet wird und daß mit Hilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung von eben derartigen Affekten bewerkstelligt wird".<sup>2</sup> Von der Katharsis als der wirkungs-

---

<sup>1</sup> Vgl. A. Aleksandrov, Ignavia. In: Světová literatura 1968. 6. S. 165.  
- Vgl. dazu auch Ionescos Vorwort zu seinem absurden Einakter "Die Stühle":  
" [...] Wesen, die in ein Etwas hinausgestoßen sind, dem jeglicher Sinn fehlt, können nur grotesk erscheinen, und ihr Leiden ist nichts als tragischer Spott. Wie könnte ich, da die Welt mir unverständlich bleibt, mein eigenes Stück verstehen? Ich warte, daß man es mir erklärt." (E. Ionesco, Die Stühle. In: ders., Theaterstücke. Darmstadt u. a. 1959, S. 115)

<sup>2</sup> Aristoteles, Poetik. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon (Stuttgart 1961), S. 30.

ästhetischen Seite her ergeben sich bei Aristoteles unter anderem die Forderungen nach Wahrscheinlichkeit, Kausalität des Handlungsablaufs, Konflikt und Auslösung der Katastrophe, Furcht und Mitleid ("eleos") - die Affekte, die die Katharsis bewirken - sollen so erregt werden, "daß in einem Handlungsablauf Großes gestürzt und Niedriges erhöht wird". "Denn so", sagt Aristoteles, "wird das Geschehen erstaunlicher, als wenn es sich von selbst oder durch den Zufall abwickelte. Ja, auch beim Zufälligen scheint dies das erstaunlichste zu sein, was sinnvoll zu geschehen scheint, so wie etwa die Statue des Mitys in Argos jenen erschlug, der am Tode des Mitys schuld war, indem sie nämlich auf ihn fiel, als er sie betrachtete; dergleichen scheint nicht willkürlich zu geschehen."<sup>1</sup>

Gerade aus dem letzten Satz geht hervor, daß die Tragödie, wie sie Aristoteles postuliert - und wie er sie von ausgewählten Vorbildern seiner Zeit abstrahiert hat - eine Welt suggeriert, die nach sinnvollen Gesetzen (etwa dem der ausgleichenden Gerechtigkeit) funktioniere. Diese Sinnhaftigkeit ist der Hauptansatzpunkt von Vvedenskij's Tragödienparodie. Auf dem Handlungsgerüst von "Ėlka u Ivanovyč" ließe sich durchaus eine Tragödie aufbauen - zwar nicht im streng aristotelischen Sinne, aber im Sinne der späteren Tragödienentwicklung: Eine Frau bringt ein Mädchen um, sie verstrickt sich dadurch in Schuld, kommt vor ein Gericht und wird zum Tode verurteilt. Im folgenden werden Beispiele angeführt, wie Vvedenskij diesen von der Struktur her traditionellen Handlungsablauf parodiert.

Die Dialoge und sogar die Regieanweisungen werden von der Umgangssprache getragen. Oft finden sich aber Einlagen, die versifiziert sind und so an die gehobene Sprache der Tragödie erinnern, infolge der Geringfügigkeit des Sujets jedoch parodistisch wirken. So fragt beispielsweise die Polizei, die den Mord aufklären will und erfahren hat, daß die Eltern der Kinder noch im Theater sind:

---

<sup>1</sup> Ib., S. 37 f.



"Und was sehen sie denn, / Ballett oder Schauspiel?"<sup>1</sup> Eine von vielen Anspielungen auf den antiken Chor findet sich in der achten Szene, in der nach dem unerwarteten Tod der beiden Richter alle Anwesenden "im Chor" sagen: "Wir sind durch zwei Tode geschreckt, / Ein seltener Zufall - urteilt selber."<sup>2</sup>

In derselben Szene zeigt sich, daß die literarische Parodie in Vvedenskij's Drama nicht nur auf die Tragödie zielt, sondern auch auf andere aus der Sicht des Autors überholte Dichtungsarten, so den Futurismus:

ALLE ANDEREN

(der Reihe nach):	Sudim.	(Wir richten.
	Sudem.	Durchs Gericht [?]
	Sudit'.	Richten
	I budit'	Und wecken.
	Ljudej	Man trägt
	Nesut	Das Gericht
	Sud	Und das Gefäß
	I sosud.	Der Leute.
	Na bljude	Man trägt
	Nesut	Auf der Schüssel
	Na posude	Auf dem Geschirr
	Sudej.	Der Richter.) <sup>3</sup>

Hier wird offensichtlich die magische Klangmalerei der Futuristen imitiert. Ebenfalls als Parodie aufzufassen sind die zahlreichen vom Mordmotiv ablenkenden Digressionen, beispielsweise der Auftritt der Tiere in Szene 2, der die Funktionalität des Handlungsablaufs aufhebt. Der Illusionscharakter, konstitutiver Bestandteil des herkömmlichen Dramas, wird beispielsweise in Szene 7 durchbrochen. Der Hund Vera, der sich an der Unterhaltung beteiligt hat, fragt auf einmal den einjährigen Jungen, ob es ihn nicht wundere, daß er spreche statt zu bellen.

Konkrete Zeitkritik begegnet in "Ėlka u Ivanovyč" kaum. Eines der wenigen Beispiele dafür ist die Tatsache, daß die beiden plötzlich gestorbenen Richter ohne Zögern ausgewechselt werden. Der Tod erscheint in Vveden-

<sup>1</sup> A. Vvedenskij, Izbrannoe, S. 53

<sup>2</sup> Ib., S. 68.

<sup>3</sup> Ib., S. 68 f.

skijs Drama ebenso wie die Sexualität "zum mechanischen Vorgang entseelt", wie Kasack schreibt.<sup>1</sup>

Zusammenfassend kann man sagen, daß in "Ėlka u Ivanovych" die Ebene des Absurden dominiert. Von ihr abhängig ist die Ebene der literarischen Parodie. Die Ebene des Wirklichkeitsbezugs hat lediglich Allusionscharakter.

#### Exkurs: Zur deutschen Hörspielfassung von "Ėlka u Ivanovych"

Als einen Beweis dafür, daß "Ėlka u Ivanovych" nicht nur als literaturgeschichtliches Dokument interessant ist, sondern darüber hinaus beachtliche Qualitäten für eine Aufführung in sich birgt, kann man die Hörspielfassung von Vvedenskijs Drama ansehen, die erstmals im Dezember 1973 gesendet wurde.<sup>2</sup> Diese Sendung ist der erste Schritt zu einer Vvedenskij-Rezeption, die über den fachwissenschaftlichen Rahmen hinausgeht.

Abgesehen von Merkmalen der gattungsbedingten Umsetzung lassen sich in der Hörspielfassung (Übersetzung: Peter Urban; Funkbearbeitung und Realisation: Heinz von Cramer) drei besonders stark betonte Tendenzen von "Ėlka u Ivanovych" erkennen: das Bemühen um die Desorientierung des Hörers, der Aspekt der Tragödienparodie und die Betonung dramaturgisch besonders wirksamer Passagen.

Die Desorientierung kommt vor allem durch die Geräuschkulisse zustande. So schwillt beispielsweise das Wasserplätschern beim Baden der Kinder am Anfang des Stückes zu einer Meeresbrandung an, wozu sich später unter anderem fernes Schiffstuten, Nebelhörner und Heulbojen gesellen.<sup>3</sup> Außerdem

---

<sup>1</sup>W. Kasack, Lexikon der russischen Literatur ab 1917 (Stuttgart 1976), S. 439.

<sup>2</sup>Am 20.12.1973 im Westdeutschen Rundfunk, 3. Hörfunkprogramm, 20.15 Uhr, Stereo. - Der folgenden Untersuchung liegt neben dem gesendeten Hörspiel auch das unpublizierte, 72 Seiten starke Funkmanuskript zugrunde: Aleksandr Vvedenskij, Weihnachten bei den Ivanovs. Deutsch: Peter Urban. Funkbearbeitung: Heinz von Cramer. Westdeutscher Rundfunk, Köln.

<sup>3</sup>Funkmanuskript (s. Anm. 2), S. 7 f.

tritt eines der Tiere aus der zweiten Szene, der Löwe, auch später noch hin und wieder auf. Die Verunsicherung hinsichtlich des Raumes findet auch darin ihren Ausdruck, daß der das epische Element von "Ělka u Ivanovych" tragende Ansager sich an einer Stelle auf eine Wiese setzen will - Kuhglocken ertönen -, als auf einmal Stille eintritt und der Ansager feststellt: "Aber das ist gar keine Wiese, sondern ein Zimmer [...] ." <sup>1</sup> Daraus geht bereits hervor, daß der Ansager nicht außerhalb des Geschehens steht, sondern mit in die Handlung einbezogen ist. So reitet er beispielsweise am Ende des ersten Aktes auf dem Löwen davon mit den Worten: "Wir werden den zweiten Akt suchen." <sup>2</sup>

Das Prinzip der Fiktionsdurchbrechung begegnet in der Hörspielfassung in ähnlicher Form recht häufig:

FEDOR: Mein Herr, Sie haben sich verspätet. Ich bin Fëdor, der Holzfäller, Bräutigam der Kinderfrau, die Sonja Ostrova erschlagen hat. Und ich gehöre ins sechste Bild.

ARZT: Dann sind Sie zu früh dran, mein Herr. Dies ist das fünfte Bild. <sup>3</sup>

ARZT: Ich habe keinen Text mehr. Meine Rolle ist zu Ende. Ach, stecken Sie sich doch Ihr sechstes Bild an den Hut, oder sonstwohin! <sup>4</sup>

ANSAGER: Du kannst doch nicht einfach abhauen und den dritten Akt mitnehmen... <sup>5</sup>

Die bereits im Original vorhandene Tendenz, den fiktionalen Charakter des Dramas deutlich zu machen, wird hier besonders unterstrichen. Die Aufhebung der Zeit am Ende des Stückes, die wohl in der Originalfassung durch die zeigerlose Uhr symbolisiert wird, kommt in der Bearbeitung dadurch zustande, daß bei der abschließenden Zeitansage anstelle der Zahl ein Löwenbrüllen zu hören ist. <sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Ib., S. 62.

<sup>2</sup> Ib., S. 27.

<sup>3</sup> Ib., S. 40.

<sup>4</sup> Ib., S. 41.

<sup>5</sup> Ib., S. 47.

<sup>6</sup> Vgl. dazu Anm. 2, S. 105.

Die Tragödienparodie findet vor allem an zwei Stellen ihren Ausdruck: Zu Beginn verkündet der Ansager "das Bürgerliche Trauerspiel..."<sup>1</sup>, kurz darauf "das futuristische Drama von Aleksandr Vvedenskij: "Weihnachten bei den Ivanovs"<sup>2</sup>. Später begegnet man "Stimmen", die im Original nicht vorgesehen sind: "Fatum. Fatum. Katharsis. Katharsis."<sup>3</sup>

Parodistisch scheinen auch jene Passagen gemeint zu sein, die versifiziert und meist mit Musik untermalt sind. Ein Beispiel für Urbans Übertragung ins Deutsche ist der folgende Auszug. Nach dem Mord an Sonja Ostrova ist soeben die Polizei eingetroffen und hat von den Kindern erfahren, daß die Eltern gerade im Ballett sind:

POLIZEI: Wie angenehm, wie nett,  
wenn man doch immer nur  
so Leute zu beschützen hätt  
mit solch Kultur.

KINDER: Geht Ihr denn immer nur  
auf solch Kothurn?

POLIZEI: Jawohl. Doch haben wir dort vurn  
gesehen eine Leiche bleich,  
und ihren Kopf daneben gleich.

Hier liegt ein Mensch ganz ohne Sinn,  
ganz ungan, was habt Ihr vorhin  
gemacht mit diesem Menschenkind?

KINDER: Die Kinderfrau, die Killerin  
hat Sonja mit dem Beil erschlagen.

POLIZEI: Wo ist die Möderin?<sup>4</sup>

Die Hörspielfassung von "Elka u Ivanovych" dürfte in vielem auch für spätere Bühnenbearbeitungen - die erste steht immer noch aus - Maßstäbe setzen.

---

<sup>1</sup> Funkmanuskript, S. 2.

<sup>2</sup> Ib., S. 3

<sup>3</sup> Ib., S. 32.

<sup>4</sup> Ib., S. 11.

## RUSSISCHE ABSURDE LITERATUR DER GEGENWART

Erst zu Beginn der siebziger Jahre zeigte sich, daß Charms' und Vvedenskij's Ansätze einer russischen absurden Literatur fortwirken. In Verbindung mit einer - wenn auch nur geringen - Rezeption der absurden Literatur des Westens wurde insbesondere das Werk von Charms für einige russische Schriftsteller zum Ausgangspunkt - oder zu einem von mehreren Ausgangspunkten - des eigenen Schaffens. Als Beispiel dafür kann das dramatische Werk von Andrej Amal'rik (geboren 1938 in Moskau) gelten, der sich als Dissident durch seine politischen Schriften einen Namen gemacht hat.<sup>1</sup> Im Vorwort zu seinen bis heute wenig bekannten Stücken<sup>2</sup> weist er darauf hin, daß unter anderem die Dramen von Ionesco, Beckett und Charms einen großen Eindruck auf ihn gemacht und sein künstlerisches Schaffen beeinflusst haben.<sup>3</sup> Kasack schreibt über seine Theaterstücke: "Amalrik stellt [...] in banalen und ziellosen Reden abstrakter Figuren die Lebensbedingungen in der Sowjetunion in Frage, entlarvt die Hohlheit von Zeitungssphrasen in den typischen Absurditätstechniken der Reduktion, Wiederholung und alogischen Verbindung, Er macht das unreflektierte Nachsprechen der Parolen bewußt, zeigt, wie ohne jeden Grund irgendein Mitglied der Gesellschaft plötzlich zum Prügelknaben und Opfer wird."<sup>4</sup>

Hierin steht Amal'rik insbesondere Charms nahe, der in gleichem Maße ein Meister des Grotesken wie des Absurden ist und beides - wie gezeigt - miteinander verbindet. Amal'rik setzt nur eine Linie des Charmsschen Werkes fort, ~~die des Grotesken~~. Die Alogismen in seinen Dramen lassen sich

---

<sup>1</sup> Vgl. W. Kasack, Lexikon der russischen Literatur ab 1917 (Stuttgart 1976), S. 28 f. sowie ders., "Ich glaube, daß ich ein besserer Patriot bin". Andrei Amalrik - ein weiterer sowjetischer Dissident im Exil. In: Neue Zürcher Zeitung 18./19. 7. 1976 (Fernaussgabe).

<sup>2</sup> A. Amal'rik, P'esy (Amsterdam 1970).

<sup>3</sup> Ib., S. 6 f.

<sup>4</sup> W. Kasack, "Ich glaube, daß ich ein besserer Patriot bin" (s. Anm. 1).

rational auflösen, sie haben einen politischen Hintergrund und machen ein Stück Wirklichkeit deutlich. Wenn etwa in seinem Einakter "Moja tětja živet v Volokolamske" ("Meine Tante wohnt in Volokolamsk") neben einem Professor auch dessen Ehrgeiz, Gutmütigkeit und Vorsicht als Personen auftreten, wird damit auf groteske Weise verdeutlicht, wie der Professor in seinen Entscheidungen von bestimmten Prinzipien gesteuert und in seiner Persönlichkeit gespalten wird.<sup>1</sup> Eine philosophische Thematik, wie sie etwa für Vvedenskij's "Ėlka u Ivanovyč" als dominierende Aussageebene angesehen werden muß, läßt sich bei Amal'rik kaum nachweisen. Seine Dramen können deshalb auf der Grundlage der für die vorliegende Untersuchung maßgeblichen engen Definition nicht als absurd bezeichnet werden.

Ähnlich verhält es sich mit den Werken zahlreicher anderer russischer Schriftsteller der Gegenwart. Ju. Mal'cev weist in einem Überblick über russische Gegenwartsliteratur auf etliche "absurde" Texte hin, spricht dabei jedoch etwa von der "Absurdität des Bürokratismus", die in einem Drama der Schriftstellerin Muza Pavlova verspottet werde.<sup>2</sup> Ebenfalls meint Mal'cev des Groteske im Heidsieckschen Sinne, wenn er vom Absurden im Werk der Schriftstellerin A. Arbatova spricht: Das Thema ihrer Erzählungen sei "der Konflikt der Persönlichkeit mit der totalitären Gesellschaft".<sup>3</sup> Auch Aleksandr Zinov'ev wendet in seinem Buch "Zijajuščie vysoty" ("Klaffende Höhen") einzelne Techniken des Absurden an, ohne daß das Werk insgesamt im philosophischen Sinne zur absurden Literatur zu rechnen wäre.<sup>4</sup> J. Altwegg schreibt darüber: "Die extreme Übersteigerung gehört zur literarischen Technik Zinovievs, der unter dem durchsichtigen Deckmantel der ins Phantastische überhöhten Satire eine Realität schildert, in welcher ein in sein Gegenteil verkehrter Sozialdarwinismus herrscht. [...] Die Ein-

<sup>1</sup> Vgl. A. Amal'rik, aaO, S. 9 ff.

<sup>2</sup> Ju. Mal'cev, Russkaja literatura v poiskach form. In: Grani 98 (1975). S. 165.

<sup>3</sup> Ib., S. 169.

<sup>4</sup> A. Zinov'ev, Zijajuščie vysoty (Lausanne 1976).

führung einer Dimension des Grotesken, manchmal Obszönen, das an Rabelais erinnert und im großen Lachen momentane Befreiung schafft [...] , war offenbar die einzige Möglichkeit, die konkret - eben nicht in einem metaphysischen Sinne, sondern banal alltäglich - gewordene Absurdität darzustellen."<sup>1</sup>

Wieder anders verhält es sich mit Saša Sokolovs Roman "Škola dlja durakov" ("Die Schule der Dummen").<sup>2</sup> Die Aufhebung der Zeit - ein Merkmal der absurden Literatur - ist hier eine Funktion der Erzählsituation: Dargestellt wird die Erlebniswelt eines geistig Behinderten, in der Zeit und Kausalität verschwimmen. Aus der Naivität des Erlebens heraus erschließen sich auf diese Weise neue Welten.

Bei diesen Beispielen handelt es sich nicht um absurde Literatur im oben definierten Sinne. Der (soweit bekannt) einzige Vertreter der russischen absurden Literatur der Gegenwart ist Vladimir Kazakov. Der folgende Abriss seines bisherigen Lebens und Schaffens stützt sich vor allem auf seine Autobiographie<sup>3</sup> und auf Daten, die er dem Verf. im persönlichen Gespräch mitteilte.

Vladimir Kazakov wurde am 29. August 1938 in Moskau geboren. "In mir fließt russisches, armenisches und polnisches Blut", schreibt er in seiner Autobiographie. Im Jahre 1955 machte er sein Abitur; anschließend ging er auf eine Militärschule, aus der er jedoch 1956 ausgeschlossen wurde. 1958 schloß man ihn auch von der geisteswissenschaftlichen Fakultät einer Hochschule aus, an der er sich nach der kurzen militärischen Ausbildung immatrikuliert hatte. In den vier darauffolgenden Jahren arbeitete er im Kolyma-

---

<sup>1</sup>J. Altwegg, In Iwanburg, im Jahre 9974. Alexander Zinovievs Satire des russischen Alltags. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 26. 8. 1977. - Weitere Rezensionen erschienen in: Kontinent 10 (1976), S. 410 f. und Neue Zürcher Zeitung 18. 3. 1977, Fernausgabe (W. Kasack, Der Philosoph als Satiriker. Zu Alexander Sinowjews Dichtung, Gefährdung und Warnung).

<sup>2</sup>S. Sokolov, Škola dlja durakov (Ann Arbor 1976).

<sup>3</sup>V. Kazakov, Avtobiografija. In: ders., Ošibka živyh. Roman (München 1976), S. 201. - Zu Kazakov vgl. auch W. Kasack, Lexikon der russischen Literatur ab 1917 (Stuttgart 1976), S. 168.

Gebiet (Sibirien) als Goldwäscher, als Lehrer bei nomadisierenden Tschuktschen, als Zimmermann, Heizer, Holzfäller, Matrose und Spezialist für Sprengarbeiten. "Nach Moskau zurückgekehrt (ohne Gold) trieb ich mich eine Zeitlang auf den Straßen herum und lernte dabei professionelle Spieler kennen; ich wurde selbst zu einem", heißt es in einer biographischen Notiz von Kazakov.<sup>1</sup> Im Jahre 1965 begann Kazakov zu schreiben. Dostoevskij, Chlebnikov, Gogol' und Kručënych - in dieser Reihenfolge hat er sich inspirieren lassen.<sup>2</sup> Eine besondere Rolle spielte dabei Aleksej Kručënych, den Kazakov im Juli 1966 persönlich in Moskau kennenlernte. In einer Erinnerung an den Futuristen, die vom russischsprachigen Auslandsdienst der BBC ausgestrahlt und später von der Emigrantenzeitschrift "Sovremennik" gedruckt wurde, charakterisiert Kazakov sein Verhältnis zu Kručënych folgendermaßen: "Vielen ist Kručënych unzugänglich: den Zeitgenossen und den Nicht-Zeitgenossen, den Dichtern und den Nicht-Dichtern. Aber Hauptsache, daß Chlebnikov, Majakovskij, Pasternak, Charms und Vvedenskij seine Dichtung liebten. Hauptsache, daß ich seine Dichtung liebe."<sup>3</sup> Kazakov sieht Kručënych als seinen Lehrer an, Chlebnikov dagegen als seinen geistigen Vater.

1969 stellte Kazakov einen schmalen Lyrikband fertig, der in nur wenigen Exemplaren im Samizdat zu kursieren begann. Bereits ein Jahr später lagen neue Werke vor: ein Band mit Prosatexten, "Moi vstreči s Vladimirom Kazakovym" ("Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov"), und ein Roman, "Ošibka živych" ("Der Fehler der Lebenden"). Beide erschienen in der Bun-

---

<sup>1</sup> Zit. nach H. M. Braem, "Das sehen, was es noch nicht gegeben hat und nicht geben wird". Vladimir Kazakov, Sechs Dramen. Aus dem Russischen übersetzt von Peter Urban. In: FUNK-Korrespondenz Nr. 17 vom 24. 4. 1974.

<sup>2</sup> Vgl. H. M. Braem, aaO.

<sup>3</sup> V. Kazakov, Zudesnik. Sendung der BBC vom 31. 5. 1976. Abgedruckt in: Sovremennik. Žurnal ruskoj kul'tury i nacional'noj mysli. Toronto 1977. No. 35-36. S. 220.



desrepublik Deutschland zwischen 1972 und 1976 auf russisch und in deutscher Übersetzung.<sup>1</sup> 1978 kam - ebenfalls in der Bundesrepublik - Kazakovs Buch "Slučajnyj vojn" heraus. Es enthält sämtliche Gedichte und Poeme bis 1977, sechs Kurzdramen und den Aufsatz "Zudesnik".<sup>2</sup> 1971 vollendete Kazakov "Dramen" und Prosatexte mit dem Titel "Nezaživajuščij raj" ("Das nicht heilende Paradies"). Sechs aus beiden Sammlungen ausgewählte Stücke sendete der Süddeutsche Rundfunk im April 1974 als Hörspiel.<sup>3</sup> Prosa und Szenen aus dem Jahre 1972 sind unter dem Titel "Prodolženie vozducha" ("Die Fortsetzung der Luft") vereint. Aus dem Jahre 1973 - gemeint ist jeweils das Jahr der Fertigstellung - datieren zwei Romane, "V čest' vremeni" ("Zu Ehren der Zeit") und "Ot golovy do zvězd" ("Vom Kopf bis zu den Sternen"). "Žizn' prozy" ("Das Leben der Prosa") aus dem Jahre 1974 umfaßt eine Reihe von Prosatexten. Aus dem Jahre 1975 stammt eine Prosa mit dem Titel "Progulka" ("Der Spaziergang"), die Kazakov als sein Manifest betrachtet.

"Im Juli des Jahres 72", so schreibt Kazakov in seiner Autobiographie, "wurde ich nach dem Ritus der Russischen Orthodoxen Kirche getauft. Ich sehe dies als das wichtigste und glänzendste Ereignis meines Lebens an."

---

<sup>1</sup> V. Kazakov, *Moi vstreči s Vladimirom Kazakovym. Proza. Sceny. Istoričeskie sceny (1967-1969)*. München 1972. - V. Kazakov, *Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov. Prosa. Szenen*. Aus dem Russischen von Peter Urban (München 1972). - V. Kazakov, *Der Fehler der Lebenden. Roman*. Aus dem Russischen von Peter Urban (München 1973). - V. Kazakov, *Ošibka živych. Roman* (München 1976).

<sup>2</sup> V. Kazakov, *Slučajnyj vojn. Stichotvorenija 1961-1976. Poémy. Dramy Očerki "Zudesnik"* (München 1978).

<sup>3</sup> V. Kazakov, *Sechs Dramen*. Aus dem Russischen übersetzt von Peter Urban. Stereo-Produktion des Süddeutschen Rundfunks mit dem Bayerischen und dem Westdeutschen Rundfunk. Ursendung: 11. 4. 1974.

Seither beschäftigt er sich intensiv mit Fragen der Religion. Seinen Lebensunterhalt bestreitet er von einer Invalidenrente. Kazakov, der zusammen mit seiner Frau und seiner Mutter in einer Moskauer Wohnung lebt, besitzt eine relativ kleine Privatbibliothek, deren Kernstück der 41bändige Brokgauz-Efron (1890-1904) ist. Manche Realia in Kazakovs Werken gehen auf dieses Lexikon zurück. Kazakov kennt westliche Literatur nur, soweit sie ins Russische übersetzt ist.

Zahlreiche Exemplare der im Westen gedruckten Werke Kazakovs kursieren im literarischen Untergrund in vielen Städten der Sowjetunion. Sie werden laufend maschinenschriftlich vervielfältigt. Von offizieller Seite wird Kazakovs dichterisches Schaffen ignoriert; seine Werke werden in der Sowjetunion nicht gedruckt.

## DIE TECHNIK DES ABSURDEN IM WERK VON VLADIMIR KAZAKOV

Im folgenden soll anhand der Analyse ausgewählter Texte von Kazakov dargelegt werden, aufgrund welcher Mittel in Kazakovs Werk das Absurde zum Ausdruck kommt. Es handelt sich dabei ausschließlich um veröffentlichte Werke: einige Texte aus "Moi vstreči s Vladimirom Kazakovym" und den Roman "Ošibka živych". "Moi vstreči..." und "Ošibka živych" haben bereits ein Presseecho hervorgerufen, ebenso die Hörspielsendung der "Dramen".

### Kazakovs Werk im Spiegel der Rezensionen

Das Problem der Unzugänglichkeit oder Vieldeutigkeit von Kazakovs Texten steht bei fast allen Rezensionen im Mittelpunkt. Der Schriftsteller Ludwig Harig schreibt in seiner Besprechung von "Meine Begegnungen..." in der "Süddeutschen Zeitung": "Wem ist zum Beispiel damit geholfen, wenn irgend jemand zu der Prosa und zu den Szenen des Russen Vladimir Kazakov etwas Klärendes oder gar Erklärendes sagen möchte? Weder dem Leser noch Kazakov selber, meine ich. Denn gerade Kazakovs Buch ist ein treffliches Beispiel für ein Stück 'offene' Literatur [...]"<sup>1</sup> Während der Tenor einer anderen Rezension zu "Meine Begegnungen..." ebenfalls positiv ist<sup>2</sup>, üben einige Rezensenten der deutschen Übersetzung von "Ošibka živych" negative Kritik. So schreibt Sylvia List in der "ZEIT": "Dieser Roman ist das Werk eines Menschen, der sich ganz in die Literatur zurückgezogen hat, in eine Literatur aber, die dort, wo ihr Verfasser lebt, keinen Platz hat und die sich darum so verschlüsselt mitteilt, daß sie sich kaum

---

<sup>1</sup> L. Harig, Ein linksgedankliches Ufer. Zu Vladimir Kazakovs Prosa und Szenen. In: Süddeutsche Zeitung 16.11.1972.

<sup>2</sup> W. Körner, Neue Wirklichkeiten, Kurze Prosastücke des russischen Autors Vladimir Kazakov bei Hanser. In: Nürnberger Nachrichten 16.8.1972.

noch aufschlüsseln läßt."<sup>1</sup> Einen Mangel an Verständlichkeit konstatiert auch K. Borowsky in der "Frankfurter Allgemeinen": "Der vorherrschende Eindruck eines beliebig fortsetzbaren Willküraktes zeigt vielleicht, daß auch der literarische Ausdruck eines ausschließlich durch Absurdität gekennzeichneten Lebensgefühls auf gewisse sinntragende Elemente nicht verzichten kann." Weiter heißt es: "Becketts Dichtung der äußersten Reduktion enthält noch Strahlkraft und die latente Möglichkeit eines Umschlags von Nichts in Etwas. Kazakovs hastig geschriebenes, von keinen Formproblemen mehr belästigtes 'action writing' enthält keine Strahlkraft mehr, es ist nur noch Zerfallprodukt."<sup>2</sup> In die gleiche Richtung geht die Kritik von Th. Rothschild in der "Frankfurter Rundschau". Er findet Kazakov langweilig: "Er ist nicht so geistreich, so witzig wie Charms. Er ist nicht so konzis, so konsistent, so konsequent wie Chlebnikov."<sup>3</sup> Auch Suzanne Bontemps weist in ihrer sonst positiven Rezension in der "Hannoverschen Allgemeinen Zeitung" auf diesen Aspekt hin: "Für den Leser ist diese absurde Weltschau, in der hinter den sinnentleerten Versatzstücken kein neuer Übersinn entsteht, etwas ermüdend. Er fühlt sich genarrt, denn Entlarvung des Absurden ohne festen Standpunkt und Ziel ist widersinnig."<sup>4</sup> Helmut Heißenbüttel wird in seiner Besprechung in der "Deutschen Zeitung" der Intention Kazakovs wohl am ehesten gerecht: Er sieht in "Ošibka živych" "die Infragestellung der menschlichen Subjektivität selbst" eingeschlossen.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup>S. List, Im Blutregen. Vladimir Kazakovs Roman "Der Fehler der Lebenden", In DIE ZEIT 11. 1. 1974.

<sup>2</sup>K. Borowsky, Zerfallsprodukt. Vladimir Kazakovs neuer Roman. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 29. 12. 1973.

<sup>3</sup>Th. Rothschild, Verspätete Avantgarde, Vladimir Kazakovs zweites Buch in deutscher Übertragung. In: Frankfurter Rundschau 4. 9. 1974.

<sup>4</sup>S. Bontemps, Ein zersplitterter Spiegel. Vladimir Kazakov: "Der Fehler der Lebenden". In: Hannoversche Allgemeine Zeitung 30. / 31. 3. 1974.

<sup>5</sup>H. Heißenbüttel, Der "Idiot" stand Pate. Sowjet-Literatur ohne Klischee. In: Deutsche Zeitung 1. 3. 1974.

Kasack weist in seiner Rezension in der "Neuen Zürcher Zeitung" unter anderem auf den politischen Hintergrund von Kazakovs Schaffen hin: "Er reagiert mit seinen Paradoxa, seinen Alogismen, seinen Abstrusa auf ein System, das an die logische Durchdringung, an die Ausschaltbarkeit des Unbewußten und des Transzendenten glaubt, auf ein System, das sich überzeugt gibt, wissenschaftlich geplant einen 'neuen Menschen' machen zu können. Dieses System", so fährt Kasack fort, "hat Chlebnikow und Krutschenyh Jahrzehnte totsichweigen und verunglimpfen lassen können, es brachte Charms und Wwedenski um, es druckt W. Kasakow nicht - aber das Entstehen solcher dichterischen Aussagen, die seiner Lehre widersprechen, hat es ebensowenig verhindert wie das Entstehen der aus Museen verbannten abstrakten Kunst."<sup>1</sup> Auch A. Kostin gelangt in seiner Besprechung in der Pariser Emigratenzeitung "Russkaja mysl'" zu der Feststellung, daß "Ošibka živych" ein "wichtiges Zeugnis für ein freies Schriftstellertum" ist, "das nicht auf politische Realia Rücksicht nimmt, nicht durch sie hypnotisiert ist".<sup>2</sup> In einer in der Zeitschrift "Kontinent" anonym erschienenen Besprechung schließlich wird "Ošibka živych" als "eines der interessantesten Werke der zeitgenössischen russischen Literatur" bezeichnet.<sup>3</sup> Dieser Rezension liegt ebenso wie der von Kostin die russische Fassung des Romans zugrunde, die im Gegensatz zur deutschen Übersetzung ungekürzt ist.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> W. Kasack, Absurder Samisdat. Ein neues Buch von Wladimir Kasakow. In: Neue Zürcher Zeitung 14. 8. 1974 (Mittagsausgabe). - Auf diese Rezension wird noch näher einzugehen sein.

<sup>2</sup> A. Kostin, Preodolenie razryva. O romane Vladimira Kazakova "Ošibka živych". In: Russkaja mysl' 22. 7. 1976. - Auf diese Rezension wird ebenfalls noch näher eingegangen.

<sup>3</sup> Kontinent 10 (1976). S. 410.

<sup>4</sup> Vgl. dazu P. Urbans Nachbemerkung zur deutschen Übersetzung von "Ošibka živych": "Der Fehler der Lebenden ist - auch - eine Art poetischen Tagebuchs, in dem Kazakov nicht nur ihm nahestehende russische Autoren zitiert . . . . , sondern auch Aussprüche, Anekdoten, Erzählun-

Auf ein ebenfalls sehr positives Echo traf die Hörspielsendung von Kazakovs "Dramen". W. Geldner schreibt darüber im "Evangelischen Pressedienst" unter anderem: "Jede 'Person', die da spricht, ist mystifiziert, nur angedeutet, taucht aus dem Nichts auf und verfließt. In einzelnen Stücken gibt es noch Reste von nacherzählbaren Geschichten, Handlungsverläufen, sonst aber nur irrealer, überwirklicher Begegnungen von Stimmen, mehr noch: von Stimmungen. Manche Sprachkonkretionen, manche Erzählrelikte sind verunsichernd komisch, wie die Texte überhaupt von einem starken avantgardistischen Willen zur Verunsicherung und Destruktion geprägt sind und so als 'späte Nachfahren futuristischer Werke' erscheinen."<sup>1</sup> Das Moment der Verunsicherung hebt auch H. M. Braem in seiner Rezension in der "FUNK-Korrespondenz" hervor; "Personen treten nicht auf. Zwar könnte man von Figuren sprechen, zumindest von Stimmen, aber auch das wäre ungenau. Es sind Erscheinungen, die einen Moment lang fast realistisch wirken, dann jedoch gespenstisch davonhuschen, wiederkehren, sich auflösen, in den Erinnerungen, den Spiegeln vernebeln."<sup>2</sup>

### Kazakovs Kurzprosa und Szenen

#### "Metamorfoza"

"Metamorfoza" ist einer der Texte aus "Moi vstreči...". (Sie wurden alle in den Jahren 1967 und 1968 geschrieben.<sup>3</sup>) Damit gehört diese nur zwei Druckseiten füllende Kurzprosa zu Kazakovs frühesten Werken. Die Fabel ist folgende: Eines Tages verwandeln sich in Moskau alle Autos in Kutschen.

---

gen, Träume seiner eigenen Freunde und Bekannten einarbeitet. Soweit diese Personen in der Sowjetunion leben, sind, um deren Arbeit und Existenz nicht zu beeinträchtigen, ihre Namen vom Autor verschlüsselt, Zitate, die zu ihrer Identifikation beitragen könnten, ausgelassen bzw. durch Punkte ersetzt worden." (In: V. Kazakov, Der Fehler der Lebenden, München 1973, S. 231.)

<sup>1</sup> W. Geldner, Hörtexte aus dem sowjetischen Untergrund. "Dramen", von Vladimir Kazakov. In: epd/Kirche und Rundfunk Nr. 31 vom 1. 5. 1974, S. 9.

<sup>2</sup> H. M. Braem, aaO.

<sup>3</sup> Vgl. P. Urban, Über Vladimir Kazakov. In: V. Kazakov, Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov (München 1972), S. 109.

Der Ich-Erzähler muß am Abend wegfahren; er ist ins Haus des Vize-Gouverneurs eingeladen. Als er dort mit einer Pferdedroschke vorgefahren ist, sagt er aufgeregt dem Portier, daß es keine Autos mehr gebe. Der Portier zuckt daraufhin nur die Achseln. Der Ich-Erzähler steigt die Treppe hinauf und fragt die Gräfin, was sie von der wundersamen Metamorphose halte. Die Gräfin begreift ebenfalls nichts und hält das Wort "Automobil" für einen Kalauer. Schließlich wendet sich der Ich-Erzähler einem Kreis älterer seriöser Herren zu. Als er ihnen eine Zeitlang zugehört hat, ohne daß im Gespräch von der Metamorphose die Rede war, hält er es nicht mehr aus und fragt: "Aber wohin sind denn die Automobile gekommen, meine Herrschaften?!" Die Herrschaften schauen ihn verwundert an; er ergreift daraufhin die Flucht. Als er in einer Pferdedroschke nach Hause fährt, spricht er den Kutscher auf die Metamorphose an. Auch der kann sich nicht an Autos erinnern. Die Geschichte endet mit den Worten: "Dann vergaß auch ich sie. Und tags darauf erhielt ich den Vladimir-Orden 3-ter Klasse."<sup>1</sup>

Kazakovs "Metamorfoza" ruft Assoziationen an Charms' Kurzprosa hervor. Wie bei Charms wird auch in Kazakovs Geschichte der normale Ablauf des Alltags durcheinandergebracht. Kennzeichnend für die Struktur von "Metamorfoza" ist die Tatsache, daß sich nicht im Sinne des Phantastischen auf wenigen alogischen Prämissen eine in sich stimmige Handlung aufbaut, sondern daß das Geschehen durch die beiden sich mehr und mehr aneinander-schiebenden Zeitschichten zunehmend merkwürdiger wird. Der Ich-Erzähler erscheint von vornherein schon teilweise als Bestandteil der autolosen Zeit, der Vergangenheit also, denn er gibt als Ziel seiner Droschkenfahrt das Haus des Vize-Gouverneurs an. Diese Amtsbezeichnung entstammt der Zarenzeit. Als der Ich-Erzähler vom Kutscher mit "barin" (vorrevolutionäre Andrede für einen Herrn der privilegierten Schicht) angeredet wird,

---

<sup>1</sup> V. Kazakov, *Metamorfoza*. In: ders., *Moi vstreči s Vladimirom Kazakovym* (München 1972), S. 30 f.; deutsch: *Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov*. Aus dem Russischen von Peter Urban (München 1972), S. 31 f.

bemerkt er, daß er inzwischen einen Schnurrbart und Sporen bekommen hat. Die Assimilation an die plötzlich neuerstandene Vergangenheit geht immer weiter: Hinter der Fensterscheibe einer anderen Kutsche entdeckt der Ich-Erzähler Bekannte: den Wirklichen Staatsrat Teljatnikov und dessen Frau. Durch diese Einbeziehung des Privaten ist der Erzähler ein weiteres Stück der Gegenwart entrückt. Die vergangene Zeit schlägt sich zudem in zahlreichen Details nieder: in der Sprechweise des Pförtners ("Čego izvolili skazat'-s?" - "Was beliebten Sie zu sagen, Herr?"), in den Namen der Personen - als sich die Gräfin vom Ich-Erzähler abwendet, geht sie zur Fürstin Svjatopolk-Mirskij - und in den dem 18. und 19. Jahrhundert entstammenden Gesprächsthemen - die Herren sprechen von Weinen, Kartenspiel, Ballerinen und Pferden. Das einzige auf die Gegenwart verweisende Wort ist "Auto" (avtomobil'). Als sich selbst der Kutscher, der den Ich-Erzähler nach Hause fährt, nicht an die Metamorphose erinnern kann und der Ich-Erzähler das Ereignis ebenfalls vergißt, erscheint er vollständig in die neuerstandene alte Welt integriert. Hier ist gleichzeitig der Gipfel der Alogik erreicht; eine Deutung im Sinne des Phantastischen erweist sich spätestens an dieser Stelle als unmöglich.

Die Schlußpointe ist bei Kazakov - darauf weist Urban hin - "oft ein unauffälliger 'normaler' Satz, der sich nicht sofort als das abschließende Ausrufungszeichen zu erkennen gibt".<sup>1</sup> Das trifft auch auf "Metamorfoza" zu. Die Verleihung des Ordens ist der übersteigerte Endpunkt der Assimilation. Der Schluß regt in seiner inhaltlichen Unmotiviertheit den Leser an, das dargestellte Geschehen zu überdenken. Man kommt zu dem Ergebnis, daß das vom Ich-Erzähler behauptete Vergessen der Metamorphose logisch unmöglich ist: Hätte es tatsächlich stattgefunden, hätte die Geschichte nicht geschrieben werden können. Dieser Alogismus verunsichert den

---

<sup>1</sup> P. Urban, aaO, S. 108.



Leser. Auch hier zeigt sich eine Parallele zu Charms. Der abrundende Schluß erweist sich als Scheinlösung.

Es liegt nahe, in "Metamorfoza" auch eine politische Komponente zu suchen, Die plötzlich aus dem Stadtbild verschwundenen Autos und die ebenfalls verschwundene Erinnerung an sie ließen sich deuten als die plötzliche Tabuisierung bestimmter Themen im kommunistischen System. Bei diesen Tabus handelt es sich möglicherweise um den in der Sowjetunion offiziell unterdrückten Zweifel an der Allmacht der Logik, vielleicht sogar um den Zweifel überhaupt. In diesem Sinne stellt die Ordensverleihung einen äußerlich betrachtet glänzenden Schluß im Sinne des politischen Systems dar, der jedoch durch seine Alogik entlarvt wird.

### "Akrobat"

Während sich "Metamorfoza" - wie gezeigt - als Fortsetzung der Charmschen Linie auffassen läßt, weist Kazakovs Szene "Akrobat" etliche Merkmale der Literatur des russischen Futurismus auf. "Akrobat" - man kann diesen Text wie die übrigen Szenen auch als Prosa in Dialogform bezeichnen - stammt wie "Metamorfoza" aus dem Jahre 1967 oder 1968 und ist ebenfalls im Band "Moi vstreči..." abgedruckt. Da sich der Inhalt nicht adäquat nacherzählen läßt, wird der Text im Wortlaut wiedergegeben:

AKROBAT: Ich gebe Ihnen eine Zahlenreihe, in der alle Zahlen auf 4 enden: 74, 194, 66324, 800005 und andere...

FEUERWEHRMANN: Und was soll das sein?

AKROBAT: Meine Arme und Beine jonglieren von selbst. Ich bin, als ob ich daneben stünde. Ich denke an andere Welten, an die Wehrpflicht...

FEUERWEHRMANN: Ich bringe mal den Schlauch. Es hat so lange nicht gebrannt.

DIREKTOR: Weg damit! Es brennt schon. Eine Gleichung auf mich! Sprechen Sie mir nach: Su-gu-bu-lu-gu!

Lu-gu-bu-su-gun!...

ALLE: Wir sprechen nach!

DIREKTOR: Ich kündige folgende Nummer an: der Staat stürzt sich aus dem Fenster!

FEUERWEHRMANN: Was?

DIREKTOR: Ringsumher brennt alles, und Sie sind immer noch nicht geschminkt!

AKROBAT: Recit hat er.

800005: Wirft dem Handschuh die Herausforderung hin.<sup>1</sup>

Manches in dieser Szene erinnert an die Dichtung von Chlebnikov: die Verwendung von Zahlen - bei Chlebnikov dienen sie zur Erstellung einer poetisch-mystischen Geschichtsphilosophie - , das Vorkommen von "trans-mental" Äußerungen ("Su-gu-bu...") und die allgemeine Tendenz zur Mystifizierung. Eine Übereinstimmung mit Charms liegt darin, daß das Geschehen in einer konkreten Situation verankert ist.

Als Grundlage des angedeuteten Geschehens kann eine Varieté-Vorstellung angesehen werden, in der ein Akrobat auftritt. Diese Ausgangssituation wird nach und nach ad absurdum geführt. Die erste Merkwürdigkeit besteht darin, daß die letzte Zahl entgegen der Ankündigung des Akrobaten nicht auf 4, sondern auf 5 endet. Zudem erscheint der Hinweis "und andere" unsinnig, da sich aus den vier angegebenen Zahlen nicht ein mathematisches Verfahren folgern läßt, mit dessen Hilfe man die Reihe fortsetzen könnte. Ungewöhnlich erscheint des weiteren, daß der Feuerwehrmann - der sich bei derartigen Veranstaltungen aus Sicherheitsgründen hinter den Kulissen aufhält - als handelnde Person auftritt. Dieses Motiv begegnet auch in Kazakovs Szene "Vrata" ("Das Tor").<sup>2</sup> Die Antwort des Akrobaten auf die Frage des Feuerwehrmannes, was es mit der Zahlenreihe auf sich habe, bezieht sich auf etwas anderes, nämlich auf ein Geschicklichkeitskunststück. Dem Feuerwehrmann kommt daraufhin die Idee, den Schlauch zu holen, weil es so lange nicht gebrannt habe. Hier wird die Kausalität auf den Kopf gestellt. Die Einbeziehung des Feuerwehrmannes in das Geschehen zeigt sich auch in dem Ausspruch des Direktors, der Feuerwehrmann sei noch nicht

---

<sup>1</sup> V. Kazakov, Akrobat. In: ders., *Moi vstreči s Vladimirom Kazakovym* (München 1972), S. 34; deutsch: *Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov* (München 1972), S. 97.

<sup>2</sup> V. Kazakov, Das Tor. In: ZET 2. Das Zeichenheft für Literatur und Graphik. Heidelberg Juni 1973, S. 9 ff.

geschminkt, obwohl ringsumher alles brenne. Der Brand - gewöhnlich ein unvorhergesehenes und unerwünschtes Ereignis - wird zum inszenierten Spektakel, das wiederum mit der Ankündigung des Direktors ("der Staat stürzt sich aus dem Fenster!") kaum in Beziehung zu setzen ist. Der Akrobat, der ursprünglich im Mittelpunkt der Veranstaltung stand, wird in eine Nebenrolle abgedrängt: Er pflichtet dem Direktor bei. Schließlich tritt eine seiner Zahlen - ausgerechnet diejenige, die logisch nicht in die Reihe hineinpaßt - als Person auf. Völlig ad absurdum wird die Varieté-Vorstellung dadurch geführt, daß die Aussage dieser Zahl formal eine Regieanweisung ist: Sie steht grammatisch in der dritten Person. Dazu kommt, daß der Satz sowohl semantisch als auch syntaktisch verdreht ist. Gewöhnlich heißt es "jemandem (Dativ) den Fehdehandschuh (Akkusativ) zuwerfen" (brosit' perčatku komu-nibud'). Kazakov dagegen vertauscht Dativ und Akkusativ, so daß bei ihm dem Fehdehandschuh eine Herausforderung (vyzov) zugeworfen wird. Diese mehrfache Verdrehung im Schlußsatz treibt die Unverständlichkeit auf die Spitze.

Das wesentlichste Merkmal des Schlußsatzes besteht darin, daß in ihm von der bis dahin durchgehaltenen dramatischen Fiktion abgegangen wird. Eine sprechende Zahl ist nicht vorstellbar. Somit erscheint der Schluß als eine, wie Urban sagt, "literarische Konstruktion", die keine Entsprechung in der Wirklichkeit haben kann.<sup>1</sup> "Akrobat" läßt sich ansehen als bewußte Absage an eine realistische Darstellung in der Dichtung. Urban schreibt in diesem Zusammenhang: "Kazakovs Kurzprosa ist die Verunsicherung eines Sprachverhaltens, das die Wörter mit den 'entsprechenden' Gegenständen identisch setzt. Sie betreibt die literarische Zerstörung der Lesegewohnheiten, wie sie ein sogenannt realistisches, mit den Wörtern inflationär umgehendes Erzählen errichtet hat und Tag für Tag neu zu befestigen sucht [...]".<sup>2</sup> Zugleich mit der herkömmlichen Beschreibung der Wirk-

---

<sup>1</sup> P. Urban, aaO, S. 107.

<sup>2</sup> Ib., S. 107.

lichkeit wird die Wirklichkeit selber in Frage gestellt. Sie verliert ihre klare Ordnung und bietet sich dem Leser oder Zuschauer als Rätsel dar.

### "Nezaživajuščij raj"

"Nezaživajuščij raj" ("Das nicht heilende Paradies") ist mit einem Umfang von etwa 30 Seiten der längste Prosatext aus "Moi vstreči...". Er entstand 1967/68 und wurde 1971 in einer zweiten Version zur Titelgeschichte des Prosabandes gleichen Namens.<sup>1</sup> Die erste Version, die der folgenden Untersuchung zugrunde liegt, kann bereits als Hinweis auf den 1970 entstandenen Roman "Ošibka živych" angesehen werden.<sup>2</sup> Der Inhalt von "Nezaživajuščij raj" ist nicht nacherzählbar. In dieser Prosa offenbart sich die Welt des Vladimir Kazakov, über die Urban in seinem Vorwort zur Hörspielsendung der "Dramen" gesagt hat: "Diese Welt ist merkwürdig streng, gläsern, scharf, kalt. Stein, Eisen und Glas sind die Materialien, aus denen sie hauptsächlich besteht, zu ihrem Inventar gehören, den Menschen gleichgestellt und gleichberechtigt: die steinernen Wände, Hausmauern, Hausdächer, Fenster, der Spiegel, die Uhr. Vermessen werden die Beziehungen, Brechungen, Winkel, Schwingungen, die zwischen diesen Gegenständen entstehen, durch die Luft, durch das Licht und vor allem durch die Zeit, eine Zeit allerdings, die nicht identisch ist mit derjenigen, die die Uhr anzeigt, Zeit, die von Uhren, in Sekunden und Minuten gar nicht meßbar erscheint, eine Zeit, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu einer beherrschenden Gleichzeitigkeit verschmelzen. In dieser Gleichzeitigkeit agieren Menschen oder Personen, die wie surreale Puppen oder gar körperlos sich bewegen, sie erscheinen wie Gespenster, verschwinden wie Gespenster, und offen bleibt letztlich, ob es sich bei diesen Kunstfiguren um Menschen handelt, die nicht nur eine Stimme, sondern auch einen realen

---

<sup>1</sup> Vgl. P. Urban, aaO, S. 110.

<sup>2</sup> Vgl. P. Urban, aaO, S. 108.

Körper besitzen, oder um Geister, Erscheinungen, Spiegelungen, Stimme gewordene Erinnerungen, die, in der Stille der Kazakovschen Welt, mehr schweigen als reden."<sup>1</sup> Als Illustration zu diesen Ausführungen mag der Anfang von "Nezaživajuščij raj" dienen:

Ododurov. Aufmerksame Gleichgültigkeit gegenüber sich selbst. Einige beschriebene Blätter der Dunkelheit und die Luft, gleich hoch wie die Wände. Er wurde nachdenklich. Der kalte Abendhimmel schmiegte sich geräuschlos an seine Gedanken. Das hohe Fenster, fast eine Glastür. Die Vergangenheit Ododurovs war unbekannt.<sup>2</sup>

Es lassen sich in "Nezaživajuščij raj" zwei Darstellungsebenen unterscheiden: die dominierende Ebene des Irrealen oder Surrealen, wie sie von Urban beschrieben wurde, und die untergeordnete Ebene des Realen oder Enzyklopädischen. Die zweite Ebene wird von Faktendarstellungen folgender Art ausgefüllt:

Der Andreasorden ist der älteste russische Orden, gegründet von Kaiser Peter I. im Jahre 1698 im Namen des Heiligen Apostels Andreas des Erstberufenen, durch die heilige Taufe dessen, der als erster unser Land aufgeklärt. Der kaiserliche Orden hat nur eine Klasse. Seine Zeichen sind folgende: 1. Ein Kreuz von dunkelblauer Farbe mit dem zweiköpfigen, von drei Kronen gekrönten Adler, der den gekreuzigten Heiligen Apostel Andreas darstellt, und auf der Kehrseite, in der Mitte, ein Pergament, auf dem die Ordensdevise steht: "Für Glauben und Treue." [...] <sup>3</sup>

Diese Darstellungen hat Kazakov wörtlich dem Artikel "Andreasorden" der Brokgauz-Efron-Enzyklopädie entnommen.<sup>4</sup> Was sich auf der irrealen Ebene abspielt, entstammt dagegen seiner dichterischen Phantasie. Auf dieser nichtgegenständlichen Ebene dominiert die Zeitproblematik.

---

<sup>1</sup> P. Urban, Vorwort (zu: V. Kazakov, Sechs Dramen. Aus dem Russischen übersetzt von Peter Urban. Stereo-Produktion des Süddeutschen Rundfunks mit dem Bayerischen und dem Westdeutschen Rundfunk. Ursendung: 11. 4. 1974)

<sup>2</sup> V. Kazakov, Nezaživajuščij raj. In: ders., *Moi vstreči s Vladimirom Kazakovym* (München 1972), S. 41; deutsch: *Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov* (München 1972), S. 43.

<sup>3</sup> V. Kazakovs, *Moi vstreči s Vladimirom Kazakovym*, S. 50; deutsch: *Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov*, S. 50.

<sup>4</sup> Andrejevskij orden. In: *Ėnciklopedičeskij slovar'*. Izdateli: F. A. Brokgauz i. A. Efron, t. 1 (S. -Peterburg 1890), S. 758.

Die Zeit ist in "Nezaživajuščij raj" nicht - wie sonst üblich - das Ordnungsprinzip des dargestellten Geschehens, sondern sie konkretisiert sich an zahlreichen Stellen im Text. So heißt es beispielsweise: "Wie das in jedem Zimmer ist, wo es keine Uhr gibt, schien die Zeit hier ein wenig verwildert."<sup>1</sup> Darauf wird noch einmal Bezug genommen: "In der Ecke winselte die verwilderte Zeit."<sup>2</sup> Über die Zeit laufen "grüne Risse"<sup>3</sup>, im Zimmer häuft sich "ein ganzer Berg von Sekunden"<sup>4</sup>, ein Fenster schimmert "halb elf"<sup>5</sup>, und eine Frau verfolgt "unter Qualen den Namen jeder Sekunde"<sup>6</sup>. An einer Stelle tritt die Konkretisierung der Zeit besonders deutlich zutage. Adašev, eine der Personen aus "Nezaživajuščij raj", sagt: "Genau, genau. Der Spaziergang hat sich in die Länge gezogen, der Rohrstock hat sich zufällig mit einem Uhrzeiger gekreuzt, eine gewisse Verschiebung in der Zeit und im übrigen ist geschehen."<sup>7</sup> Auf diese Weise wird die Zeit, traditionell nur als ein indirekt wahrnehmbares Phänomen dargestellt, sichtbar gemacht, sie wird in den Vordergrund gerückt und somit in ihrer Bedeutung aufgewertet.

Konkretisierungen finden in "Nezaživajuščij raj" ebenso auf anderen Gebieten statt. So wird auch die Luft zu einem handelnden Faktor: "Die Luft, von einem Krampf durchzuckt, klammerte sich an die Wange des Offiziers."<sup>8</sup> Ein weiteres Beispiel ist der Satz "In der Luft waren einige tiefe Beulen, das machte sie Blech ähnlich."<sup>9</sup> An einer anderen Stelle läßt Kazakov die Luft ein-

---

<sup>1</sup> V. Kazakov, aaO, S. 42; dt. Ausg. S. 43

<sup>2</sup> Ib., S. 42; dt. Ausg. S. 44.

<sup>3</sup> Ib., S. 43; dt. Ausg. S. 45.

<sup>4</sup> Ib., S. 45; dt. Ausg. S. 46.

<sup>5</sup> Ib., S. 47; dt. Ausg. S. 48.

<sup>6</sup> Ib., S. 48; dt. Ausg. S. 49.

<sup>7</sup> Ib., S. 68; dt. Ausg. S. 64.

<sup>8</sup> Ib., S. 54; dt. Ausg. S. 54.

<sup>9</sup> Ib., S. 59; dt. Ausg. S. 57.

treten, "gekrümmt unter dem Gewicht der Dämmerung".<sup>1</sup> Es zeigt sich die Tendenz, daß die Handlung, das Geschehen bis zur Undeutlichkeit verschwimmt, während Zeit und (von Luft ausgefüllter) Raum als Bedingungen des Geschehens mit jenen sprachlichen Mitteln konkreter Darstellung ausgedrückt werden, die in traditioneller Literatur der Handlungsbeschreibung dienen. Oft wendet Kazakov dabei den Kunstgriff des Anthropomorphismus an.

Das Motivinventar von "Nezaživajuščij raj" umfaßt neben Uhren und Luft noch weitere Begriffe, die man zu Begriffsfeldern zusammenfassen kann. So wie Sekunden und Uhrzeiger auf die Zeit, Luft und Wind auf den Raum verweisen, lassen sich folgende Motivfelder aufstellen: Dunkelheit (Dämmerung, Abend, Nacht, Sterne u. a.), Begrenzung (Wände, Spiegel), Unendlichkeit (Fenster, Himmel, Sterne, Dächer) und Schweigen (auch Stille). Da die einzelnen Motive im Text in immer wieder neuen Konstellationen begegnen, könnte man auch andere Zuordnungen aufstellen. Wesentlich erscheint, daß alle diese Begriffe auf einen philosophischen Gehalt verweisen. Sie tragen - trotz mancher Detailkomik, wie sie auch in "Warten auf Godot" vorkommt - dazu bei, daß eine Atmosphäre der Bedrohung entsteht. Diese Bedrohung kommt an einigen Stellen auch begrifflich zum Ausdruck, beispielsweise dort, wo sich der Text erstmals in Dialoge aufzuspalten beginnt: "Wir alle sind Märtyrer, wir alle müssen leiden. Je mehr wir leiden, desto weniger werden wir noch zu leiden haben . . ." <sup>2</sup> Eine Seite danach ist von "unheilverkündenden Fenstern" die Rede. <sup>3</sup> Bezeichnenderweise endet "Nezaživajuščij raj" mit einem Tod: "Neben mir fiel irgendjemand um . . . Tod Durchschuß . . ." <sup>4</sup> Von diesen Stellen lassen sich Rückschlüsse auf die erwähnten Motive ziehen: Die Dunkelheit ist als Nachtmotiv aus der Roman-

---

<sup>1</sup> Ib., S. 33; dt. Ausg. S. 60.

<sup>2</sup> Ib., S. 53; dt. Ausg. S. 52.

<sup>3</sup> Ib., S. 54; dt. Ausg. S. 53.

<sup>4</sup> Ib., S. 70, dt. Ausg. S. 65.

tik bekannt und symbolisiert die irrationale und kreative Seite des Lebens. Wände sind aus der absurden Literatur des Westens bekannt; sie vermitteln das Gefühl des Eingeschlossenseins, durchaus auch im verstandesmäßigen Sinne, Der Spiegel läßt sich in ähnlicher Weise interpretieren: Statt die Sicht auf etwas außerhalb Liegendes freizugehen, wirft er das Bild des Betrachters auf diesen zurück. Das Fenster dagegen gibt den Blick auf den Himmel und damit in die Unendlichkeit, ins Unbegreifliche frei. (Im Vorwort zu Kazakovs unveröffentlichtem Roman "Ot golovy do zvezd" heißt es: "Eine andere Eigenschaft der Fenster: die Durchsichtigkeit, die bis zum Absurden geht.") Das Schweigen kann man deuten als das Verstummen des Menschen vor diesem Unbegreiflichen.

Derartige Deutungen müssen allerdings als Annäherungen verstanden werden. In diesem Sinne ist der Interpret auch bei der Enträtselung des Titels auf Vermutungen angewiesen. Nur an einer Stelle wird im Text auf den Titel angespielt: "Im Himmel - die nicht heilenden Wunden von den Dächern."<sup>1</sup> Zumindest wird man behaupten können, daß im Titel aufgrund der beiden Motive Himmel und Dächer der metaphysische Gehalt der Erzählung zum Ausdruck kommt. Im Gespräch mit dem Verf. sagte Kazakov, der Titel enthalte seine persönliche Definition der Kunst: Kunst sei ein nicht heilendes Paradies. Die Assoziation mit einer nicht heilenden Wunde sei beabsichtigt. Eine Heilung gebe es nur in der Religion, nicht aber in der Kunst.

Im Zusammenhang mit der metaphysischen Thematik steht die Erkenntnisproblematik in "Nezaživajuščij raj". Sie tritt im folgenden Textauszug zutage:

---

<sup>1</sup>Ib., S. 42; dt. Ausg. S. 44.



- Was ist das, ein Traum oder Wachsein?  
 -Meiner Meinung nach ein Wachsein im Traum.  
 Nun ja? Ihnen erscheint die Luft ein wenig zu durchsichtig und die Kälte ein wenig zu gerade? Oder irgend etwas anderes?  
 -Was das andere betrifft, so haben Sie recht. Ich habe eine wunderbare Wahrheit begriffen: jeder Mensch muß sich selbst unbedingt als Gespenst erscheinen! Sonst kann er überhaupt nicht leben. Darin liegt der Effekt der Spiegel und Uhren begründet. Die Spiegel spiegeln unsere Durchsichtigkeit, während die Zeit sich in unserer Durchsichtigkeit spiegelt.  
 -Sie haben recht und gleichzeitig auch nicht. Das ist das unerbittliche Gesetz der Gleichzeitigkeit.<sup>1</sup>

Eine solche Textstelle kann nicht auf eine begriffliche Aussage reduziert werden. Die beiden letzten Sätze - fast eine poetische Definition der absurden Literatur - machen das besonders deutlich. Offensichtlich geht es in der zitierten Textstelle darum, was Wirklichkeit ist und welche Rolle bei dieser Frage der Mensch als Subjekt der Erkenntnis spielt. Das weist auf ein zentrales Thema der Philosophie hin, mit dem sich Kazakov in "Osibka živych" ausführlicher beschäftigt. Darauf wird noch einzugehen sein.

Im Vergleich mit "Metamorfoza" und "Akrobat" erscheint "Nezaživajuscij raj" weniger im Alogisch-Komischen als im Philosophischen verankert. "Nezaživajuscij raj" markiert die Hauptlinie, auf der sich das weitere Schaffen von Kazakov bewegt.

#### Kazakovs Roman "Osibka živch"

"Osibka živych", das von der westlichen Kritik am meisten beachtete Werk Kazakovs, weist zahlreiche Gemeinsamkeiten mit "Nezaživajuscij raj" auf. Dazu gehören etliche Motive, die Zeitproblematik und die philosophische Thematik überhaupt. Im Gegensatz zu "Nezaživajuscij raj" enthält jedoch "Osibka živych" Stellen, die deutliche Hinweise auf eine Interpreta-

---

<sup>1</sup> Ib., S. 58; dt. Ausg. S. 56.

tion und literaturwissenschaftliche Einordnung des Werkes geben. Dabei handelt es sich zu einem großen Teil um literarische Reminiszenzen. Der Titel des Romans wird auf unterschiedliche Weise erklärt. Urban schreibt, er spiele "auf Velimir Chlebnikov und dessen Verserzählung 'Der Fehler des Todes' an."<sup>1</sup> Er meint damit offensichtlich Chlebnikovs Kurzdrama "Ošibka smerti", in dem der Tod als Person auftritt ("baryšnja Smert" - "Fräulein Tod"), die schließlich selber stirbt, am Ende aber die Bühnenillusion aufhebt, indem sie (der Tod ist im Russischen femininen Geschlechts) sich als Schauspielerin zu erkennen gibt.<sup>2</sup> Kostin dagegen zieht zur Erklärung des Titels ein Zitat aus Rilkes "Duineser Elegien" heran.<sup>3</sup> Auf eine entsprechende Anfrage des Verf. antwortete Kazakov in einem Brief vom August 1977: "Was die Bezeichnung 'Der Fehler der Lebenden' betrifft, so ist dies ein Satz aus einem Dialog auf Seite 198. Er entstand aus dem Unterbewußtsein, und es ist schwer zu sagen, wer mehr recht hat: Urban oder A. Kostin - um so mehr, als ich die 'Elegien' von Rilke damals nicht kannte. Jeder Lebende muß selber für sich den Fehler der Lebenden entscheiden."

#### Literarische Reminiszenzen in "Ošibka živych"

Die literarischen Reminiszenzen in "Ošibka živych" beziehen sich vor allem auf Charms, Chlebnikov, Kručěnych und Dostoevskij. Während die drei erstgenannten oft namentlich erwähnt oder zitiert werden, sind die Dostoevskij-Reminiszenzen subtilerer Art. "Ošibka živych" muß - darauf weist Kostin hin - verstanden werden als Parodie (im weitesten Sinne des Wortes) auf Dostoevskijs Roman "Idiot".<sup>4</sup> Kostin schreibt: "Die Personen von

<sup>1</sup> P. Urban, Über Vladimir Kazakov. In: V. Kazakov, Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov, S. 110.

<sup>2</sup> V. V. Chlebnikov, Sobranie sočinenij, t. 2 (München 1968), S. 251 ff.

<sup>3</sup> A. Kostin, aaO.

<sup>4</sup> Ib.

'Ošibka živych' tragen andere Namen, aber die entstehenden Konflikte spielen von Zeit zu Zeit auf solche an, die in Dostoevskijs Roman stattgefunden haben."<sup>1</sup> Dieses Verfahren Kazakovs vergleicht Kostin mit jenem, das James Joyce in "Ulysses" anwendet. Auch Joyce spielt in seinem Roman oft auf eine literarische Vorlage an: auf die Fabel von Homers "Odyssee".

Eine wesentliche Quelle für das Verständnis von "Ošibka živych" ist also die Kenntnis von Dostoevskijs "Idiot", dessen Handlungsgerüst im folgenden wiedergegeben wird: Im Mittelpunkt des Geschehens steht Myškin, ein 26jähriger Fürst, der an Epilepsie leidet. Als er nach einem mehrjährigen Aufenthalt in einem Schweizer Sanatorium nach Petersburg zurückfährt, lernt er während der Eisenbahnfahrt den Kaufmann Rogožin kennen. Dieser erzählt ihm von seiner Leidenschaft zu Nastas'ja Filippovna Baraškova. Noch am selben Tage bekommt Myškin im Hause des Generals Epancin, der mit einer Verwandten von Myškin verheiratet ist, ein Bild der schönen Nastas'ja zu sehen. Sie soll mit dem Sekretär des Generals vermählt werden, damit ihr reicher Verführer Tockij eine der drei Töchter Epancins heiraten kann. Nachdem Myškin die jüngste Tochter des Generals, Aglaja, kennengelernt hat, wird er von zwei Empfindungen beherrscht: der Liebe zu Aglaja und dem Mitleid mit Nastas'ja, in der er als einziger eine menschlich positiv einzuschätzende Persönlichkeit sieht. Er macht ihr einen Heiratsantrag; sie hält sich jedoch der Ehe mit Myškin für unwürdig und folgt statt dessen Rogožin. Sie fördert aber die Verbindung Myškins mit Aglaja, die allerdings fehlschlägt. Als schließlich doch die Trauung zwischen Myškin und Nastas'ja stattfinden soll, flieht Nastas'ja kurz vorher zu Rogožin. Dieser ersticht sie und bleibt lange Zeit im Delirium bei ihrer Leiche. Als Myškin ihn so antrifft, streichelt er seinen früheren Nebenbuhler. Rogožin

---

<sup>1</sup> Ib.

wird zu fünfzehn Jahren Haft verurteilt, Myškin in die Schweizer Heilanstalt zurückgebracht, wo er den Verstand verliert.<sup>1</sup>

In einem Vergleich von Kazakovs "Ošibka živyč" mit Dostoevskijs "Idiot" stellt Kostin Parallelen fest zwischen Dostoevskijs Fürst Myškin und Kazakovs Istlen'ev, ferner zwischen Rogožin und Permjakov sowie zwischen zwei weiteren Personen aus "Idiot", Ferdyščenko und Lebedev, einerseits und Kazakovs Kuklin andererseits.<sup>2</sup> Die letztgenannte Parallele deutet bereits darauf hin, daß Kazakov Dostoevskijs Roman nur als ein Reservoir von Anregungen benutzt. Die größte Bedeutung kommt dabei dem Fürsten Myškin zu. Dostoevskij, der selber Epileptiker war, läßt Myškin folgende Reflexionen anstellen:

Er dachte unter anderem auch daran, daß in seinem früheren epileptischen Zustand kurz vor jedem Anfall (wenn der Anfall nicht gerade nachts im Schlaf kam) ganz plötzlich mitten in der Traurigkeit, der inneren Finsternis, des Bedrücktseins und der Qual, sein Gehirn sich für Augenblicke gleichsam blitzartig erhellte und alle seine Lebenskräfte sich mit einem Schlage krampfhaft anspannten. Die Empfindungen des Lebens, des Bewußtseins verzehnfachte sich in diesen Augenblicken, die nur die Dauer eines Blitzes hatten. Der Verstand, das Herz waren plötzlich von ungewöhnlichem Licht erfüllt; alle Aufregung, alle Zweifel, alle Unruhe löste sich gleichsam in eine höhere Ruhe auf, in eine Ruhe voll klarer, harmonischer Freude und Hoffnung, voll Sinn und letzter Schöpfungsursache. Aber diese Momente, diese Lichtblitze waren erst nur eine Vorahnung jener einen Sekunde, in der dann der Anfall eintrat (länger als eine Sekunde währte es nie). Diese Sekunde war allerdings unerträglich. Wenn er später in bereits gesundem Zustande über diese Sekunde nachdachte, mußte er sich sagen, daß doch all diese Lichterscheinungen und Augenblicke eines höheren Bewußtseins und einer höheren Empfindung seines Ich, und folglich auch eines "höheren Seins", schließlich nichts anderes war als eine Unterbrechnung des normalen Zustandes, eben

<sup>1</sup>F. M. Dostoevskij, Idiot (= Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach, t. 8). Leningrad 1973; deutsch: F. M. Dostojewski, Der Idiot. Roman (Darmstadt 1963). - Vgl. auch den Werkartikel "Idiot" in Kindlers Literatur Lexikon, Bd. 3 (Zürich 1965), Sp. 2371-2374.

<sup>2</sup>A. Kostin, aaO.

- als seine Krankheit; war aber das der Fall, so konnte man es doch keineswegs als "höheres" Sein, sondern im Gegenteil nur als ein niedrigstes betrachten. Und doch, trotz alledem, kam er zu guter Letzt zu einer überaus paradoxen Schlußfolgerung: "Was ist denn dabei, daß es Krankheit ist?" meinte er schließlich, "was geht es mich an, daß diese Anspannung nicht normal ist, wenn das Resultat, wenn der Augenblick dieser Empfindung, nachher bei der Erinnerung an ihn und beim Überdenken bereits in gesundem Zustand, sich als höchste Stufe der Harmonie, der Schönheit erweist, als ein unerhörtes und zuvor niegeahntes Gefühl der Fülle, des Maßes, des Ausgleichs und des Erregten, wie im Gebet sich steigernden Zusammenfließens mit der höchsten Synthese des Lebens?"<sup>1</sup>

Durch die Geisteskrankheit von Dostoevskijs Zentralgestalt Myškin in "Idiot" entsteht zu dem, was man im allgemeinen als Wirklichkeit bezeichnet, eine Gegenwirklichkeit, die ins Metaphysische hineinreicht und als eine höhere Wirklichkeit erscheint. Eine solche Zweiteilung ist auch in Kazakovs "Osibka živych" festzustellen. Während in "Idiot" quantitativ gesehen noch die Ebene des Realen dominiert und die Spaltung durch die Person Myškins motiviert ist, erscheint in "Osibka živych" die Zweiteilung zum Strukturprinzip erhoben. Dabei wird das Geschehen vom Irrealen beherrscht.

Anspielungen auf Dostoevskijs "Idiot" finden sich nicht nur in der Struktur von "Osibka živych", sondern auch in zahlreichen Details. So beginnt Kazakovs Roman wie "Idiot" mit einer Eisenbahnfahrt, bei der Istlen'ev (istlet' = verwesen; in diesem sprechenden Namen wird die geistige Entwicklung des Kazakovschen Myškin vorweggenommen) unter anderem Permjakov (Rogožin) kennenlernt. Eine Anspielung ist auch darin zu erkennen, daß Kazakov den Zug von Warschau nach Moskau fahren läßt, während er sich in "Idiot" auf der Fahrt von Warschau nach Petersburg befindet.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> F. M. Dostoevskij, *Idiot*, S. 187 f.; deutsch: *Der Idiot*, S. 347 f.

<sup>2</sup> Vgl. F. M. Dostoevskij, *Idiot*, S. 5; deutsch: *Der Idiot*, S. 7; V. Kazakov, *Osibka živych* (München 1976), S. 9; deutsch: *Der Fehler der Lebenden* (München 1973), S. 7.

Istlen'ev kehrt wie Myskin aus der Schweiz zurück.<sup>1</sup> Ein noch deutlicherer Bezug auf Dostoevskijs Roman findet sich in folgender Passage aus "Ošibka živyčh":

Gestern (am 12. August 1970) erzählte mir E. V., daß Aleksej Kručenych, als er einmal mit ihr über Dostoevskij sprach, sie gefragt habe: "Und wissen Sie, weshalb Nastasja Filippovna im 'Idioten' den Familiennamen Baraškova trägt?" Und selbst die Antwort gegeben habe: "Weil er 'das Lamm' bedeutet... Bei Dostoevskij gab es nichts Zufälliges..."<sup>2</sup>

Kostin setzt diese Stelle mit der späteren Ermordung von Nastas'ja Filippovna in Beziehung und mit den letzten Kapiteln des Romans, in denen in prophetischem Sinne von der Wiederkunft des Herrn (Vtoroe Prišestvie) die Rede ist. Kazakov deutet Nastas'jas Familiennamen, der vom Wort "barašek" (= Lamm) abgeleitet ist, im christlichen Sinne als "agnec", was soviel wie "Lamm Gottes" (lat. agnus dei) bedeutet.<sup>3</sup>

Weitere Parallelen zwischen "Idiot" und "Ošibka živyčh" bestehen unter anderem in der guten Handschrift von Istlen'ev - eine Eigenschaft, die Dostoevskij bei Myskin hervorhebt -<sup>4</sup>, in einem Vergleich mit Ferdysčenko ("Sie wollten also, daß jeder seine edelmütigste Tat erzählt? Nicht mehr und nicht weniger? Eine merkwürdige Idee! Sie haben sogar Ferdysčenko aus dem 'Idioten' übertroffen")<sup>5</sup>, in den epileptischen Anfällen<sup>6</sup>, im Romanschluß ("An seinem Kopfende saß jemand, gespenstisch, über ihn gebeugt und streichelte mit durchsichtiger Hand Haar und Gesicht des Kranken")<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Vgl. V. Kazakov, Ošibka živyčh, S. 9; deutsch: Der Fehler der Lebenden, S. 7.

<sup>2</sup> V. Kazakov, Ošibka živyčh, S. 41; deutsch: Der Fehler der Lebenden, S. 43.

<sup>3</sup> Vgl. A. Kostin, aaO.

<sup>4</sup> F. M. Dostoevskij, Idiot, S. 25; deutsch: Der Idiot, S. 45 f.; V. Kazakov, Ošibka živyčh, S. 40; deutsch: Der Fehler der Lebenden, S. 42.

<sup>5</sup> V. Kazakov, Ošibka živyčh, S. 65; deutsch: Der Fehler der Lebenden S. 70.

<sup>6</sup> V. Kazakov, Ošibka živyčh. S. 122 u. 167; deutsch: Der Fehler der Lebenden, S. 139 u. 192.

<sup>7</sup> F. M. Dostoevskij, Idiot, S. 506; deutsch: Der Idiot, S. 935; V. Kazakov, Ošibka živyčh, S. 192, deutsch: Der Fehler der Lebenden, S. 221.

und in einem Ausspruch der Marija in "Ošibka živych", der im folgenden wiedergegeben wird:

Wahnsinniger!... Erster nach dem Dach... Erinnern Sie sich, Kuklin sagte einmal, die Zukunft der Poesie und Prosa läge bei den Zahlen? Meiner Meinung nach hat er recht. K hat U recht K hat L recht I hat N recht. Und mir sagt die Zahl 909 mehr als der ganze Dostoevskij. <sup>1</sup>

Dieses Zitat gibt einen Hinweis auf die Tendenz der Kazakovschen Parodie auf Dostoevskijs "Idiot". Zahlen dienen bei Kazakov zur Mystifizierung der Wirklichkeit. Kazakov will die Realität - in der das Geschehen in "Idiot" verankert ist - relativieren. Er will zeigen, daß es Dinge gibt, die außerhalb der Realität liegen und auf diese einwirken. Diese Tendenz, die bei Dostoevskij schon ansatzweise vorhanden ist, erscheint als wesentliches Kennzeichen von Kazakovs Roman. Man kann in "Ošibka živych" ebenso wie in "Nezaživajuščij raj" zwischen zwei Ebenen unterscheiden: der des Irrealen und der des Realen.

#### Die Ebene des Irrealen in "Ošibka živych"

Die Gemeinsamkeiten zwischen "Ošibka živych" und "Nezaživajuščij raj" auf der Ebene des Irrealen beziehen sich vor allem auf das Motivinventar. Kasack weist in seiner Rezension des Romans darauf hin, daß die einzelnen Erzähleinheiten verbunden sind "durch wiederkehrende Namen, durch sich wiederholende Absurditätstechniken und die häufigen Wortfelder: Spiegel, Uhr, Laterne". Er macht besonders auf die "Umkehrung von Subjekt und Objekt" aufmerksam, auf "die toten Gegenstände" und die Bedeutung des Schweigens. <sup>2</sup>

Die gesamte Zahl der sich wiederholenden Motive in "Ošibka živych" ist erheblich größer als in "Nezaživajuščij raj". Zudem erscheint es in Kaza-

---

<sup>1</sup>V. Kazakov, *Ošibka živych*, S. 160; deutsch: *Der Fehler der Lebenden*, S. 184.

<sup>2</sup>W. Kasack, *Absurder Samisdat*. Ein neues Buch von Wladimir Kasakow. In: *Neue Zürcher Zeitung* 14. 8. 1974 (Mittagsausgabe).

kovs Roman noch problematischer, die einzelnen Motive auf eine Bedeutung festzulegen. Insgesamt kann man jedoch sagen, daß die Motive hier ebenso wie in "Nezazivajuščij raj" auf etwas Philosophisches verweisen. Das zeigt sich besonders da, wo die Motive in gehäufte Form auftreten. An einer Stelle werden die vier Motive Regen, Tee, Uhr und Fenster "Kräfte" genannt: "Da ist ja auch der Tee! Nicht wahr, erstaunlich? Regen, Tee, Uhr, Fenster - wieviele Kräfte sich kreuzen!"<sup>1</sup> Eine andere Motivakkumulation findet sich in folgender Passage: "Die Uhr durchschlug die Dunkelheit. Die Straßenlaternen durchschlugen die Zeit. Die Sterne durchschlugen das Schweigen - sie gingen wie nächtliche Dachdecker polternd über die Dächer."<sup>2</sup> Faßt man die in "Ošibka živyč" vorkommenden Motive zusammen, so ergibt sich folgende Aufstellung: Blässe, Blut, Dächer, Fenster, Gespenster, Gott, Grab, Himmel, Laterne, Nacht, Regen, die Farbe schwarz, Schweigen, Spiegel, Sterne, Tee, Tod, Traum, Uhr, Wände, Wahnsinn, Zahlen, Zeit.

Das rätselhafteste Motiv ist der Tee. Eine Analyse der Umgebungen, in denen diese Chiffre vorkommt, macht ein wesentliches Element des Kazakovschen Schaffens deutlich. Im folgenden sind einige Stellen wiedergegeben, an denen dieses Motiv begegnet:

Tee und Uhr - was beide gemeinsam haben? Dort wie dort gibt es Mittag und Mitternacht. Dort wie dort - eine unerklärliche Macht.<sup>3</sup>

Tee ist das Wörterbuch für das Schweigen der Sterne.<sup>4</sup>

Ich weiß, Marija, Sie mögen keinen Tee. Was erschreckt Sie an ihm - der Geschmack, die Farbe oder die Zeit?<sup>5</sup>

<sup>1</sup> V. Kazakov, Ošibka živyč, S. 36; deutsch: Der Fehler der Lebenden, S. 37.

<sup>2</sup> Ib., S. 87; dt. Ausg. S. 96.

<sup>3</sup> Ib., S. 36; dt. Ausg. S. 38.

<sup>4</sup> Ib., S. 50; dt. Ausg. S. 53.

<sup>5</sup> Ib., S. 63; dt. Ausg. S. 68.



Zwischen dem Tee und den Sternen sind Fäden gespannt.<sup>1</sup>

Tee vermittelt ein besonderes Gefühl für die Zeit.<sup>2</sup>

Tee ist, meiner Meinung nach, der Selbstmord der Dunkelheit. Er ist der Dämmererschein, der mitten in der Nacht zu schimmern beginnt...<sup>3</sup>

Die Nacht muß ziehen wie der Tee. Der Tee entdeckt uns, wie die Nacht, die Sterne...<sup>4</sup>

Tee - das ist das Schweigen bestimmter Kräfte.<sup>5</sup>

Aus diesen Zitaten, die mittelbar oder unmittelbar jeweils eine Definition des Tees enthalten, kann man schwerlich auf einen Begriff schließen, durch den sich das Wort Tee ersetzen und somit dechiffrieren ließe. Tee muß wohl verstanden werden als Chiffre für das mit Hilfe der Ratio Unfaßbare, das mit Worten Unbestimmbare, das Widersprüchliche - als eine Chiffre für das Mysterium des Lebens schlechthin.

In noch stärkerem Maße als in "Nezaživajuščij raj" herrscht in "Ošibka zivyč" eine Atmosphäre der Bedrohung. Sie tritt besonders in der Gestalt des Blutmotivs zutage. Auch diese Chiffre steht nicht isoliert da, sondern begegnet im Kontext anderer Motive, häufig der Zeit. In einem der zahlreichen dramatisierten Dialoge, in die sich der Roman immer wieder aufspaltet, heißt es:

EKATERINA VASILJEVNA: Gott? Was ist mit Ihrem Gesicht? !... Der Minutenzeiger verbogen, an ihm klebt ein Fetzen einer blutigen Stunde... und der Stundenzeiger ragt irgendwohin zur Seite der Uferpromenade!

PERMJAKOV: Ich habe mich an den Himmeln gerissen...

Lassen Sie mich die Ziffern aus dem Gesicht wischen!

...(sein Blick wird allmählich klar, er beginnt die ihn Umgebenden zu erkennen) Ekaterina Vasiljevna? ... Sie? ...

Mein Taschentuch hat, ich weiß nicht warum... auf einmal eine andere Farbe bekommen... Was ist das, Blut? Wie? ...<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Ib., S. 69; dt. Ausg. S. 75.

<sup>2</sup> Ib., S. 97; dt. Ausg. S. 107.

<sup>3</sup> Ib., S. 109; dt. Ausg. S. 122.

<sup>4</sup> Ib., S. 152; dt. Ausg. S. 175.

<sup>5</sup> Ib., S. 175; dt. Ausg. S. 201.

<sup>6</sup> Ib., S. 37; dt. Ausg. S. 39.

Durch die Verschmelzung der in höchstem Maße konkretisierten Zeit - das menschliche Gesicht erscheint als Uhr - und des Blutes wird die ver-rinnende Zeit in noch direkterer Form als bei Beckett zu einer grausamen Macht, der zu entkommen unmöglich ist. Die gedankliche Verbindung zum Tod ergibt sich aus folgendem Zitat:

Der Himmel war voll vom Schein Sonjas. Die andere Blume starb, so daß ich ihre Farbe nicht erfuhr. Der Bräutigam streckte sich nach den Strahlen und verletzte sich plötzlich am Glas. Die schmale Klinge verbarg sich sofort, der Spiegel sprudelte Blut, die Uhr wurde blaß. Die Uhr wurde blaß wie der Tod. Ich krümmte mich in meiner Ecke. Als sie das Blut sah, begann meine Schwester verzweifelt die Hände zu ringen. [...] <sup>1</sup>

Die Entwicklung des Blutmotivs - hier unter anderem mit den Motiven Spiegel, Uhr und Blässe verbunden - erreicht ihren Höhepunkt in Kazakovs grauenvoll-komischen, vom Wort "Blutsauna" oder "Blutbad" (krovavaja banja) ausgehenden Neubildungen "Blutbademeister" und "Blutdusche". <sup>2</sup>

Ein schwarzer Humor, wie er hier anklingt, findet sich an anderen Stellen in "Ošibka živych" in ausgeprägterer Form. So läßt Kazakov seinen Permjakov sagen: "Gott, das habe ich ganz vergessen! Ich müßte schon längst im Grab sein, und bin immer noch hier!... (stürzt hinaus)." <sup>3</sup> Ein anderes Beispiel ist die folgende Stelle: "Verzeihen Sie, möchten Sie nicht in die 'Gesellschaft der Toten' eintreten? - Nein, ich kann nicht. Ich habe gerade eine Masse anderes zu tun. - Ich versichere Sie, etwas Toterer werden Sie nicht finden." <sup>4</sup>

Der Tod spiegelt sich auch in einem weiteren Motiv: der Blässe. Die in "Ošibka živych" vorkommenden Personen zeichnen sich durch Gesichtsblassheit aus. Sie findet häufig Erwähnung: "Schweig! - rief Permjakov. Er

<sup>1</sup> Ib., S. 75; dt. Ausg. S. 81 f. - In den russischen Text hat sich ein Druckfehler eingeschlichen: Statt "pobeledi" muß es "pobledneli" heißen.

<sup>2</sup> Ib., S. 156; dt. Ausg. S. 179.

<sup>3</sup> Ib., S. 45; dt. Ausg. S. 48.

<sup>4</sup> Ib., S. 147; dt. Ausg. S. 168.

war blaß wie der Tod, der Sekundenzeiger eilte entsetzt weiter."<sup>1</sup> An anderer Stelle sagt Permjakov: "So war das also... Nur, Sie sind sehr blaß... Sie sagen immer, Sie wären beruhigt, dabei sind Sie leichenblaß."<sup>2</sup>

Das gesamte Geschehen in "Ošibka živych" erscheint vom Tode geprägt. Damit verbunden ist die bereits am Beispiel von "Nezaživajuščij raj" aufgezeigte Zeitproblematik. Ein Zitat aus "Ošibka živych" mag stellvertretend für alle anderen stehen: "Die Zeit hat mit sich Schluß gemacht. Die Uhr hatte geklirrt und war stehen geblieben. An der Kette schaukelte ein totes Gewicht."<sup>3</sup> Eine Stelle im Epilog des Romans erinnert an Vvedenskij's Drama "Ėlka u Ivanovyč": "Wenn ich sterbe, wecken Sie mich bitte. - Ihr ergebener Diener! - Das klingt ein wenig altmo... (stirbt)"<sup>4</sup>

Der Kunstgriff des Alogismus - hier in Form des durch nichts motivierten Sterbens eines Menschen - findet bei Kazakov häufig Anwendung. Stark an das absurde Theater des Westens erinnert die folgende Passage:

1. STIMME: Es muß sein! Gestern habe ich zu Mittag Fleisch gegessen, ein schönes Stück Kalbfleisch, und plötzlich gerieten mir einige Fasern in die Luftröhre. Ich fing an zu husten, zu fluchen. Verstehen Sie? Meine Frau sagt zu mir: "Was ist, Fjodor, hast du dich verschluckt, oder?"

2. STIMME: Ich bin ganz Ihrer Meinung. Ich war doch selbst Matrose. Allerdings bald entlassen worden.

1. STIMME: Seekrankheit?

2. STIMME: Nein, mir wurde von allem übel, außer vom Schaukeln.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Ib., S. 10; dt. Ausg. S. 8.

<sup>2</sup> Ib., S. 187; dt. Ausg. S. 215.

<sup>3</sup> Ib., S. 148; dt. Ausg. S. 169.

<sup>4</sup> Ib., S. 198, dt. Ausg. S. 228.

<sup>5</sup> Ib., S. 29; dt. Ausg. S. 29.

Mehrmals wird hier die Erwartung des Lesers enttäuscht. Die erste Äußerung der 2. Stimme hat - entgegen dem Einleitungssatz "Ich bin ganz Ihrer Meinung" und dem im nächsten Satz folgenden "doch selbst" - keinen Bezug zur vorangegangenen Äußerung der 1. Stimme. Die darauffolgende, logisch konsequente Frage "Seekrankheit?" wird mit Nein beantwortet; diese Antwort wird jedoch durch den Nachsatz, der zu einer Bejahung passen würde, wieder in Frage gestellt. Der Zusatz "außer vom Schaukeln" macht die Antwort gänzlich unverständlich. Das hat eine logische Desorientierung des Lesers zur Folge.

Alogismen finden sich in "Osibka živych" oft in der Form der Umkehrung von Sprach- und Denkgewohnheiten. Dazu gehören Sätze wie "Das Fenster spannte sein Gehör an, daß es die Berührung der Hand mit der Peitsche hörte"<sup>1</sup>, "Er zuckte so mit den Schultern, daß sogar sofort die Sonne unterging"<sup>2</sup>, und "Nun, auf diese Antwort werden Sie wohl kaum je die Frage zu hören bekommen. . ."<sup>3</sup>. An einer anderen Stelle tritt ein Fenster als sprechende Person auf.<sup>4</sup> Der Alogismus dient in "Osibka živych" dazu, eine Art Gegenwirklichkeit aufzubauen, die die bestehende Wirklichkeit in ihrer Ausschließlichkeit in Frage stellt.

Die Gegenwirklichkeit äußert sich auch in der häufigen Verwendung von Zahlen. Ein Beispiel dafür ist folgender Dialog:

C: Man sagt, die Zahl 587 sei in ähnlichen Fällen nicht anwendbar.

In anderen Fällen sind es die Zahlen 6 und 100000000000.

D: Was mich betrifft, so verkörpere ich die Zahl 0,5.

Und welche Zahlenbezeichnung können Sie für Gott vorschlagen?

C: Meiner Meinung nach - zweimal zwei.

D: Meiner Meinung nach ist es ein Bruch, bei dem der Zähler um so viele Male geringer ist als der Nenner, als die Himmel größer sind als sie selbst. . .<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Ib., S. 140; dt. Ausg. S. 161.

<sup>2</sup> Ib., S. 35; dt. Ausg. S. 37.

<sup>3</sup> Ib., S. 14; dt. Ausg. S. 13.

<sup>4</sup> Ib., S. 12; dt. Ausg. S. 11.

<sup>5</sup> Ib., S. 155; dt. Ausg. S. 178.

An anderer Stelle heißt es:

Die Namen der Staaten sind veraltet. Ist es nicht an der Zeit, ihnen Zahlenbezeichnungen zu geben? Zum Beispiel: das ehemalige Rußland wird zum Staat Nr. 73 usw. . . . <sup>1</sup>

Die Zahlenmystik verweist auf den russischen Futurismus. Vor allem Chlebnikov hat versucht, Metaphysisches in Zahlen zu fassen. Das zweite Zita<sup>2</sup> ist als Anspielung auf Chlebnikows poetische Geschichtsphilosophie zu verstehen. Im folgenden Zahlenzitat tritt der Bezug zum Futurismus noch deutlicher zutage:

Sterne. Splitter und Scherben von Strahlen. Bruchstellen des Windes und Fetzen von Leitungsdrähten. Nummernschilder, die ohne ihr Haus in der Luft hängen:

Nr. 100

Nr. 1795

Nr. 3

Nr. dreiundachtzig

Nr. 641,07

Nr. A, B, C

Nr. 17/?

Nr. §Kru4ech&yn%:!=

Nr. usw.

Und ein verrottetes Aushängeschild:

FRIEDHOF FÜR LEBENDE<sup>2</sup>

Der Hinweis auf den russischen Futurismus ist in der Zeichenkombination "Nr. §Kru4ech&yn%:!=" enthalten. Darin versteckt sich der Name Kručënych. Das 4 resultiert aus dem Anfangsbuchstaben der Zahl 4, russ. četyre. Die nach dem e folgenden Buchstaben ergeben in umgekehrter Reihenfolge die letzte Silbe des Namens Kručënych.

Der erkenntnistheoretische Hintergrund, vor dem all dieser scheinbare Unsinn geschehen werden muß, erhellt aus einer Analyse der Wortfelder "scheinen" und "Gespenst". Die Personen des Romans werden zuweilen als Gespenster bezeichnet. Zudem sind sie oft nur mit einer Nummer als Gäste

<sup>1</sup> Ib., S. 173; dt. Ausg. S. 198.

<sup>2</sup> Ib., S. 87 f.; dt. Ausg. S. 96.

oder Stimmen oder mit Großbuchstaben markiert. Dadurch entsteht der Eindruck des Unbestimmten, Unwirklichen. In diesem Zusammenhang kommt dem Wort "scheinen" eine besondere Bedeutung zu. Das soll an folgenden drei Textstellen erläutert werden:

Kuklin brach schließlich in Lachen aus, schenkte dem Lachen die Freiheit, und der Zug riß sich los und flog vor seinem widerlichen Gelächter davon. Doch Istlenjev schien es nicht zu bemerken. Auch er selbst schien.<sup>1</sup>

ISTLENJEV: [...] Ich ging in Smolensk irgendwie, und plötzlich erschien mir alles so... (Pause)

LEVICKIJ: Dann war vielleicht auch alles so?

ISTLENSJEV: Ja, ja, es war auch alles so...<sup>2</sup>

DER BRÄUTIGAM: Mir scheint, Sie haben recht...  
Mir scheint immer...<sup>3</sup>

Mit der Problematisierung des Begriffs "scheinen", wie sie an solchen Stellen zum Ausdruck kommt, wirft Kazakov die Frage auf, was Realität ist, mit anderen Worten: wie menschliche Erkenntnis zustande kommt, und inwieweit es überhaupt objektive Erkenntnis gibt. Mit diskursiven Mitteln nimmt er sich dieser Problematik auf der Ebene des Realen an.

### Die Ebene des Realen in "Ošibka živyč"

Die Stelle, an der in "Ošibka živyč" die Erkenntnisproblematik diskutiert wird, kann man insofern als Schlüsselstelle des Romans bezeichnen, als sich aus ihr wesentliche Aufschlüsse darüber ergeben, warum der Roman gerade so und nicht anders geschrieben ist. Kazakov hat - das bestätigte ein Gespräch mit dem Verfasser im Mai 1977 - diese Stelle nicht bewußt als Verständnishilfe geschrieben. Für ihn waren - wie sonst auch - ästhetische Kriterien ausschlaggebend. Die Passage wird nachstehend im Wortlaut wiedergegeben:

<sup>1</sup> Ib., S. 10; dt. Ausg. S. 9.

<sup>2</sup> Ib., S. 53; dt. Ausg. S. 56.

<sup>3</sup> Ib., S. 68; dt. Ausg. S. 74 f.

Nicht auszudenken, was hier alles hätte geschehen können, als plötzlich von jemanden das Wort "Kant" gesagt wurde. Vielleicht auch nicht Kant, sondern etwas anderes, aber Kuklin schien es, als habe er namentlich Kant gehört. Und so zog seine (Kus, nicht Kas) kraftlose Gestalt die Aufmerksamkeit aller auf sich. Eilig begann er mit seinem schwachen Stimmchen zu sprechen, aus irgendeinem Grunde namentlich an Herkules gewandt: "Auf welche Weise können wir die außer uns befindlichen und von uns unabhängigen Dinge oder Gegenstände erkennen? Auf welche? Diese Frage, die für ein naives, unmittelbares Bewußtsein nicht existiert. . ." - "Aber die Hauptaufgabe jeder Philosophie darstellt", - sagte kalt, an niemanden gewandt, Levickij. - "Ja, ja, eben! - freute sich Kuklin, - eben! Diese Frage wird von Kant mit besonderem Tiefsinn und mit Originalität gestellt und gelöst! Unser Verstand vermag die Gegenstände zu erkennen, weil alles an ihnen Erkennbare von eben jenem Verstande geschaffen wird, entsprechend den ihm eigenen Regeln oder Gesetzen. . ." Überraschend für alle öffnete Herkules den Mund und resümierte: "Mit anderen Worten, Erkenntnis ist möglich, weil wir nicht die Dinge an sich erkennen, sondern ihr Erscheinungsbild in unserem Bewußtsein, und dieses Erscheinungsbild ist nicht durch etwas Äußeres bedingt, sondern durch die Formen und Kategorien unserer eigenen Verstandestätigkeit. . ."

Das philosophische Gespräch wurde plötzlich lebhaft und allgemein, aber . . . verschonen wir den Leser damit.<sup>1</sup>

Die Tatsache, daß der zitierten Passage zufolge sämtliche menschliche Erkenntnis allein dem Subjekt entspringt und es objektive Erkenntnis, also das Erkennen des "Dings an sich" gar nicht gibt, erklärt zahlreiche Strukturelemente in "Ošibka živych". Das Wort "scheinen" verweist darauf, daß der Mensch nur Erscheinungen (Phänomene) wahrnimmt, die unter Umständen den Eindruck des Gespenstischen (Gespenster-Motiv) hervorrufen. Der durch den Alogismus in seinen verschiedenen Schattierungen erzeugte Eindruck des Irrealen zeigt die Relativität menschlicher Erkenntnis, ihre Abhängigkeit vom Erkenntnissubjekt. Das macht die Erkenntnis dem Traum oder auch der Vorstellungswelt eines Wahnsinnigen ähnlich - bei-

---

<sup>1</sup> Ib., S. 28; dt. Ausg. S. 27 f.

des sind bezeichnenderweise ebenfalls Motive in "Ošibka živych".<sup>1</sup> Alle Kunstgriffe in Kazakovs Roman zielen darauf ab, den Leser der Illusion zu berauben. er nehme Realität im Sinne der "Dinge an sich" wahr, was nur außerhalb von Raum und Zeit möglich wäre. Statt dessen wird eine Welt vorgestellt, die vollkommen der Einbildungskraft des Erkenntnissubjekts entspringt. Die Unmöglichkeit wahrer Erkenntnis äußert sich immer wieder im Motiv des Schweigens. Besonders deutlich kommt das im Schluß der zitierten Passage zum Ausdruck. Gerade als das Gespräch auf die Philosophie kommt, bricht Kazakov ab: "...verschonen wir den Leser damit". Dies ist ein wesentliches Kennzeichen der absurden Literatur: die Vermeidung des Diskursiven, das aus der Perspektive der Absurdisten ein untaugliches Mittel zur Erkenntnis der Welt ist.

Ein solches Kant-Verständnis erscheint insofern etwas einseitig, als es nur einen Aspekt aus dem riesigen Gedankengebäude Kants herausgreift. Es steht damit in der Tradition der slavischen Moderne, insbesondere des Symbolismus. Tschizewskij schreibt dazu: "Zu den Motiven der Melancholie und Verzweiflung gehört auch die Vorstellung von der vollständigen und unüberwindlichen Einsamkeit eines jeden Menschen, besonders des Dichters. Allerdings hat auch die Masse vielleicht nur eine scheinbare, illusorische Existenz, wie die ganze Welt. Die erkenntnistheoretische Skepsis gehört zu den verbreiteten Vorstellungen der Zeit und wird durch Schopenhauer und (den mißverstandenen) Kant unterstützt."<sup>2</sup>

Die in direkter Rede stehenden Bemerkungen zur Philosophie Kants in der oben angeführten Passage stammen - abgesehen von rhetorischen Floskeln (wie etwa "Ja, ja, eben!") - nicht von Kazakov selber, sondern sind wört-

---

<sup>1</sup> Dem Roman "Ošibka živych" ist ein Chlebnikov-Zitat vorangestellt: "Der Erdball ward gepackt/Von der Tatze eines Verrückten. / Mir nach, /Ihr habt nichts zu fürchten." (Ib., S. 5; dt. Ausg. S. 4.)

<sup>2</sup>D. Tschizewskij, Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen, Bd. 2: Von der Romantik bis zur Moderne (Berlin 1968), S. 97.



lich aus dem Artikel "Kant" der Brokgauz-Efron-Enzyklopädie entnommen. Es handelt sich dabei um den Anfang des Abschnitts "Učenie o poznanii Kanta" ("Die Erkenntnislehre Kants").<sup>1</sup>

Auf der Ebene des Realen in "Ošibka živyč" greift Kazakov - wie auch in "Nezaživajuščij raj" - häufig auf Enzyklopädisches zurück. Dazu gehören unter anderem Ausführungen über die Entstehung der Dampfschiffahrt im Kama-Becken<sup>2</sup>, über den Begriff Ordensdame<sup>3</sup>, die Entstehung der Spielkarten<sup>4</sup>, die Stadt Smolensk<sup>5</sup> und die Erfindung des Fernrohrs.<sup>6</sup>

Die Ebene des Realen basiert noch auf einer Reihe weiterer Quellen, die teilweise als literarhistorische Dokumente fast noch interessanter sind denn als Bestandteile des Romans. Dazu gehören die "Erinnerungen an D. Charms" der sowjetischen realistischen Malerin Alisa Porët, die im Samizdat kursieren. An einer Stelle zitiert Kazakov sie sogar mit Quellenangaben (der Textauszug ist in der deutschen Übersetzung ausgelassen):

Ihm gefielen sehr selten Leute, er war niemandem gegenüber nachsichtig. Der einzige Mensch, über den er sich immer mit Begeisterung äußerte, war Vologdov. Er war mir gegenüber derart voll des Lobes über ihn, daß ich zuerst dachte, diese neue Begeisterung sei ein vorübergehendes Phänomen, aber als man mir sagte, daß Nikolaj Ivanovič in der Tat ein glänzender, bezaubernder Mensch sei, bat ich Daniil Ivanovič, mich mit ihm bekannt zu machen. "Niemals, um nichts in der Welt!" erwiderte Charms scharf, "Über meine Leiche." Und wie sehr ich mich auch bemühte, ihn zu uns nach Hause einzuladen, es blieb ergebnislos. Er verbat dies allen seinen Freunden und machte geschickt alle ihre Versuche zunichte.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> 'Ėnciklopedičeskij slovar' . Izdateli: F. A. Brokgauz, I. A. Efron, t. 14 (S. -Peterburg 1895), S. 323.

<sup>2</sup> V. Kazakov, aaO, S. 12; dt. Ausg. S. 10.

<sup>3</sup> Ib., S. 21 f; dt. Ausg. S. 20 f.

<sup>4</sup> Ib., S. 33 f.; dt. Ausg. S. 34 f.

<sup>5</sup> Ib., S. 49; dt. Ausg. S. 52.

<sup>6</sup> Ib., S. 169; dt. Ausg. S. 194 f.

<sup>7</sup> Ib., S. 112. - Im russischen Text ist ein Wort verdruckt: In Zeile 5 muß es "mne" statt "my" heißen.

Hinter dem von Kazakov erfundenen Pseudonym Vologdov, das in "Ošibka živyč" häufig begegnet, verbirgt sich der sowjetische Literaturwissenschaftler Nikolaj Chardžiev (geb. 1903), ein hervorragender Kenner des russischen Futurismus und Freund Kazakovs. Auf ihn gehen zahlreiche Realia in Kazakovs Roman zurück. Der größte Teil davon findet sich nur in der russischen Textausgabe.

Häufig zitiert Kazakov in "Ošibka živyč" aus Briefen, Gesprächen und Aufsätzen. Die Themen sind meist moderne Literatur und moderne Kunst. Es begegnen unter anderem die Namen Burljuk, Charms, Chlebnikov, Kručenych, Majakovskij, Pasternak, Rivin sowie Bromirskij, Filonov, Malevič, Matjušin, Tatlin.<sup>1</sup> Der einem größeren Publikum unbekannt gebliebene Dichter Alik Rivin beispielsweise wird zweimal erwähnt. An einer der beiden Stellen zitiert Kazakov aus Rivins Gedicht "Kazn' Chlebnikova" ("Die Hinrichtung Chlebnikovs").<sup>2</sup> Es handelt sich dabei um die ersten sieben Zeilen des am 13. September 1940 entstandenen, Chardžiev gewidmeten Gedichts. Ein weiteres Beispiel für die Thematik der modernen Kunst in "Ošibka živyč" ist die folgende Passage:

In den "Unbekannten Meisterwerken" schrieb N. Vologdov davon, daß Petr Bromirskij, der während seiner Militärzeit keine Möglichkeit hatte, sich mit der Bildhauerei zu befassen, einen Roman schrieb, dessen unveröffentlichtes Manuskript dann verloren ging. Nach der Aussage von Zeitgenossen (darunter V. Tatlin und V. Čekrygin), die ihn gelesen haben, war das ein glänzendes Werk.

<sup>1</sup> Zu Rivin und Bromirskij siehe weiter unten. - Pavel Filonov (1883-1942) war Maler und Bühnenbildner; Chlebnikov schätzte ihn sehr. Kazimir Malevič (1879-1935) war Maler. Er stand anfänglich unter dem Einfluß des französischen Fauvismus und wurde später zum führenden Vertreter des Suprematismus. Von 1922 bis 1929 leitete er das Moskauer "Institut für Künstlerische Kultur" (INChUK). Michail Matjušin (1861-1934) war Maler, Komponist und Herausgeber verschiedener futuristischer Almanache. 1922 trat er gemeinsam mit Malevič dem INChUK bei. Vladimir Tatlin (1885-1953) war Maler und Bühnenbildner. Er arbeitete ebenfalls am INChUK. (Angabe nach P. Urban, Register. In: V. Chlebnikov, Werke 2. Prosa, Schriften, Briefe. Herausgegeben von Peter Urban. Reinbek 1972. S. 619 ff.)

<sup>2</sup> V. Kazakov, aaO, S. 74. Die andere Stelle findet sich auf S. 178. - Zu Rivin vgl. auch G. A. Levinton, Stichtovorenje Aleksandra Rivina. In: Glagol 1. Ann Arbor 1977. S. 181 ff.

Einstweilen sprechen noch einige aufgefundene Arbeiten Bromirskijs von ihm als von einem genialen Bildhauer und Maler. Ich habe viel an seinen unbekanntem Roman gedacht. Wird man ihn eines Tages finden? Wird dieses Meisterwerk eines Tages aufblitzen, dessen Autor in einem Typhus-Masengrab beerdigt wurde? <sup>1</sup>

Hier zeigt sich besonders deutlich die von vielen Rezensenten festgestellte Schwierigkeit, Kazakov zu verstehen, ohne Detailkenntnisse der Kazakovschen Welt, seines Lebenskreises zu besitzen. Petr Bromirskij (1886-1920) war ein Bildhauer der modernistischen Richtung. In Nachschlagewerken sucht man ihn vergebens. Es existiert nur ein Aufsatz von Chardžiev über ihn. <sup>2</sup> Auf diesen Aufsatz kommt Kazakov in einer in "Ošibka živyč" eingearbeiteten Tagebuchnotiz noch einmal zurück. Dort heißt es unter dem Datum 22. Oktober 1969: "Bei N. I. Den Aufsatz über P. Bromirskij hat man in der Redaktion schon zu verstümmeln begonnen. . . " <sup>3</sup>

Hierbei handelt es sich um eine der versteckten, seltenen zeitkritischen Anspielungen in "Ošibka živyč", die in diesem Falle auf die sowjetische Zensur abzielt. Eine ähnliche Allusion findet sich in einem angeblichen Traum von Vologdov, dessen Inhalt eine geplante Picasso-Ausstellung ist:

Es war davon die Rede, daß für uns nicht das gesamte Werk des Malers akzeptabel sei, sondern nur sein bester Teil. Und gleich wurde dieser "beste Teil" denn auch demonstriert: ein paar Landschaften, ein paar Bilder, die im Geiste sehr wenig mit Picasso zu tun hatten. Ich sagte den Anwesenden ein paar Worte zur Verteidigung dessen, was der Maler sonst noch geschaffen hatte, sprach von der ewigen Erneuerung seines Schaffens usw. Meine Worte blieben unbeachtet, und es wurde der Beschluß gefaßt, nur die "besten" Arbeiten auszuwählen und die übrigen zu verurteilen. Und da sagte ich zu ihnen allen, daß Picasso diese Verordnung wohl kaum zur Kenntnis nehmen werde, daß er sie ignorie-

---

<sup>1</sup> Ib., S. 131. - Kazakov hat seinen Roman dem Andenken an Petr Bromirskij gewidmet (S. 5).

<sup>2</sup> N. Chardžiev, Nevedomye šedevry. Pamjati Petra Bromirskogo. In: Dekorativnoe iskusstvo SSSR. Ežemesjačnyj žurnal Sojuza chudožnikov SSSR. 12 (145). 1969. S. 43 ff.

<sup>3</sup> V. Kazakov, aaO, S. 179.

ren und einfach weiterarbeiten werde wie bisher. Als Antwort auf meine Worte erscholl allgemeines ohrenbetäubendes Gelächter. Ich verließ den Saal. [ . . ]<sup>1</sup>

In diesem Traum wird exemplarisch die sowjetische Zensur kritisiert.

### Thematische und strukturelle Konstanten in Kazakovs Gesamtwerk

Kazakovs Werk umfaßt nicht ausschließlich Texte, die im Sinne der für diese Arbeit maßgeblichen Definition als absurd bezeichnet werden können. Zwar sind die absurden Werke die für Kazakov typischsten, jedoch findet sich in seinem Schaffen auch vieles, was dem Umfeld der absurden Literatur zuzurechnen ist. Alle Werke von Kazakov enthalten thematische oder strukturelle Elemente des Absurden, sogar seine Briefe. Nicht immer läßt sich eindeutig bestimmen, ob ein Text absurd ist oder lediglich Elemente des Absurden aufweist. Der folgende Überblick will zeigen, wie sich vom Aspekt des Absurden her das Gesamtwerk von Kazakov aufschlüsseln läßt.

Blickt man mit den Erkenntnissen, die aus den vorstehenden Analysen, insbesondere der von "Ošibka živyč" gewonnen wurden, noch einmal auf "Moi vstreči . . ." zurück, so klärt sich darin manches auf, was sich aus den kurzen Texten selber durch Interpretation nicht ergeben würde. Auffallend ist beispielsweise, daß der Name Istlen'ev auch in der "Proza", dem ersten Teil von "Moi vstreči . . .", begegnet, und zwar in den Texten "Prochladno. Veter" ("Es ist kühl. Wind"; ohne Titel), in "Vsju noč' Istlen'eva mučili košmary" ("Die ganze Nacht über quälten Istlen'ev Alp-träume"; ebenfalls ohne Titel) und in "Poezdka na Kavkaz" ("Reise in den Kaukasus").<sup>2</sup> Diesem ersten Teil entstammt auch "Metamorfoza". Das merkwürdige Geschehen in "Vsju noč' . . ." etwa erklärt sich leichter, wenn

<sup>1</sup> Ib., S. 94; dt. Ausg. S. 103.

<sup>2</sup> V. Kazakov, *Moi vstreči s Vladimirom Kazakovym* (München 1972), S. 1, 6 ff. und 16 f.; dt. Ausg. S. 7, 12 ff. und 21.

man weiß, daß Istlen'ev ein geistesgestörter Mensch ist. In dieser Geschichte trifft Istlen'ev Hochzeitsvorbereitungen. Als alles gerichtet ist, kommt seine Braut ins Zimmer. Istlen'ev wird jedoch von ihr nicht wahrgenommen, obwohl er sich mehrmals bemerkbar macht: "Die Braut wurde immer trauriger in ihrer Einsamkeit. Ohne den Blick loszureißen, schaute und schaute sie durchs Fenster..." Nach Mitternacht schließlich geht sie traurig hinaus: "Istlen'ev stand noch lange unbeweglich und starrte auf die Tür."<sup>1</sup> In "Poezdka na Kavkaz" begegnet Istlen'ev auf einem Spaziergang dem Zaren Nikolaj I.: "Der echte, lebendige Nikolaj Pavlovič! Ich nahm schnell und ohne zu überlegen Haltung an, schlug die Hacken zusammen und senkte ruckartig mein unbedecktes Haupt."<sup>2</sup> Auch hier läßt sich das Geschehen als Produkt der Einbildungskraft des Erkenntnissubjekts, in diesem Falle Istlen'evs also auffassen.

Ebenso erhalten in Kazakovs "Proza" einige Wörter einen tieferen Sinn, wenn man die aus "Ošibka živych" und "Nezaživajuščij raj" abstrahierte Bedeutung dieser Begriffe in Betracht zieht. Das trifft beispielsweise auf das Motiv des Fensters in "Gost'" ("Der Gast") zu: An die Wohnungstür von Vladimir Ivanovič klopft ein unbekannter Mann, der mit Vladimir reden will. Statt jedoch ein Gespräch zu beginnen, schaut der Fremde dauernd angestrengt durchs Fenster (das in der Kazakovschen Welt den Blick ins Unendliche, auf das rational Unfaßbare freigibt). Die Geschichte endet mit den Worten: "Er schaute wieder durchs Fenster. Diesmal aber sehr lange, und es war ungewiß, ob er seine Betrachtung je beenden und sich irgendwann von diesem Fenster losreißen würde."<sup>3</sup>

Oft wird das philosophisch-metaphysische Verwirrspiel Kazakovs zur reinen ästhetischen Sprachspielerei. Das trifft etwa auf "Bunt" ("Rebellion")

---

<sup>1</sup>Ib., S. 11; dt. Ausg. S. 16.

<sup>2</sup>Ib., S. 16; dt. Ausg. S. 21.

<sup>3</sup>Ib., S. 15; dt. Ausg. S. 20.

zu: Zar Nikolaj I. wird von seinem General Benckendorff darüber informiert, daß in Voronež Rebellion sei:

"Hm... Rufen Sie einen Feldjäger!" Ein Jeldfäger tritt ein. Nikolaj I.: "Ich habe einen Feldjäger rufen lassen, keinen Jeldfäger!" Benckendorff: "Euer Majestät, sie sind alle unterwegs." - "Unterwegs?!... In dem Fall will ich von nichts etwas wissen und fahre zu den Radziwills! Zum Ball!" - "Majestät, und was wird aus Rovonež?" - "Was ist los mit Vonež?!" Dorff schweigt. Der Kaiser jagt nach Velikie Luki. Die Radziwills ver-zweifelt. Bencken...<sup>1</sup>

Die in "Bunt" dargestellte Welt entspringt einer von der Realität weitgehend gelösten Einbildungskraft des Dichters. Durch Wortneubildungen, deren Entstehung zwar gedanklich nachvollziehbar ist, die aber keine Entsprechungen in der Wirklichkeit haben, wird eine neue Welt geschaffen, in der die Regeln der Logik außer Kraft gesetzt wird.

Der zweite Teil von "Moi vstreči...", "Istoričeskie sceny" ("Historische Szenen"), baut wie "Bunt" auf historischen Persönlichkeiten auf. Diese Szenen sind in Versen abgefaßt. Darin dürfte der Grund dafür liegen, daß sie in der deutschen Übersetzung von "Moi vstreči..." fehlen. Von ihrer Struktur her weisen die "Istoričeskie sceny" Ähnlichkeiten mit der Lyrik und den dramatischen Szenen von Vvedenskij auf. Sowohl strukturell als auch thematisch ergeben sich zahlreiche Parallelen zu "Minin i Požarskij". Dieses Stück kannte Kazakov damals noch nicht. Die historischen Szenen erreichen nicht die gedankliche Tiefe von "Ošibka živyč", sie sind jedoch durch ihren realen und in Rußland allgemein bekannten Hintergrund dem Verständnis des Lesers leichter zugänglich. Das ihnen zugrundeliegende Schema entspricht dem von "Minin i Požarskij": Geschichtliche Persönlichkeiten werden von ihrem Heldenpodest geholt, indem sie im Alltagsleben oder - allgemeiner - in einer für sie untypischen Situation gezeigt werden. Dabei trägt das Geschehen oft operettenhafte Züge. Auch Kazakovs Motive,

<sup>1</sup> Ib., S. 28; dt. Ausg. S. 29.

wie sie am Beispiel von "Nezazivajuscij raj" und "Osibka živych" aufgezeigt wurden, begegnen in den "Istoričeskie sceny". In "S. Peterburg" ("St. Petersburg") etwa sind es Nacht, Sterne, Stille, Fenster, Laterne und Grab.<sup>1</sup>

Die parodistische Tendenz dieser Stücke kommt besonders in "1812 god" ("Das Jahr 1812") zum Vorschein. Im Mittelpunkt der Szene steht Napoleon, umgeben von seinem Marschall Davoust, einem Adjutanten, einem Gardisten und zwei Bauern. Die beiden Bauern kündigen Napoleons Ankunft an; einer von ihnen vergleicht Napoleons Nase mit einer römischen Kartoffel. Napoleon tritt auf mit den Worten: "Ich liebe es, Kiefernadeln zu kauen und ihren Geschmack zu testen." Dem Gardisten schenkt er als Belohnung für dessen Dienstbereitschaft ein Herzogtum. Als sich Marschall Davoust anmeldet, bittet Napoleon ihn mit schwülstigen Worten, einzutreten. Davoust antwortet auf derselben feuerlichen Stilebene. Die parodistische Absicht tritt darüber hinaus in merkwürdigen Reimen vom Typ "zapjatye" - "pjaty ej" zutage, die in ihrer Struktur stark Vvedenskij'sche Züge tragen.<sup>2</sup> Auch in den übrigen historischen Szenen wird auf diese Weise sinnleere Schönrednerie als solche entlarvt. Dem Leser steht es frei, Parallelen in der Gegenwart zu suchen. Kazakov selber freilich will seine "Historischen Szenen" unter keinen Umständen als Kritik verstanden wissen, im Gegenteil: Ihn fasziniert die Welt von damals. Geschichte, so sagte er im Gespräch mit dem Verf., ist das einzige Fach, das ihn auf der Schule nicht langweilte.

Wenngleich eine Übersetzung der "Istoričeskie sceny" durch den Wegfall des Reimes gegenüber den Originalen viel verliert, wird im folgenden eine Übertragung von "Reforma" ("Reform") ins Deutsche vorgenommen (in Klammern stehen die russischen Reimwörter):

---

<sup>1</sup>Ib., S. 5 f.

<sup>2</sup>Ib., S. 9.

ALEKSANDR II.: Willst du mir nicht, Bludov (Bludov)  
Deine Liebesspeise nennen? (bljudo)

GRAF BLUDOV: Ach, Herrscher, ich werde es pfiffig  
sagen: (s chitrinkoj)

Es ist mit Gallert übergossen Störfleisch. (osetrinka)

ALEKSANDR II.: Wie die Engländer sagen, (govorjat)

Als Bürgschaft für den Himmel eine Fischreihe. (rybnyj rjad)

Aber dieser dein Störfleischgeschmack (osetrynnyj)

Ist wahrscheinlich von den Vorfahren und sehr alt?

(starinnyj)

GRAF BLUDOV: Da haben Sie, Herrscher, etwas angesprochen...

(zadeli)

Aber ich will mit dem Dienstlichen beginnen. (o dele)

Was sind hinter dem Rücken Gefallener abgetaute Tropfen -

(kapel' )

Eiszapfen, die die Augen haben herausquellen lassen.

(glaza)

Notwendig sind Reformen, notwendig ein Skalpell

(skal'pel' )

Und nicht ein Volksgewitter! (groza)

Der Brand wird mit dem Schwanz an den Himmel schlagen.

(nebo)

Wird untertauchen in schweigende Tiefen. (glubiny)

Dann wird mit dem Schrei "Brot!" (chleba)

Der Donner eines drohend schwingenden Knüppels verschmelzen...

(dubiny)

ALEKSANDR II.: Befreien will auch ich selber Rußland

(Rossa)

Von Leibeigenschaft und anderem ... (prav)

Aber trotzdem, meiner Frage (voprosa)

Bist du geschickt ausgewichen, Graf! (graf) <sup>1</sup>

Absurdes im philosophischen Sinne kommt in dieser historischen Szene nicht zum Vorschein. Eine Technik des Absurden findet dagegen insofern Anwendung, als bewußt Erwartungen des Lesers bzw. Zuschauers enttäuscht werden. Ähnlich wie in Charms' "Anekdoty iz žizni Puškina" und "Puškin i Gogol'" die beiden Dichter ihres Nimbus beraubt werden, zeigt Kazakov in "Reforma" Zar Aleksandr II. aus einer unheroischen Perspektive. Das geschieht nicht nur durch die komisch wirkenden Reime, sondern vor allem durch die Kontrastierung von Privatem und Dienstlichem. Der Zar scheint

---

<sup>1</sup>Ib., S. 21 f.



in erster Linie am Privaten interessiert, was sich in der Frage nach der Lieblingsspeise von Graf Bludov äußert. Als dieser die Rede auf das Dienstliche, also die Staatsgeschäfte bringt, wird das Gespräch plötzlich nebulös; die Wirklichkeit und die dringend zu lösenden Probleme werden sprachlich verbrämt. Die vollkommene Verdrängung der politischen Probleme erreicht Aleksandr II. durch den rein formal begründeten Vorwurf Bludov gegenüber, dieser sei vom Thema - der Lieblingsspeise - abgekommen. Das Geschäft des Regierens erscheint hier als eine unter vielen Beschäftigungen, nicht einmal als eine der wichtigsten.

Der dritte Teil von "Moi vstreči...", die "Sceny" - aus denen bereits die Szene "Akrobat" analysiert wurde - gründet sich teilweise ebenfalls auf historische Fakten. Überhaupt sind die Grenzen zwischen "Proza", "Istoričeskie sceny" und "Sceny" fließend. Im Unterschied zu den "Istoričeskie sceny" sind die "Sceny" nicht in Versform abgefaßt. In "Moroka" ("Der Schelm; eigentlich: "Ein Durcheinander") beispielsweise fragt Zar Nikolaj I. seinen General Benckendorff, welcher Tag heute sei; der aber antwortet augenscheinlich auf eine ganz andere Frage. Nach mehreren vergeblichen Versuchen, das Datum zu erfahren, bricht der Dialog ab.<sup>1</sup> In "Arest" ("Arrest") trägt sich folgendes zu: Lev Tolstoj erklärt sich aus Mitgefühl bereit, eine Schildwache für kurze Zeit abzulösen, weil diese einem dringenden menschlichen Bedürfnis nachgehen muß. Während der Abwesenheit der richtigen Schildwache kommt ein Offizier vorbei und fährt Tolstoj wegen seines unmilitärischen Aussehens und Verhaltens an. Die Schildwache kommt zurück und klärt den Offizier auf. Dieser sieht von einer Verhaftung Tolstojs erst dann ab, als er erfährt, daß es sich um den berühmten Dichter handelt.<sup>2</sup> Mehr ins Absurde hinein ragt die Szene "Konec vizita" ("Ende der Visite"), an deren Ende eine Gräfin sagt: "Ach, ich bin gezwungen, mich von Ihnen zu verabschieden. In meinem Wappen ist etwas passiert... etwas umgefallen... Der Löwe ist aus dem azur-

---

<sup>1</sup> Ib., S. 7 f.; dt. Ausg. S. 79.

<sup>2</sup> Ib., S. 9 ff; dt. Ausg. S. 80 ff.

blauen Feld in das rote gekrochen, und die anderen Tiere... Oh, entsetzlich! entsetzlich!... Leben Sie wohl!..."<sup>1</sup>

Eine starke strukturelle Ähnlichkeit mit "Akrobat" weist die Szene "Tolkovanie sna" ("Traumdeutung") auf, die damit endet, daß ein Klavier eintritt und spricht: "Bitte zum Klavier!"<sup>2</sup> Auch in anderen "Sceny", etwa in "Komanda" ("Kommando"), "Razrez" ("Einschnitt") und "Kletka" ("Käfig"), hat sich das geistige Koordinatensystem des Dichters so weit von dem der Wirklichkeit entfernt, daß ein Realitätsbezug kaum noch erkennbar ist. Die Gesetze der Logik sind außer Kraft gesetzt.

Zahlreiche unveröffentlichte Werke von Kazakov weisen eine ähnliche Struktur auf. In "Dal' sten" ("Die Ferne der Wände"), einem Bestandteil des Romans "V čest' vremeni", gibt Kazakov einer fiktionalen Schriftstellerin den Rat: "Hören Sie auf Ihre Einbildung - Sie werden Laute hören. Setzen Sie sie in Zeilen um - Sie werden Ihre Einbildung sehen. Aber sehen Sie sie besser nicht an - ich mache das so. Dafür gibt es die Leser." Kazakovs Werke entstehen unmittelbar aus dem Unbewußten heraus, ohne daß vorher ein Plan oder eine Reihe von Stichworten notiert würde. Das Rationale, wozu auch alles Handwerkliche gehört, tritt in Kazakovs Schaffen immer mehr in den Hintergrund. Das ist besonders deutlich aus einem Vergleich seiner frühen mit seiner neueren Lyrik ersichtlich. Die drei Gedichte "Repeticii" ("Wiederholungen"), "Vystavka mod" ("Modenschau") und "Večernjaja služba" ("Abendgottesdienst"), die aus dem Jahre 1966 stammen, sind rein formal betrachtet relativ konventionell: Die Zeilen reimen sich und richten sich nach einem Versmaß. Dementsprechend wird in einer einleitenden Bemerkung der kanadischen Zeitschrift "Sovremennik", die die Gedichte veröffentlichte, darauf hingewiesen, daß sich Kazakovs Verse nicht im heutigen Sinne als avantgardistisch bezeichnen lassen: "V. Kazakov orientiert sich offenkundig an

<sup>1</sup> Ib., S. 16; dt. Ausg. S. 84.

<sup>2</sup> Ib., S. 21; dt. Ausg. S. 88.

solchen Vorbildern wie dem Schaffen Chlebnikovs, des frühen Majakovskij und des frühen Zabolockij, der Futuristen zu Beginn des Jahrhunderts.

[...] Eben deshalb rufen Kazakovs Verse einen zweifachen Eindruck hervor: äußerlich 'modern', folgen sie in ihrem Wesen einem schon 'traditionellen' Modernismus. In ihrer Eigenschaft einer Herausforderung gegenüber den offiziellen sowjetischen Richtlinien kann man das verstehen und begrüßen. Vom Standpunkt der 'reinen' Dichtung aus ist es ein 'veraltetes Neuerertum', das kaum irgendwelche 'neuen Grenzen' offenbart."<sup>1</sup>

Die "neuen Grenzen" offenbaren sich erst, wenn man Kazakovs jüngste Verse betrachtet, etwa sein Gedicht "improvizacija..." (ohne Titel).<sup>2</sup> In diesem Gedicht verzichtet Kazakov auf Kommas und geht auch sonst mit Satzzeichen sehr sparsam um. Das Enjambement kann hier als Regelfall angesehen werden. Häufig setzen sich Wörter in der nächsten Zeile fort, ohne daß ein Trennungszeichen stünde. Auf den Reim ist ebenso verzichtet worden wie auf ein Versmaß. Vom Inhalt her betrachtet erscheint dieses Gedicht noch abstrakter als die im "Sovremennik" abgedruckten. Ähnlich wie in Kazakovs Prosa - die unveröffentlichten Romane eingeschlossen - scheint es sich um einen "stream of consciousness" zu handeln. Das trifft auch für die 19 Seiten umfassende unveröffentlichte Kurzprosa "Progulka" ("Der Spaziergang") zu, die vom Mai-Juni 1975 stammt (nach Kazakovs eigenen Worten sein "Manifest"). Auch hier wird auf Kommas und Trennungszeichen verzichtet. Die Satzanfänge sind klein geschrieben. Der Grad der Abstraktion ist ebenso hoch wie der in "improvizacija...". Vieles aus dem Kazakovschen Motivinventar findet sich in "Progulka" wieder. Der Text endet bezeichnenderweise mit den Worten: "Mir ist nur eine einzige Nacht bekannt - die ewige."

---

<sup>1</sup> Sovremennik. Toronto 1977. No. 33-34. S. 109.

<sup>2</sup> V. Kazakov, Slučajnyj voin (München 1978), S. 102 f.

## Futuristisches und Obériutisches in Kazakovs Werk

Um festzustellen, was für Kazakovs Dichtung typisch ist, erscheint es notwendig, sein Verhältnis zur Literatur der Futuristen einerseits und der Obériuten andererseits näher zu untersuchen. Die Tatsache, daß auch Kazakov selber der Unterschied zwischen diesen beiden in vielem ähnlichen Richtungen der russischen literarischen Avantgarde durchaus bewußt ist, geht aus einem Brief an den Verf. hervor. Es handelt sich dabei um eine Antwort auf die Frage nach dem Verhältnis zwischen Vvedenskij und Chlebnikov: "Persönlich war A. Vvedenskij nicht mit V. Chlebnikov bekannt. Doch welches Verhältnis er zu dessen Werken hatte, ist aus den Werken von Vvedenskij selber ersichtlich: Die dichterische Kultur Chlebnikoffs, die er sich hervorragend aneignete, zeugt von Liebe, Begeisterung und Verständnis, Dies bezieht sich in gleichem Maße auch auf D. Charms und N. Zabolockij. Freilich sagte Charms einmal zu N. Chardziev: 'Für mich ist Chlebnikov bereits 19. Jahrhundert.' Natürlich, ohne innere 'Überwindung' Chlebnikoffs wären sie (Charms und Vvedenskij) nicht das geworden, was sie geworden sind."<sup>1</sup>

Was Kazakovs Werk mit demjenigen der Futuristen - vor allem Chlebnikovs - verbindet, ist die Tendenz zur Mystifizierung, wie sie besonders deutlich in "Akrobat", aber auch an zahlreichen Stellen in "Ošibka živyč" zum Ausdruck kommt. Bei Chlebnikov hat die Mystifizierung das Ziel, die dem Menschen durch Raum und Zeit gesetzten Grenzen des Verstandes mit Hilfe der Kunst zu überwinden. Mittel dazu sind etwa das transmentale Wort und das Aufstellen von mathematisch begründeten Geschichtstheorien, mit deren Hilfe aus konstruierten Gesetzmäßigkeiten der Geschichte auf den Ablauf des künftigen Weltgeschehens geschlossen wird. In dieser universellen poetischen Weltanschauung verliert sogar der Tod seinen Schrecken, im

---

<sup>1</sup> Aus einem Brief Kazakovs an den Verf. vom August 1977.

Gegenteil: durch ihn wird nach Chlebnikov wahre Erkenntnis überhaupt erst möglich.<sup>1</sup> Bei solchen Theorien spielen, wie S. Mirsky nachgewiesen hat, Einflüsse aus der orientalischen Geisteswelt eine Rolle.<sup>2</sup> Während der Chlebnikovschen Mystifizierung ein optimistisches Weltgefühl zugrunde liegt, scheint Kazakovs Mystifizierung eher einer pessimistischen Einstellung zu entspringen. Mystifizierung ist bei ihm der ständige vergebliche Versuch, die dem Verstand gesetzten Schranken zu durchbrechen. Hinter diesen Versuchen tritt immer wieder der - mit Tschizewskij gesprochen - erkenntnistheoretische Skeptizismus hervor.

Diese tragische Grundhaltung ist es, was Kazakov am meisten mit Charms und Vvedenskij verbindet. Wie bei den beiden Obëriuten erscheint auch im Werk von Kazakov die Welt als ein Rätsel, das zu lösen ein von vornherein zum Scheitern verurteilter Versuch ist. Seine Technik des Absurden unterscheidet sich allerdings in manchem von derjenigen der Obëriuten. Charms kalkuliert insbesondere in seiner Kürzestprosa die enttäuschte Erwartung des Lesers ein; auch Vvedenskij's "Ėlka u Ivanovyč" beispielsweise lebt größtenteils von diesem Kunstgriff. Seine Wirkung kommt dadurch zustande, daß sich das Geschehen aus einer konkreten Situation heraus entwickelt, die bestimmte Erwartungen geradezu provoziert, den Prozeß der Hypothesenbildung im Rezipienten also gezielt in Gang setzt. Das ist bei Kazakov weit weniger der Fall. Zwar spielt auch Kazakov gelegentlich mit bestimmten Erwartungen - etwa wenn er logisches Subjekt und Objekt eines Satzes miteinander vertauscht -, jedoch hat dies nur eine untergeordnete Bedeutung. Im Vordergrund steht bei Kazakov - insbesondere in "Nezaživajuščij raj", in "Ošibka živyč" und den übrigen, unveröffentlichten Romanen - das Spiel mit den Motiven, das den Leser bei der Dechiffrierung ihrer Bedeutungen zu immer neuen Hypothesen führt, die sich allesamt als unzureichend oder

---

<sup>1</sup>V. V. Chlebnikov, *Sobranie sočinenij*, t. 4 (München 1971), S. 320.

<sup>2</sup>S. Mirsky, *Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs* (München 1975).

nur teilweise zutreffend erweisen. Der Alogismus tritt hier weniger deutlich zutage, weil der Leser an Kazakovs Texte, die einen hohen Abstraktionsgrad aufweisen, ohnehin nicht mit einer naiven, auf das Unmittelbare ausgerichteten Logik herantritt.

Will man "Nezaživajuščij raj" und "Ošibka živych" mit einem Text von Charms oder Vvedenskij vergleichen, so bietet sich als Werk mit den meisten Ähnlichkeiten Vvedenskij's "Minin i Požarskij" an. Bezeichnenderweise ist es dasjenige der besprochenen Obėriu-Werke, das noch am stärksten Chlebnikov verpflichtet ist. Wie in "Minin i Požarskij" bleibt auch in Kazakovs Epik vieles im dunkeln; das lyrische Elemente dominiert. Komik begegnet in "Minin i Požarskij" und Kazakovs Werken weit weniger als etwa in Charms' Drama "Elizaveta Bam" oder Vvedenskij's "Elka u Ivanovych", weil die dargestellten Situationen weniger konkret, meist sogar verschwommen und damit auf verschiedene Weise interpretierbar sind. Der Gegensatz zwischen Normalem und Außergewöhnlichem, aus dem die Komik ihre Wirkung bezieht, kommt oft nicht deutlich zum Vorschein; er verschwindet im Mystischen.

All das trägt dazu bei, daß Kazakovs Werke im allgemeinen weniger Realitätsbezug aufweisen als diejenigen von Charms und Vvedenskij. In Kazakovs Werken macht sich noch deutlicher als in denen der Obėriuten bemerkbar, daß das Thema des Absurden nur eine beschränkte Anzahl von Gestaltungsmöglichkeiten zuläßt. Charms erreicht dadurch, daß er meist in Form des Grotesken noch einen kritischen Zeitbezug in seine absurden Texte hineinnimmt, einen relativ hohen Grad an Abwechslung. Im Gesamtwerk von Kazakov, dessen Texte hauptsächlich um das Absurde kreisen, ist Wiederholung in viel größerem Maße feststellbar als bei Charms und Vvedenskij - wobei sich Vvedenskij's Texte zwar ebenfalls fast ausschließlich mit dem Absurden befassen, aber im Gegensatz zu denen von Kazakov wohl weniger abstrakt sind.

Die Tatsache, daß das Thema des Absurden keine Evolution kennt, läßt sich auch an der künstlerischen Entwicklung der westlichen Absurdisten ablesen. Manche Schriftsteller, die durch absurde Dramen bekanntgeworden sind, haben sich später auf realitätsbezogene, oft zeitkritische Stücke verlegt. Das trifft beispielsweise auf Ionesco zu. Beckett dagegen ist seiner Thematik des Absurden zwar treu geblieben, geht aber mehr und mehr zu reduzierten Formen des Theaters über: zu Sprachlosigkeit, Pantomime und Kurzstück. Auch Kazakov ist von der Langform - vertreten durch "Osibka zivych " - abgekommen.

## DIE GEISTIGE AUSEINANDERSETZUNG UM DIE ABSURDE LITERATUR

Der vergleichsweise geringe Realitätsbezug von absurder Literatur ist zum Ausgangspunkt von teilweise heftiger Kritik an dieser literarischen Richtung geworden. Da auf sowjetischer Seite keine öffentliche Diskussion über die Dichtung der russischen Absurdisten stattgefunden hat, soll im folgenden versucht werden, die sowjetische Reaktion auf die absurde Literatur des Westens anhand ausgewählter Publikationen zu beschreiben und von daher zu erschließen, warum die Texte der Obèriuten in ihrer Heimat noch immer nicht in einer Gesamtausgabe oder zumindest in einer Auswahl vorliegen und diejenigen von Kazakov überhaupt nicht auf offiziellem Wege publiziert werden. Die Tatsache, daß die absurde Literatur dagegen im Westen ein überwiegend positives Echo fand, legt die Vermutung nahe, daß für die unterschiedliche Bewertung politische Gründe ausschlaggebend sind.

### Absurde Literatur in der Sicht ihrer Gegner

Unter der Überschrift "Čemu služit 'teatr absurda'?" ("Wozu dient das Theater des Absurden?") setzt sich L. Ščepilova in der "Literaturnaja gazeta" mit dem westlichen absurden Theater auseinander.<sup>1</sup> Die Art der Fragestellung ist bezeichnend für die marxistisch-leninistische Literaturbetrachtung: Es wird indirekt unterstellt, daß Literatur einen außerhalb des Literarischen liegenden konkreten Zweck verfolgen muß. Da aber das Ziel von absurder Literatur allenfalls im erkenntnismäßig-philosophischen, nicht aber im politisch-sozialen Bereich liegt, muß die Verfasserin zu einer negativen Beurteilung kommen. Sie schreibt: "Das 'Theater des Absurden' entsteht auf derselben Grundlage wie die abstrakte Kunst, die 'konkrete Musik' und die Schule des 'nouveau roman' in Frankreich. Aber im 'Thea-

---

<sup>1</sup>L. Ščepilova, Čemu služit "teatr absurda"? In: Literaturnaja gazeta 2. 4. 1963.



ter des Absurden' tritt wohl mit besonderer Deutlichkeit das Gespenstische einer der größten Illusionen der neueren bürgerlichen Kunst zutage - der Hoffnung auf Heilung von der inneren Leere, von der Armut der Ideen und der Dürftigkeit der Gefühle mit Hilfe der Zerstörung der szenischen Handlung, der Charaktere, des Wortes." Der interpretatorische Kunstgriff der Verfasserin liegt darin, daß sie die Allgemeingültigkeit der absurden Literatur - ihre Gültigkeit unabhängig vom jeweiligen Gesellschaftssystem - abstreitet und das, was als Darstellung der "condition humaine" gemeint ist, als Folge einer bestimmten politischen Ordnung auslegt. Da sie nicht nur den philosophischen Gehalt des absurden Theaters ignoriert, sondern auch seinen ästhetischen Reiz, kommt sie zu dem Schluß: "Das 'Antitheater' bleibt bis heute eine fremde, unverständliche und für die Massen unnötige Kunst." Darüber hinaus lenke es von jenen "Absurditäten" ab, die in der (bürgerlichen) Realität begegnen.

Den letztgenannten Aspekt stellt S. Velikovskij in seinem ebenfalls in der "Literaturnaja gazeta" erschienenen Artikel "Mifologija absurda" ("Die Mythologie des Absurden") heraus.<sup>1</sup> Die Schriftsteller in der Nachfolge Kafkas, so schreibt er, lehnten das von den Realisten behandelte Problem "Individualität und Gesellschaft" ab und ersetzten es "durch das vollkommen mystifizierte Schema Mensch und Gott, Mensch und Schicksal, Mensch und universelles Sein". "Eben dadurch", so fährt Velikovskij fort, "war der Protest gegen soziale Ungerechtigkeit, der die Bourgeoisie in der Kunst so beunruhigte, glücklich 'abgebaut', und an seine Stelle trat ein völlig zielloser und vor allem ungefährlicher Aufstand gegen die ewige (und das heißt: auch unverständliche) Unvollkommenheit der menschlichen Natur." Im Gegensatz zu L. Šćepilova liegt der Kritik von Velikovskij ein wirkliches Verständnis der absurden Literatur zugrunde. Die Beurteilungsgrundlage ist jedoch in beiden Fällen dieselbe.

---

<sup>1</sup>S. Velikovskij, Mifologija absurda. In: Literaturnaja gazeta 18.6.1960.

Die Tatsache, daß einige Absurdisten des Westens später gesellschaftsbezogene Dramen zu schreiben begannen, wertet Velikovskij als Krise des absurden Theaters. Als Beispiel führt er Ionesco an. Ähnlich verweist G. Leklerk in seinem Aufsatz "Sud'by avangardistskogo teatra vo Francii" ("Schicksale des avantgardistischen Theaters in Frankreich") auf Adamov als auf ein Exempel für eine in Leklerks Sinne positive Entwicklung vom Absurdisten zum Gesellschaftskritiker.<sup>1</sup> Leklerk kommt in seiner Darstellung zu dem Schluß, es gebe für das avantgardistische Theater zwei Möglichkeiten: "Entweder es wendet sich dem zu, das es hervorgebracht hat, und deshalb sehen wir heute, wie die Stücke von Beckett und Ionesco nach und nach die großen Theater erobern und unterstützt werden durch die ständig steigende Menge bürgerlicher Zuschauer, aus dem Segen der Mehrzahl der bürgerlichen Kritiker heraus; oder das scheinbar avantgardistische Theater wird ein wirklich avantgardistisches, fortschrittliches Theater, das sich andere Ziele setzt, politische Ziele; dann gerät es unter Beschuß, wie das mit 'Paolo-Paoli' von Adamov geschah. Die Bourgeoisie verzeiht es ihm nicht, daß er Kommunist geworden ist."<sup>2</sup>

Was die kommunistischen Kritiker am meisten am absurden Theater stört, ist seine pessimistische Weltsicht. So empört sich G. Bojadžiev in seinem Buch "Teatral'nyj Pariž segodnja" ("Die Theaterstadt Paris heute"): "Für Ionesco gibt es in dieser Zivilisation nichts Wertvolles, und vor allem ist dem Autor der Mensch nichts wert, seine Arbeit, sein Werk. Die großen Werte, die vom Menschen im Verlaufe von Jahrhunderten geschaffen worden sind, sind unerschütterlich, und sie verlieren ihre Bedeutung nicht dadurch, daß solche 'Zerstörer der Kunst' wie Ionesco sie anfassen, sie entehren wollen".<sup>3</sup>

<sup>1</sup>G. Leklerk, Sud'by avangardistskogo teatra vo Francii. In: Teatr 1959. 9. S. 186 ff.

<sup>2</sup>Ib., S. 188.

<sup>3</sup>G. Bojadžiev, Teatral'nyj Pariž segodnja (Moskva 1960), S. 116. - Vgl. dagegen Ionescos Position (S. 177 f).

Bei aller Kritik am absurden Theater kommen jedoch kommunistische Kritiker nicht umhin, den Erfolg der Stücke im Westen und deren ästhetische Ausstrahlungskraft zur Kenntnis zu nehmen. Ja, Frid deutet in seinem Aufsatz "Farsy-košmary Èzèna Ionesco" ("Die Angsttraum-Farce von Eugène Ionesco") die "Nashörner" ausschließlich als antifaschistische Satire und beurteilt dieses Stück im Unterschied zu Ionescos früheren als positiv. Um zu einer solchen Einschätzung zu gelangen, muß Frid groteskerweise einen Teil von Ionescos eigenem Verständnis der "Nashörner" ignorieren. Als Rechtfertigung zieht er das angebliche Verständnis des Publikums heran: "Es wurde eine paradoxe Situation geschaffen: Die Leute, für die E. Ionesco schreibt, entdecken in seinem Werk einen bestimmten allgemeinmenschlichen und progressiven Inhalt, und als würden sie die Arbeit am Stück zu Ende führen, zerreißen sie die Fäden, die es mit dem schrecklichen Labyrinth der Doppeldeutigkeit und des 'metaphysischen' Absurden verbinden. Und Eugène Ionesco selber [. . .] sucht noch immer Rechtfertigungen für seine Liebe zum Halbdunkel dieses Labyrinths."<sup>1</sup>

Prinzipiell lassen sich zwei Tendenzen in sowjetischen Besprechungen zum absurden Theater feststellen: Entweder wird ein Stück so interpretiert, daß es in die kommunistische Ideologie paßt oder ihr zumindest nicht widerspricht, oder das betreffende Stück wird - wo das erstgenannte Verfahren nicht möglich ist - als künstlerisches Produkt westlicher Dekadenz hingestellt. Den zweiten Weg wählte etwa A. Elistratova bei ihrem Vorwort zur russischen Übersetzung von "Warten auf Godot" in der Zeitschrift "Inostrannaja literatura".<sup>2</sup> Nach einer fünf Seiten langen objektiv gehaltenen Analyse des Dramas schreibt sie: "Aber das Stück von Beckett spricht bei aller seiner absichtlichen Unartikuliertheit für sich. Die Redaktion der

---

<sup>1</sup> Ja. Frid, Farsy-košmary Èzèna Ionesco. In: Inostrannaja literatura 1960. 6. S. 197.

<sup>2</sup> A. Elistratova, Tragikomedija Bekketa "V ožidanii Godo". In: Inostrannaja literatura 1966. 10. S. 160 ff.

Zeitschrift 'Ausländische Literatur' stellt es ihren Lesern zur Diskussion, um sie mit einer der Richtungen bekannt zu machen, von denen das 'geistige Klima' der bürgerlichen [buržuaznoj] Kultur des gegenwärtigen Westens bestimmt wird."<sup>1</sup>

Hier stellt sich freilich die Frage, inwieweit es sich bei solchen Äußerungen um die Meinung des Autors handelt. Noch mehr drängt sich dem Leser der Zweifel an der persönlichen Aufrichtigkeit des Autors beim Aufsatz "Ostorožno - trupnyj jad!" ("Vorsicht - Leichengift!") von L. Kopelev auf.<sup>2</sup> Kopelev schließt seine Ausführungen über Beckett mit den Worten: "So ist die Literatur der gegenwärtigen Dekadenz. Um ihrer eigennützigen Interessen und intriganter Berechnungen willen spornen die an der Macht befindlichen Kreise der bürgerlichen Länder sie an und bemühen sich, das stinkende Zeug von Beckett und seinesgleichen für echte Kunst auszugeben. Aber ihre Werke haben nichts gemeinsam mit wahrhafter Literatur. Sie sind nicht nur widerlich, sondern auch gefährlich. In ihnen ist Leichengift!"<sup>3</sup>

Weitaus differenzierter kritisiert W. Mittenzwei (DDR) das absurde Theater. Er kommt zu dem Schluß: "Nicht weil die Vertreter des absurden Theaters den entfremdeten Menschen zeigen, sind sie zu kritisieren, sondern weil sie die Ursachen seiner Deformierung nicht historisch, nicht an das System der kapitalistischen Produktionsweise gebunden sehen. Ihnen erscheint die Entfremdung als das ewige Schicksal des Menschen. Nur betrachten sie es nicht mehr von Gott auferlegt, sondern einfach absurd, unbeeinflussbar, sinnlos und grausam." Mittenzwei fährt fort: "So fügt das abstrakte Theater zwei sehr verschiedene Momente zusammen: die konsequente Enthüllung des entfremdeten Menschen und die Verewigung dieses

---

<sup>1</sup> Ib., S. 165.

<sup>2</sup> L. Kopelev, Ostorožno - trupnyj jad! In: Znamja 1959. 2. S. 234 ff.

<sup>3</sup> Ib., S. 236.

Zustandes als menschliches Schicksal. Aber gerade das war die richtige Mischung für bestimmte politische Kreise der kapitalistischen Gesellschaft, die fortan das absurde Theater managten und es ihren politischen Zielen dienstbar zu machen suchten. [...] Denn ein solches Theater enthielt für die unzufriedene Intelligenz in den kapitalistischen Ländern, die sich der Abnormität der gesellschaftlichen Zustände unklar bewußt ist, jene Mischung von schonungsloser Kritik und schamloser Beschönigung, die sich politisch als brauchbar erwies. Die konsequente Darstellung des entfremdeten Menschen wurde politisch dadurch wieder aufgehoben, daß man den Entfremdungsprozeß aus dem gesellschaftlichen Leben herauslöste und ihn anthropologisch oder kosmisch interpretierte. So stellten diese Kreise nicht ganz ohne Erfolg die abstrakte Richtung in den Dienst der indirekten Apologetik des kapitalistischen Systems."<sup>1</sup> An anderer Stelle formuliert Mittenzwei sein positives Gegenbild zur absurden Literatur: Das "neue Drama" - dabei denkt er etwa an den gesellschaftskritischen Teil des Adamovschen Werkes - appelliere "an die Ungeduld und die verändernde Kraft des Menschen, damit die Welt nicht so bleibt, wie sie ist."<sup>2</sup>

Ähnlich führt L. Kofler in seiner Kritik der absurden Literatur Bertolt Brechts Werk als positives Gegenbild etwa zu demjenigen von Beckett an. Auch sonst stimmt sein Ansatz weitgehend mit dem von Mittenzwei überein: "Der sich in der Ideologie des ästhetischen Nihilismus als ein 'absurder'

---

<sup>1</sup>W. Mittenzwei, Endspiele der Absurden. Zum Problem des Figurenaufbaus. In: Sinn und Form. Beiträge zur Literatur 1964. H. 5. S. 734 f. - Vgl. dazu auch W. Mittenzwei, Der Figurenaufbau der Absurden. In: ders., Gestaltung und Gestalten im modernen Drama. Zur Technik des Figurenaufbaus in der sozialistischen und spätbürgerlichen Dramatik (Berlin und Weimar 1965), S. 97 ff. sowie W. Mittenzwei, Wie modern ist das "moderne theater"? Das schwarze Theater des Luchterhand-Verlages. In: Sinn und Form 1968. H. 1. S. 37 ff.

<sup>2</sup>W. Mittenzwei, Wie modern ist das "moderne theater"? In: Sinn und Form 1968, H. 1. S. 53.

widerspiegelnde Mensch drückt zwar moderne Entfremdung aus, aber nur in der scheinhaft ideologisierten Gestalt, wie sie dieser Ideologie entspricht. Da das absurde Theater und der absurde Roman den markantesten Hauptteil dieser Ideologie ausmachen, läßt sich schließen, daß sie die im bürgerlichen Bewußtsein verfestigte ideologische Widerspiegelung des Menschen als eines nihilistisch-absurden ästhetisch verabsolutieren. Damit verzerren sie den Menschen, obgleich sie ihn in seiner äußeren Erscheinungsweise richtig widerspiegeln."<sup>1</sup> In einem Aufsatz über "Warten auf Godot" unterbreitet Kofler, wie er sich ein gutes Drama vorstellt: "Beckett hätte konkrete und soziologisch scharf profilierte Gestalten aus dem heutigen Leben auf die Bühne bringen müssen, um die von ihm erkannte und dichterisch gestaltete Problematik in einem ästhetisch vollgültigen Sinne lösen zu können; er hätte Arbeiter oder Kleinbürger, Bourgeois oder Bürokraten, Hausfrauen oder Handwerker usw. auf die Bühne stellen müssen, um seine Kunst ästhetisch konkret und im Sinne der dialektischen Entgegensetzung von ideologischem Schein und durchscheinendem Wesen zu gestalten und auf die Höhe der an sie gestellten Anforderungen zu bringen. Erst in der Rezeption der in solchen Gestalten sich wirklich verfangenden Dialektik von Tun und Getanwerden, Hoffnung und Hoffnungslosigkeit, Leben und Selbstmord, Freiheit und Unfreiheit usw. wird heutige Kunst, die sich darin von der Kunst anderer Epochen im Prinzip nicht unterscheidet, zur ästhetisch vollgültigen Kunst."<sup>2</sup>

Den einzelnen Kritiken ist im wesentlichen folgender Gedanke gemeinsam: Es lohnt sich nicht, sich in der Kunst mit Dingen zu beschäftigen, die ohnehin unabänderlich sind. Statt dessen hat die Literatur nach Möglichkeiten zu suchen, die Welt zu verbessern. Diese Möglichkeiten können aber nur im Realen liegen. Fragen der Transzendenz müssen daher ausgeschaltet werden.

---

<sup>1</sup>L. Kofler, *Abstrakte Kunst und absurde Literatur. Ästhetische Marginalien* (Wien, Frankfurt, Zürich 1970), S. 135.

<sup>2</sup>L. Kofler, *Zur soziologischen Kritik von Becketts "Warten auf Godot"*. In: *Materialien zu Samuel Becketts "Warten auf Godot"*. Zusammengestellt und übersetzt von Ursula Dreysse (Frankfurt a. M. 1973), S. 157.

Die zitierten Kritiken betrachten absurde Literatur mehr oder weniger nur als Produkt des bürgerlichen Gesellschaftssystems. Sie greifen deshalb auch nicht primär die Literatur an, sondern den "Kapitalismus", der sie angeblich hervorgebracht hat. Die Kritik gilt einer vermeintlichen Ideologie, die W. F. Haug mit dem Wort "Absurdismus" bezeichnet.<sup>1</sup> Haug interessiert nicht so sehr das eigentliche Anliegen der absurden Literatur als vor allem ihre Auswirkungen: "Der Absurdismus wirkt apologetisch in einer Gesellschaft, zu deren Struktur Unordnung, Krisen, Verlassenheit des Individuums unaufhebbar gehören. Dieser apologetische Pessimismus wirkt entmutigend auf jeden Versuch, die gesellschaftlichen Beziehungen in vernünftig-solidarischem Sinn umzugestalten. Eine Anschlußkonstruktion ist die folgende: Schlimmer als die bestehende Unvernunft ist der Versuch vernünftiger Planung, der unvermeidlich zu totalitärem Widersinn führt."<sup>2</sup> Haug versteht also absurde Literatur als Aufforderung zur Passivität.

Die Kritik an der absurden Literatur kommt nicht nur aus dem marxistischen Lager, sondern auch von bürgerlicher Seite. Ein Beispiel dafür ist der in der "Welt der Literatur" erschienene Aufsatz "Absurdes Theater - faschistisches Theater?" von M. Stone.<sup>3</sup> Es handelt sich dabei um eine Rezension zu Esslins Buch "Das Theater des Absurden". Stone bezeichnet die dem absurden Theater zugrunde liegende Auffassung als "eine Art von gottloser Religion": "Sie unterscheidet sich von der herkömmlichen lediglich dadurch, daß sie dem Betrachter auch noch das Fünkchen Hoffnung auf ein besseres Jenseits nimmt; ansonsten ist sie wie diese von der Unabänderlichkeit aller Dinge überzeugt. Wie jene betrachtet sie den Menschen als Gattungswesen und nicht als eigenständiges und entwicklungsfähiges Individuum. Der Existentialismus und der Beatnik-Kult, der einen absonderlichen

---

<sup>1</sup> W. F. Haug, Kritik des Absurdismus (Köln 1976).

<sup>2</sup> Ib., S. XVI f.

<sup>3</sup> M. Stone, Absurdes Theater - faschistisches Theater? Banalität im Adelsstand der Philosophie - Anmerkungen zu einem Buch. In: Die Welt der Literatur 18. 2. 1965.

Zen-Buddhismus praktiziert und in Amerika den Nährboden für eine weniger ausgeprägte, doch ähnliche Entwicklung war, haben gemeinsam, daß sie beide den einzelnen jeglicher Verantwortung entheben. Dies scheint mir eine Erklärung dafür zu sein, warum die meisten Figuren in den Stücken des absurden Theaters so blutleer und marionettenhaft sind, und ihre dramatische Spannung nur aus der unabwendbaren Situation beziehen. Es darf letztlich nicht übersehen werden, daß dies mit der faschistischen Denkweise einige Ähnlichkeit hat. Hitlers Tausendjähriges Reich war nicht nur ein Beweis seines Größenwahns, sondern auch die logisch berechtigte Formel einer auf alle Ewigkeit fixierten Ideologie." Stone wirft dem absurden Theater nicht nur Ideologisierung vor, sondern auch eine gewisse Banalität der Erkenntnisse, die es vermittelt: "Müssen wir erst Ionescos 'Der König stirbt' sehen, um zur Erkenntnis zu gelangen, daß wir dem Tod nicht entrinnen können?"

#### Absurde Literatur in der Sicht ihrer Verfechter

Stones rhetorische Frage ließe sich beantworten mit einem Ausspruch von Ionesco, der sowohl Vertreter als auch - im Unterschied zu Beckett - Theoretiker des absurden Theaters ist: "Gerade die elementaren Wahrheiten verliert man immer wieder aus dem Blick; man vergißt sie."<sup>1</sup> Als Antwort auf die marxistischen Kritiker kann folgende Feststellung Ionescos verstanden werden: "Meine Ketten sind die Häßlichkeit, die Traurigkeit, das Elend, das Alter und der Tod. Welche Revolution könnte mich davon befreien? Erst wenn das Geheimnis meiner Existenz mich nicht mehr beunruhigt, werde ich etwas Muße haben, meine Meinungsverschiedenheiten mit meinen Reisegefährten zu regeln."<sup>2</sup> Des weiteren führt Ionesco aus: "Die Grundsituation des Menschen ist nicht seine Situation als Bürger, wohl aber seine Situation als

<sup>1</sup> E. Ionesco, Ganz einfache Gedanken über das Theater (Zürich 1960), S. 33.

<sup>2</sup> E. Ionesco, Berliner Manifest. In: Akzente 9 (1962), S. 113.



Sterblicher. Wenn ich vom Tode rede, versteht mich jeder. Der Tod ist weder bürgerlich noch sozialistisch. Was aus meinem Innersten entspringt, meine tiefe Angst, das ist das Allgemeingültigste."<sup>1</sup> Immer wieder wendet sich Ionesco in seinen theoretischen Schriften gegen ein Theater, das lediglich der Propagierung von Ideen dient: "Alles ideologische Theater läuft Gefahr, Patronatstheater zu werden. Worin bestünde dann - abgesehen von der platten Nützlichkeit - die eigenständige Funktion des Theaters, wenn es einzig dazu verurteilt wäre, überflüssige Wiederholung der Philosophie, der Theologie, der Politik oder der Pädagogik zu sein? Psychologisches Theater ist unzulängliche Psychologie. Besser würde man eine psychologische Abhandlung lesen. Ideologisches Theater ist gehaltlose Philosophie."<sup>2</sup>

Der zweite große Verfechter der absurden Literatur neben Ionesco ist Esslin. Er weist dem absurden Theater die Funktion einer Ersatzreligion zu, die er im Unterschied zu Stone für etwas Positives hält: "In seiner Beschäftigung mit den elementaren Gegebenheiten des menschlichen Daseins und in seinem Bestreben, diese nicht in begrifflich analysierbarer Form darzustellen, sondern den Zuschauern an der lebendigen Erfahrung metaphysischer Wahrheiten teilhaben zu lassen, rührt das Theater des Absurden an die Sphäre des Religiösen. [...] Alle großen Religionen zeichnen sich dadurch aus, daß sie neben einem Wissensstoff, den sie in Form kosmologischer Information oder ethischer Gesetze lehren, auch die Essenz ihrer Doktrin durch die lebendige, ständig wiederholte poetische Bildersprache des Rituals übermitteln. [...] So paradox es auf den ersten Blick auch anmuten mag - man darf das Theater des Absurden als einen Versuch ansehen, die hinter der wissenschaftlichen Geisteshaltung verborgenen metaphysischen Erfahrungen lebendig zu vermitteln, sie gleichzeitig zu ergänzen und in eine umfassendere Vision der Welt und ihrer Rätselhaftigkeit ein-

---

<sup>1</sup> Ib., S. 116.

<sup>2</sup> E. Ionesco, *Ganz einfache Gedanken über das Theater* (Zürich 1960), S. 18 f.

zufügen."<sup>1</sup> Esslin spricht dem Theater des Absurden eine kathartische Wirkung zu: "Bar aller Illusionen und jeder unbestimmten Furcht und Angst wird sich der Zuschauer seiner Lage klar bewußt, statt sie hinter einer Fassade von Euphemismen und optimistischen Illusionen nur undeutlich zu erahnen. Die Ängste werden erkannt, benannt und verlieren dadurch ihre Herrschaft über den Menschen."<sup>2</sup> Wie Ionesco sieht auch Esslin das absurde Theater als bewußt nichtideologisch an. Die These von der Sinnlosigkeit der Welt verdeutlicht er folgendermaßen: "Nur aus der Perspektive von Weltanschauungen, die meinen, es sei menschlichem Denken möglich, das ganze Universum in ein vollständiges, einheitliches, zusammenhängendes System zu zwingen, erscheint das Weltbild des Theaters des Absurden als sinnlos und jedes einen- den Prinzips beraubt. Nur vom Standpunkt jener, die unbedingt wissen müssen, warum die Welt erschaffen wurde, welche Rolle der Mensch in ihr auszufüllen hat, welche Handlungsweise richtig und welche falsch ist, wird ein Weltbild, das keine solchen klar umrissenen Definitionen bietet, seiner Daseinsberechtigung ledig, wahnwitzig und tragisch absurd erscheinen."<sup>3</sup>

Fast noch leidenschaftlicher als Ionesco und Esslin verteidigt P. Jokostra das (philosophisch) Absurde als Thema der Literatur: "Kein Roman, kein epischer Stoff, der Anspruch darauf erhebt, als Zeitdokument, als Äquivalent der Erfahrung ein Höchstmaß von Wahrheitsgehalt zu bieten, kann die Realität des Absurden leugnen. Das Absurde hat sich fast allen Bereichen existentieller Erscheinungsformen an die Stelle der Wirklichkeit gesetzt. Das Absurde ist das Wirkliche. Der Einbruch des nicht mehr Faßbaren, des alle Daseinsäußerungen Überflutenden ist zu einer totalen Macht geworden."<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> M. Esslin, *Das Theater des Absurden* (Reinbek 1965), S. 329 f.

<sup>2</sup> *Ib.*, S. 321. - Vgl. dazu auch S. 53.

<sup>3</sup> *Ib.*, S. 330.

<sup>4</sup> P. Jokostra in der "Streit-Zeit-Schrift" IV. 1. 1962; zit. nach *Alternative V* (1962). H. 23. S. 37.

## Absurde Literatur in geistesgeschichtlicher Sicht

Eine objektive Beurteilung der absurden Literatur ist wohl nur möglich, wenn man sie unter geistesgeschichtlichen Gesichtspunkten betrachtet. Absurde Literatur muß verstanden werden als historischer Gegenschlag gegen die Aufklärung. Die Aufklärung ist eine Geistesbewegung, die "auf religiöser oder politischer Autorität beruhende Anschauungen durch solche" ersetzen will, "die sich aus der Betätigung der menschlichen Vernunft ergeben und die der vernunftgemäßen Kritik jedes einzelnen standhalten."<sup>1</sup> Die Epoche der Aufklärungsphilosophie ist zwar schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts überwunden, jedoch sind die Grundsätze der Aufklärung mehr oder weniger noch heute in Form der wissenschaftlichen und sozialpolitischen Aufklärungsbewegung wirksam.<sup>2</sup> Eben gegen diese Bewegung - gegen den Glauben, alles verstandesmäßig erfassen zu können - wendet sich die absurde Literatur. M. Horkheimer und Th. W. Adorno haben in ihrem Buch "Dialektik der Aufklärung" darauf hingewiesen, daß die Aufklärung - ursprünglich als Reaktion auf eine oft zu politischen Zwecken mißbrauchte Metaphysik gemeint - sich zunehmend selber zerstört und letztlich zum Totalitarismus führt. Horkheimer und Adorno schreiben: "Als Sein und Geschehen wird von der Aufklärung vorweg nur anerkannt, was durch Einheit sich erfassen läßt; ihr Ideal ist das System, aus dem alles und jedes folgt."<sup>3</sup> Weiter heißt es: "Aufklärung ist die radikal gewordene, mythische Angst. Die reine Immanenz des Positivismus, ihr letztes Produkt, ist nichts anderes als ein gleichsam universales Tabu. Es darf überhaupt nichts mehr draußen sein, weil die bloße Vorstellung des Draußen die eigentliche Quelle der Angst ist."<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Philosophisches Wörterbuch. Begründet von Heinrich Schmidt (Stuttgart 191974), S. 45.

<sup>2</sup> Ib., S. 46.

<sup>3</sup> M. Horkheimer, Th. W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente (Frankfurt a. M. 1971), S. 10.

<sup>4</sup> Ib., S. 18.

Eine nicht gegen sich selber kritische Aufklärung, die Ausschaltung jeglicher Transzendenz also, verwandelt sich nach Horkheimer und Adorno ins Gegenteil von dem, was Aufklärung ursprünglich beabsichtigte: das Erwachen des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit (Kant). Sie führt dann zu scheinbar vernünftigen Dogmen, die sich nicht mehr anzweifeln lassen. Gegen eine solche radikale Aufklärung - politisch vertreten durch Hitler ebenso wie durch Stalin - wendet sich absurde Literatur. Sie zeigt, daß die vermeintlich abgesicherten Systeme, aus denen unter anderem Gesellschaftsordnungen hergeleitet werden, in Wirklichkeit in der Luft hängen.<sup>1</sup>

Da absurde Literatur bewußt eine Gegenposition aufbaut, entsteht bei Betrachtern, die den geschichtlichen Aspekt außer acht lassen, der Eindruck, absurde Literatur leugne jeglichen Sinn des Lebens und die Möglichkeit einer akzeptablen Gesellschaftsordnung. Das ist jedoch nicht der Fall. Der absurden Literatur geht es um Grundsätzliches; die Frage, wie ein sinnvolles Leben konkret aussehen müsse, wird überhaupt nicht gestellt. Aus diesem Verbleiben im Grundsätzlichen erklärt sich der Vorwurf, absurde Literatur zeige die Welt als unveränderlich.

Hier stellt sich die Frage, ob sich die Erkenntnis des Absurden und eine aktive Gestaltung der Welt gegenseitig ausschließen. Oberflächlich besehen müßte diese Frage bejaht werden, denn wo ein Sinn der Welt und des Lebens geleugnet wird, erscheint auch alles Tun sinnlos. In Wirklichkeit verneint die absurde Literatur aber nur einen metaphysisch begründeten Sinn des Lebens, genauer gesagt: sie zeigt die vergebliche Suche nach einer metaphysischen Grundlage, von der sich ein für alle verbindlicher Sinn herleiten ließe. Auf diese Weise stellt absurde Literatur indirekt die Probleme, die bislang als durch die Metaphysik gelöst betrachtet wurden, erneut zur

---

<sup>1</sup>Vgl. zu dieser Problematik auch L. Kolakowski, Die Gegenwärtigkeit des Mythos (München 1973).

Diskussion. Der Mensch wird auf seine Eigenverantwortlichkeit verwiesen, er muß aus eigener Kraft einen Sinn des Lebens suchen, wobei dieser Sinn für verschiedene Individuen unterschiedlich sein kann. Will man daraus Konsequenzen für eine aus der Sicht der absurden Literatur annehmbare Gesellschaftsordnung ziehen, so müßte diese Gesellschaftsordnung möglichst undogmatisch sein und die Grundlage für einen Sinnpluralismus bieten.

Das alles ergibt sich nur sekundär aus der absurden Literatur. Sie erhebt nicht den Anspruch, politisch zu sein; ihr Anspruch liegt im Erkenntnis-mäßigen. Auf absurde Literatur trifft in besonderem Maße zu, was A. Hauser über die Kunst allgemein sagt: "Die Kunst ist eine Quelle der Erkenntnis, nicht nur indem sie das Werk der Wissenschaft unmittelbar fortsetzt und ihre Entdeckungen [...] ergänzt, sondern auch indem sie auf die Grenzen hinweist, wo die Wissenschaft versagt, und einspringt, wo weitere Kenntnisse nur auf Wegen gewonnen werden können, die außerhalb der Kunst ungangbar sind. Wir gelangen durch sie zu Erkenntnissen, die unser Wissen erweitern, obgleich sie keinen abstrakt-wissenschaftlichen Charakter tragen."<sup>1</sup>

Absurde Literatur muß philosophisch verstanden werden. Es ist zwar legitim, an sie auch politische Kriterien anzulegen, jedoch wird ein ausschließlich politisch begründetes Urteil ihr nicht gerecht. Ist nicht nur das Urteil, sondern auch die Interpretation absurder Literatur politisch begründet, so wird die vergebliche metaphysische Suche zum politischen Nihilismus umgebogen und so die Intention der absurden Literatur pervertiert. R. Krämer-Badoni macht diesen entscheidenden Unterschied an einem Beispiel deutlich: "Der Unterschied zwischen Becketts Nihilismus und dem

---

<sup>1</sup> A. Hauser, Kunst und Gesellschaft (München 1973), S. 10.

politischen Nebenzweck-Nihilismus ist ein doppelter Unterschied. Einerseits ist Becketts Nihil schlechthin total und übertrifft jeden bisherigen Nihilismus. Andererseits erlaubt er uns, da er auf die Existenz als solche bezogen ist, innerhalb unserer möglicherweise total illusionären Welt jederart politische, soziale, religiöse Haltung. Freilich nur als ein Als-Ob. Aber das Als-Ob betrifft eben jede mögliche Haltung, die unkritische wie die kritische, die plump illusionäre wie die geistvoll desillusionierte."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>R. Krämer-Badoni, Die Annihilierung des Nihilismus.  
Ein Versuch über Samuel Beckett. In: Forum 8. 1961. S. 152.

## SCHLUSS: ABSURDE LITERATUR IN RUSSLAND UND IHRE MUTMASSLICHE ZUKUNFT

Ebenso wie die westlichen Absurdisten sind auch Charms, Vvedenskij und Kazakov keine politischen Nihilisten. Das wird insbesondere bei Charms deutlich, der in Form des Grotesken Zeitkritik geäußert hat, die zeigt, daß ihm die Realität nicht gleichgültig war und er sich durchaus als verantwortlicher Staatsbürger fühlte. Auch Kazakovs Werk enthält Anspielungen, die von positiven gesellschaftlichen Werten zeugen. Am wenigsten ausgeprägt ist der Gesellschaftsbezug bei Vvedenskij, doch auch hier finden sich gewisse politische Allusionen. Läßt sich die Literatur von Beckett und Ionesco unter anderem als Reaktion auf den Totalitarismus erklären, so mag die Literatur von Charms und Vvedenskij als Reaktion auf die damalige, stark politisch-rational geprägte Zeit aufzufassen sein. Aleksandrov schreibt, die Obériuten wollten "das Weltempfinden des Menschen der Epoche sozialer Katastrophen" wiedergeben, die sich äußerten in "Kriegen, Revolutionen, Faschismus".<sup>1</sup> Ähnlich könnte man Kazakovs Werk als einen Protest gegen eine ausschließlich rational bestimmte Umwelt bezeichnen. Diese auf den Zeitumständen basierenden Erklärungen treffen sicherlich in gewissem Grade zu, sie sollten jedoch nicht überbewertet werden, da sie wahrscheinlich nur ein Faktor unter mehreren sind. Vergleicht man die russische absurde Literatur mit der westlichen, so fallen als wesentliche Unterscheidungsmerkmale ihr stärker ausgeprägter Zeitbezug und ihre tiefe Verwurzelung in der russischen Kultur auf.

Der Vergleich von westlicher absurder Literatur mit den Texten von Charms, Vvedenskij und Kazakov macht im wesentlichen die Gliederung der vorliegenden Arbeit aus. Als literaturwissenschaftliche Konstruktion ist er nur ein Hilfsmittel, um die zur Diskussion stehenden Texte zu analysieren. Durch diese Konstruktion ließ sich nur ein einziger Aspekt der Werke von Charms,

---

<sup>1</sup> A. Aleksandrov, Obériu. Predvaritel'nye zametki. In: Československá rusistika 13 (1968). H. 5. S. 299.

Vvedenskij und Kazakov - der des Absurden - herausarbeiten. Andere - etwa der des Grotesken - konnten lediglich angedeutet werden, wieder andere - etwa die Lyrik von Charms - mußten gänzlich unbeachtet bleiben. Hier bieten sich Arbeitsfelder für künftige Untersuchungen. Der Aspekt des Absurden wurde deshalb gewählt, weil er das für die Obèriu-Kunst und für Kazakov Typischste erfaßte und so am fruchtbarsten erschien. Als Alternative zu diesem Ansatz hätte sich ein Vergleich mit dem Surrealismus, mit dem Expressionismus<sup>1</sup>, mit der englischen Nonsense-Literatur oder mit dem Dadaismus angeboten<sup>2</sup>. A. Tarn bezeichnet den Dadaismus als "Prä-absurd, wie auch der Sturm und Drang vorromantisch war".<sup>3</sup> Der Dadaismus hatte wohl noch nicht die geistige Tiefe der absurden Literatur. In vollem Umfang aber findet sich die geistige Tiefe der westlichen absurden Literatur bei Charms, Vvedenskij und Kazakov. Den Dadaismus als theoretische Grundlage für die Untersuchung der russischen Absurdisten, insbesondere der Obèriuten zu wählen, wäre unter diesen Umständen nur dann gerechtfertigt, wenn sich konkrete Einflüsse zwischen Dadaismus und Obèriu aufzeigen ließen. Die Existenz einer solchen Verbindung wäre nicht unwahrscheinlich, da beide literarische Bewegungen etwa gleichzeitig stattfanden; sie läßt sich jedoch nicht nachweisen.

Die Kritiker der absurden Literatur übersehen häufig, daß zumindest aus der Sicht der westlichen Literaturwissenschaft - von den Vertretern der absurden Literatur selber soll hier abgesehen werden - absurde Literatur nicht als die einzig mögliche Literatur angesehen wird. Die Welt läßt sich auch aus anderen Perspektiven betrachten und mit anderen stilistischen

<sup>1</sup> Vgl. M. Arndt, Obèriu. In: Grani 81 (1971), S. 45 ff.

<sup>2</sup> Vgl. A. Flaker, O rasskazach Daniila Charmsa. In: Československá rusistika 14 (1969). H. 2. S. 79.

<sup>3</sup> A. Tarn, Die Magie des Absurden. In: Theater heute 1965. 10. S. 2. - Vgl. dazu auch: I. Hassan, Eine kurze Literaturgeschichte des Absurden. In: Das Werk von Samuel Beckett. Berliner Colloquium. Herausgegeben von Hans Mayer und Uwe Johnson (Frankfurt a. M. 1975), S. 18 f.



Mitteln beschreiben. Das ist um so notwendiger, als sich das Thema des Absurden rasch erschöpft. Insofern scheint man insbesondere das absurde Theater schon heute unter historischen Gesichtspunkten betrachten zu müssen. Es bezog seine Wirkung vor allem aus dem Gegensatz zum traditionellen Theater. Eigentlich, so schreibt Tarn, hat es sein Leben schon gelebt; "Denn jene Regeln, die es in der Bresche schlug und die bisher sakrosankt und unantastbar erschienen, sind nunmehr Erinnerung, und der Theaterdialog hat eine derartige Verwandlung durchgemacht, daß es heute beinahe schon unmöglich wird, solche Autoren zu lesen, die ihre Helden nach wie vor mit Hilfe der Sprache, die sie ihnen in den Mund legen, charakterisieren wollen."<sup>1</sup>

Zweierlei aus der absurden Literatur wird die absurde Literatur selber wohl überdauern: das ihr zugrunde liegende Weltgefühl des Absurden und - getrennt davon - die Technik des Absurden, wie sie im Dienste des Grotesken etwa in den Dramen von Amal'rik begegnet.

Ob und wann absurde Literatur endlich auch in der Sowjetunion so weit anerkannt wird, daß zumindest eine Auswahl von Charms und Vvedenskij in Buchform erscheinen kann, läßt sich schwer voraussagen. Im Grunde genommen ist sie nicht mit den Prinzipien einer ganz auf das Rationale ausgerichteten Weltanschauung wie dem Marxismus-Leninismus zu vereinbaren. Ob dennoch eine Publikation stattfindet, wird eine Frage der Liberalität und der - möglicherweise einseitigen - Interpretation sein. Kazakov hat sich bereits damit abgefunden, daß seine Werke in absehbarer Zeit nicht auf offiziellem Wege in der Sowjetunion erscheinen können. Ihm bleibt nur - wie schon russischen Dichtern früherer Zeiten - die Hoffnung auf eine ferne Zukunft, wie er es in seiner - unten auszugsweise wiedergegebenen - Szene "Večernij vizit" ("Abendlicher Besuch") am Beispiel von Michail Lermontov (1814-1841) darstellt:

---

<sup>1</sup> A. Tarn, aaO, S. 2.

GRÄFIN: Ach, ich verstehe nichts von der modernen Dichtung. Ich liebe Lermontov.

ER: Sie haben vollkommen recht. Je weniger wir die moderne Dichtung verstehen, desto mehr lieben wir Lermontov. Interessant ist: wen haben wir zu Zeiten Michail Jur'evičs geliebt?

GRÄFIN: Wie! Etwa nicht ihn?

ER: Aber er war damals doch ein moderner Dichter.

GRÄFIN: Wirklich? Das habe ich mir nie überlegt. Lermontov - ein moderner Dichter! So etwas!...

Was sollen wir jetzt tun?

ER: Wir? Ihn weiterlieben. Überlassen wir, Lermontov nicht zu lieben, seinen Zeitgenossen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> V. Kazakov, *Moi vstreči s Vladimirom Kazakovym*, S. 25 f.; deutsch: *Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov*, S. 91 f.

BIBLIOGRAPHIE<sup>1</sup>Methodik und Literaturtheorie

ARISTOTELES: Poetik. Übersetzung, Einleitung und Anmerkungen von Olof Gigon. Stuttgart 1961.

HIRSCH, E. D.: Prinzipien der Interpretation. München 1972.

ISER, W.: Die Apellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970.

KLOTZ, V.: Geschlossene und offene Form im Drama. München<sup>6</sup> 1972.

MECKLENBURG, N. und H. Müller: Erkenntnisinteresse und Literaturwissenschaft. Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1974.

PASTERNAK, G.: Theoriebildung in der Literaturwissenschaft. München 1975.

POLLMANN, L.: Literaturwissenschaft und Methode. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1971.

Problemkreis westliche absurde Literatur und Theorie des AbsurdenTexte

ABSURDES THEATER. Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode, Audiberti. München<sup>5</sup> 1973.

ADAMOV, A.: Theaterstücke. Darmstadt-Berlin-Neuwied 1959.

BECKETT, S.: Dramatische Dichtungen. 2 Bde. Frankfurt a. M. 1963-64.

---: Warten auf Godot. En attendant Godot. Waiting für Godot. Deutsche Übertragung von Elmar Tophoven. Frankfurt a. M. 1971.

IONESCO, E.: Theaterstücke. 3 Bde. Darmstadt-Berlin-Neuwied 1959-1964.

---

<sup>1</sup> Rundfunksendungen sind in die Bibliographie mit einbezogen.

Untersuchungen und Darstellungen

- ABEL, L.: *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York 1963.
- ADORNO, TH. W.: Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: ders., *Noten zur Literatur*, Frankfurt a. M. 1974. S. 281-321.
- ALBEE, E.: Which Theatre Is the Absurd One? In: John Gassner (Ed.), *Directions in Modern Theatre and Drama*. New York 1956, S. 329-336.
- ANDERS, G.: Sein ohne Zeit. In: *Materialien zu Samuel Becketts 'Warten auf Godot'*. Frankfurt a. M. 1973. S. 31-48.
- ASHMORE, J.: Interdisciplinary Roots of the Theatre of the Absurd. In: *Modern Drama*, vol. 14, No. 1. May 1971. S. 72-83.
- BECKETT, S.: *Proust*. Zürich 1960.
- BOJADŽIEV, G.: *Teatral'nyj Pariž segodnja*. Moskva 1960.
- BROKKS, M. E.: The British Theatre of Metaphysical Despair. In: *Literature and Ideology* No. 12 (1972). S. 49-58.
- CAMUS, A.: *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*. Hamburg 1959.
- COHN, R.: The Absurdly Absurd: Avatars of Godot. In: *Comparative Literature Studies*, vol. 2, No. 3 (1965). S. 233-240.
- DAS WERK VON SAMUEL BECKETT. *Berliner Colloquium*. Herausgegeben von Hans Mayer und Uwe Johnson. Frankfurt a. M. 1975.
- DAUS, R.: *Das Theater des Absurden in Frankreich*. Stuttgart 1977.
- DEMAITRE, A.: The Idea and Technique of the Absurd in Eugène Ionesco's Theatre. Diss. University of Maryland 1964.
- DIETRICH, M.: Das Grotteske und das Absurde. In: dies., *Das moderne Drama. Strömungen, Gestalten, Motive*. Stuttgart 1974. S. 679-715.
- DLUGOSCH, I.: *Anton Pavlovič Čechov und das Theater des Absurden*. München 1977.
- DROUILLY, J.: Čexov et le sentiment de l'absurde. In: *Canadian Contributions to the Seventh Congress of Slavists*. The Hague 1973. S. 139-162.

- DÜRRENMATT, F.: Theaterprobleme, Zürich 1955.
- ELISTRATOVA, A.: Tragikomedija Bekketa "V ožidanii Godo".  
In: Inostrannaja literatura 1966. 10. S. 160-165.
- ENZENSBERGER, H. M.: Die Dramaturgie der Entfremdung. In: Merkur.  
Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 11 (1957). S. 231-237.
- EPTING, K.: Auflehnung gegen das Absurde. In: Zeitwende 32 (1961).  
S. 560-563.
- ESPIAU DE LA MAËSTRE, A.: Der Sinn und das Absurde. Malraux -  
Camus - Sartre - Claudel - Péguy. Salzburg 1961.
- ESSLIN, M.: Das Theater des Absurden. Reinbek 1965.
- : Jenseits des Absurden. Aufsätze zum modernen Drama.  
Wien 1972.
- : The Absurdity of the Absurd. In: Kenyon Review, voi. 22, No. 4  
(autumn 1960). S. 670-673.
- FABIAN, R.: Absurd. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie.  
Herausgegeben von Joachim Ritter. Bd. 1. Basel 1971. Sp. 66-67.
- FISCHER, P.: Versuch über das scheinbar absurde Theater. In: Merkur.  
Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken 19 (1965). S. 151-163.
- FRID, JA.: Farsy-košmary Ęzena Ionesko. In: Inostrannaja literatura  
1960. 6. S. 186-197.
- GESSNER, N.: Die Unzulänglichkeit der Sprache. Eine Untersuchung über  
Formzerfall und Beziehungslosigkeit bei Samuel Beckett. Diss. Zürich  
1957.
- HABICHT, W.: Der Dialog und das Schweigen im "Theater des Absurden".  
In: Die Neueren Sprachen 66 (1967). S. 53-66.
- HAUG, W.F.: Kritik des Absurdismus. Köln 1976.
- HEIDSIECK, A.: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama.  
Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz <sup>2</sup>1971.
- HILDESHEIMER, W.: Die Realität selbst ist absurd. In: Theater heute  
1962. 1. S. 7-8.

- : Über das absurde Theater. In: ders., Wer war Mozart?  
Becketts 'Spiel' . Über das absurde Theater. Frankfurt a. M. 1966,  
S. 77-100.
- HINCHLIFFE, A. P.: The Absurd. London 1969.
- HOCKER, W.: Irony and Absurdity in the Avant-Garde Theatre. In: Kenyon  
Review, vol. 22, No. 3 (summer 1960). S. 436-454.
- IONESCO, E.: Argumente und Argumente. Schriften zum Theater.  
Neuwied-Berlin 1964.
- : Berliner Manifest. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung 9 (1962).  
S. 113-117.
- : Ganz einfache Gedanken über das Theater. Zürich 1960.
- JOKOSTRA, P.: [ohne Titel] . In: Alternative V (1962). H. 23. S. 37.
- KESTING, M.: Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas.  
Stuttgart <sup>6</sup>1974.
- : Panorama des zeitgenössischen Theaters. 58 literarische Porträts.  
Revidierte und erweiterte Neuausgabe. München 1969.
- : Vermessung des Labyrinths. Frankfurt a. M. 1965.
- KOFLER, L.: Abstrakte Kunst und absurde Literatur. Ästhetische  
Marginalien. Wien-Frankfurt-Zürich 1970.
- : Zur soziologischen Kritik von Becketts "Warten auf Godot". In:  
Materialien zu Samuel Becketts "Warten auf Godot". Zusammengestellt  
und übersetzt von Ursula Dreysse. Frankfurt a. M. 1973. S. 153-169.
- KOPELEV, L.: Oсторожно - trupnyj jad! In: Znamja 1959. 2. S. 234-236.
- KOTT, J.: Das Absurde in der Griechischen Tragödie. In: Theater heute  
1972. 2. S. 1-7.
- KRÄMER-BADONI, R.: Die Annihilierung des Nihilismus. Ein Versuch  
über Samuel Beckett. In: Forum 8, 1961. S. 148-152.
- LEKLERK, G.: Sud'by avangardistskogo teatra vo Francii. In: Teatr  
1959. 9. S. 184-188.

- LENZ, R.: Das Absurde in der Gesellschaft. Die Gesellschaft in der Absurdität. In: *Alternative V* (April 1962). H. 23. S. 27-32.
- MATERIALIEN ZU BECKETTS ROMANEN "Molloy", "Malone stirbt", "Der Namenlose". Herausgegeben von Hartmut Engelhardt und Dieter Mettler. Frankfurt a. M. 1976.
- MENSCHING, G.: Das Grotteske im modernen Drama. Dargestellt an ausgewählten Beispielen. Diss. Bonn 1961.
- MITTENZWEI, W.: Der Figurenaufbau der Absurden. In: ders., *Gestaltung und Gestalten im modernen Drama. Zur Technik des Figurenaufbaus in der sozialistischen und spätbürgerlichen Dramatik*. Berlin-Weimar 1965. S. 97-122.
- : Endspiele der Absurden. Zum Problem des Figurenaufbaus. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 1964. H. 5. S. 733-751.
- : Wie modern ist das "moderne theater"? Das schwarze Theater des Luchterhand-Verlages. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 1968. H. 1. S. 37-53.
- MÖLLER, J.: Absurdes Sein? Eine Auseinandersetzung mit der Ontologie J. -P. Sartres. Stuttgart 1959.
- MÜNDER, P.: Harold Pinter und die Problematik des Absurden Theaters. Bern-Frankfurt a. M. 1976.
- PIETZCKER, C.: Das Grotteske. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45 (1971). S. 197-211.
- PIPER, A.: Absurde Logik. Albert Camus' Grundlegung einer Philosophie des Lebens. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 28 (1974). S. 424-433.
- PONGS, H.: Das Absurde. In: ders., *Lexikon der Weltliteratur*. Stuttgart 1976. Sp. 10-12.
- RENSI, G.: *La filosofia dell' assurdo*. Milano 1937.
- SAVELSBERG, H. E.: Das Absurde als Spiel und Revolte in Albert Camus' "Le Mythe de Sisyphe". Diss. München 1966.
- ŠČEPILOVA, L.: Čemu služit "teatr absurda"? In: *Literaturnaja gazeta* 2. 4. 1963.

- SCHNETZ, D.: Die Folgerichtigkeit des Absurden. In: ders., Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung. Bern-München 1967. S. 111-119.
- SCHOELL, K.: Beckett: En Attendant Godot. In: Materialien zu Samuel Becketts 'Warten auf Godot'. Frankfurt a. M. 1973. S. 7-30.
- SCHULZE-VELLINGHAUSEN, A.: Das absurde Theater. In: Elemente des modernen Theaters. Frankfurt a. M. 1961. S. 7-19.
- SCHWARZ, K.: Die Zeitproblematik in Samuel Becketts 'En attendant Godot'. In: Materialien zu Samuel Becketts 'Warten auf Godot'. Frankfurt a. M. 1973. S. 73-87.
- SEIPEL, H.: Untersuchungen zum experimentellen Theater von Beckett und Ionesco. Diss. Bonn 1963.
- SIMON, K. G.: Das Absurde lacht sich tot - Möglichkeiten des Komischen. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung 5 (1958). S. 410-419.
- SINN ODER UNSINN? Das Grotteske im modernen Drama. Basel 1962.
- SMUDA, M.: Becketts Prosa als Metasprache. München 1970.
- STEIN, K. F.: Metaphysical Silence in Absurd Drama. In: Modern Drama, vol. 13, Mo. 4 (February 1971). S. 423-431.
- STEPHAN, D.: Zum sogenannten "absurden Theater". In: Der Deutschunterricht 1964. 3. S. 5-24.
- STONE, M.: Absurdes Theater - faschistisches Theater? Banalität im Adelsstand der Philosophie - Anmerkungen zu einem Buch. In: Die Welt der Literatur 18. 2. 1965.
- TAËNI, R.: Ungeborgenheit und Identitätsverlust als Ausdruck einer absurden Grundstimmung der Welt (Wolfgang Hildesheimer und Hans Günter Michel- sen). In: ders., Drama nach Brecht. Möglichkeiten heutiger Dramatik. Basel 1968. S. 46-85.
- TARN, A.: Die Magie des Absurden. In: Theater heute 1965. 10. S. 2-4.
- VELIKOVSKIJ, S.: Mifologija absurda. In: Literaturnaja gazeta 18. 6. 1960.
- WELLERSHOFF, D.: Der Gleichgültige: Versuche über Hemingway, Camus, Benn und Beckett. Köln-Berlin 1963.
- WILHELM, J.: "nouveau roman" und "anti-theatre". Stuttgart 1972.
- ZOLL, R.: Der absurde Mord in der modernen deutschen und französischen Literatur. Diss. Frankfurt a. M. 1962.



ObériuTexte

- CHARMS, D.: Elizaveta Bam. Publikacija Lars Kleberg, Lars Erik Blomqvist, Bengt Jungfeldt. Med inledning av Lars Kleberg. Slaviska Institutionen Stockholms Universitet, Meddelanden, No. 8, 1972, S. 1-17.
- : [Einzeiler] . In: Vozdušnye puti. Al'manach III. Radaktor-izdatel' R. N. Grinberg, New York 1963. S. 258.
- : Izbrannoe. Edited and introduced by George Gibian. Würzburg 1974.
- : Jumorističeskie paradoksy. (Kak ja rastrepal odnu kompaniju. Pis'ma k druž'jam.) In: Voprosy literatury 17 (1973). H. 11. S. 296-304.
- : Mednyj vzgljad. Iz zapisnych knižek. Publikacija Vladimira Ėrlja. In: Avrora 1974. 7. S. 78.
- : Poézija. In: Apollon. Paris 1977. S. 32-33.
- : Sobranie proizvedenij pod redakciej Michaila Mejlacha i Vladimira Ėrlja. Kniga pervaja: Stichotvorenija 1926-1929. Komediya goroda Peterburga. Bremen 1978.
- MANIFEST OBĚRIU. In: Daniil Charms, Izbrannoe. Edited and introduced by George Gibian. Würzburg 1974. S. 285-298.
- OLEJNIKOV, N. M.: Stichotvorenija. Vstupitel'naja stat'ja L. S. Flejšmana. Bremen 1975.
- VVEDENSKIJ, A.: Ėlka u Invanovyč. In: Grani 81 (1971). S. 84-110.
- : Izbrannoe. Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Kasack. München 1974.
- : Krugom vozmožno Bog. In: Ėcho. Literaturnyj žurnal 2. Paris 1978. S. 114-137.
- : Minin i Požarskij. Herausgegeben von Felix Philipp Ingold. Vorwort von Bertram Müller. München 1978.
- : Nekotoroe količestvo razgovorov /ili načisto peredelannyj temnik/. (Razgovor o sumasšedšem dome. Kuprijanov i Nataša. Gost' na kone. Na sobran'e mirovoe.) In: Apollon. Paris 1977. S. 27-31.

---: Nekotoroe količestvo razgovorov ili načisto peredelannyj temnik.  
 (Razgovor o sumasšedšem dome. Razgovor ob otsutstvii poézii. Razgovor o vospominanii sobytij. Razgovor o kartach. Razgovor o begstve v komnate. Razgovor o neposredstvennom prodolženii. Razgovor o različnyh dejstvijach. Razgovor kupcov s banščikom. Predposlednij razgovor pod nazvanijem odin čelovek i vojna. Poslednij razgovor.) In: Écho, Literaturnyj žurnal 1. Paris 1978. S. 92-106.

---: Potec. In: Russian Literature Triquarterly 11 (1975). S. 481-487.

---: Potec. In Apollon. Paris 1977. S. 23-26.

---: Stichi. In: Vremja i my 29 (1978), S. 193-206.

ZABOLOCKIJ, N.: Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach. Moskva 1972.

### Übersetzungen

CHARMS, D.: Elzbieta Bam. Przełożyli Ziemowit Feddecki i Wiktor Woroszyński. In: Dialog 1966. 12. S. 40-50.

---: Fälle. In: Kursbuch 15 (1968). S. 78-85.

---: Fälle. Prosa, Szenen, Dialoge, Aus dem Russischen mit einem Nachwort von Peter Urban. Frankfurt a. M. 1970.

---: Pády. (Přeložila Olga Mašková.) In: Plamen 1967. 11. S. 87-89.

---: Pády. (Přeložila Olga Mašková.) In: Plamen 1968. 3. S. 114-121.

RUSSIA'S LOST LITERATURE OF THE ABSURD. A Literary Discovery. Selected Works of Daniil Kharmis and Alexander Vvedensky. Edited and translated by George Gibian. Ithaca and London 1971.

VVEDENSKIJ, A.: Weihnachten bei den Ivanovs. Deutsch: Peter Urban. Funbearbeitung: Heinz von Cramer. Westdeutscher Rundfunk, Köln. Hauptabteilung Hörspiel (Funkmanuskript). Ursendung 20. 12. 1973. WDR III, 20. 15 Uhr.

Untersuchungen und Darstellungen

- ALEKSANDROV, A.: Daniil Charms. In: Den' poézii. Moskva-Leningrad 1965. S. 290-291.
- : Ignavia. In: Světová literatura 1968. 6. S. 156-174.
- : Obériu. Predvaritel'nye zametki. In: Československá rusistika 13 (1968). H. 5. S. 296-303.
- : Stichotvorenje Nikolaja Zabolockogo "Vosstanie". In: Russkaja literatura 1966. 3. S. 190-193.
- : Stichotvornyj portret Nikolaja Olejnikova. In: Russkaja literatura 1970. 3. S. 156-157.
- und M. MEJLACH: Tvorčestvo A. Vvedenskogo. In: Materialy XXII Naucnoj Studenčeskoj konferencii. Poétika. Istorija literatury. Lingvistika. Tartu: Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet 1967. S. 105-109.
- und M. MEJLACH: Tvorčestvo Daniila Charmsa. In: Materialy XXII Naučnoj Studenčeskoj konferencii. Poétika. Istorija literatury. Lingvistika. Tartu: Tartuskij Gosudarstvennyj Universitet 1967. S. 101-104.
- ANDRONNIKOV, I.: Nikolaj Alekseic. In: Vospominanija o Zabolockom, Moskva 1977. S. 132-136.
- ARNDT, M.: Obériu. In: Grani 81 (1971). S. 45-64.
- ASSEV, N.: Segodnjašnjij den' sovetskoj poézii. In: Krasnaja nov' 12 (1932). No. 4, S. 159-172.
- AVINS, C.: Daniil Charms, Izbrannoe. Ed. and introd. George Gibian [Rezension]. In: Slavic and East European Journal 20 (1976). H. 4. S. 482-484.
- BACHTEREV, I.: Kogda my byli molodymi (Nevydumannyj rasskaz). In: Vospominanija o Zabolockom. Moskva 1977. S. 55-85.
- BINEVIČ, E.: O nuljach, o durakach. In: Avrora 1973. 3. S. 77-78.
- BŁONSKI, J.: Przeczucia "Elżbiety Bam". In: Dialog 1967. 10. S. 125-128.

- ČERTKOV, L. N.: Obériuty. In: Kratkaja literaturnaja ènciklopedija, t. 5. Moskva 1968. S. 375.
- CHALATOV, N.: Daniil Charms - kto že on nakonec? K 60-letiju so dnja roždenija. In: Detskaja literatura. Literaturno-kritičeskij i bibliografičeskij ežemesjačnik komiteta po pečati pri Sovete ministrov RSFSR i Sojuza pisatelej RSFSR 1966. 2. S. 23-24.
- : Ego zvali - Daniil Charms. In: D. Charms, Čto èto bylo? Sostavitel' N. Chalotov. Risunki F. Lemkulja. Moskva 1967. 7 Seiten.
- CHARDŽIEV, N.I.: O kanoničeskom tekste p'esy Daniila Charmsa "El. B.". In: D. Charms, Izbrannoe. Edited and introduced by George Gibian. Würzburg 1974. S. 170-171.
- CHMEL'NICKAJA, T. JU.: Charms. In: Kratkaja literaturnaja ènciklopedija, t. 8. Moskva 1975. S. 226.
- ČUKOVSKAJA, L.: V laboratorii redaktora. Moskva 1960. S. 257-264 (21963. S. 268-275).
- DRAWICZ, A.: Aleksandr Vvedenskij, Izbrannoe. Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Kasack. München 1974 [Rezension]. In: Zeitschrift für slavische Philologie 39 (1977). H. 2. S. 429-431.
- : Gra (poezja "Oberiutów i wczesnego Zabořockiego). In: ders., Zaproszenie do podróży. Szkice o literaturze rosyjskiej XX wieku. Kraków 1974. S. 118-140.
- : "U" dla zabawy. In: Współczesność 1964. 21. S. 5.
- DYMŠIC, A.: S Majakovskim. In: ders., Četyre rasskaza o pisateljach. Moskva 1964. S. 3-19.
- FEDOROV, G.: Vokrug i posle "Nosa". In: Sovetskaja muzyka 1976. 9. S. 41-50.
- FLAKER, A.: O rasskazach Daniila Charmsa. In: Československá rusistika 14 (1969). H. 2. S. 78-82.
- FLEJŠMAN, L. S.: Marginalii k istorii russkogo avangarda (Olejnikov, oberiuty). In: N. M. Olejnikov, Stichotvorenija. Vstupitel'naja stat'ja L. S. Flejšmana, Bremen 1975. S. 3-18.

- GIBIAN, G.: Introduction. In: Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde, 1900-1930. Edited by George Gibian and H. W. Tjalsma. Ithaca and London 1976. S. 9-17.
- : Introduction. In: D. Charms, Izbrannoe. Edited and introduced by George Gibian. Würzburg 1974. S. 9-43.
- : Introduction: Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. In: Russia's Lost Literature of the Absurd. A Literary Discovery. Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. Edited and translated by George Gibian. Ithaca and London 1971. S. 1-38.
- : Note on the Text of Elizaveta Bam. In: D. Charms, Izbrannoe. Edited and introduced by George Gibian. Würzburg 1974. S. 169.
- GINZBURG, L.: O Zabolockom konca dvadcatykh godov. In: Vospominaniya o Zabolockom. Moskva 1977. S. 120-131.
- HOLTHUSEN, J.: Die Leningrader "Oberiu" - Gruppe. In: ders., Russische Literatur im 20. Jahrhundert. München 1978. S. 169-172.
- KASACK, W.: Aleksandr Vvedenskij. In: A. Vvedenskij, Izbrannoe. Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Kasack. München 1974. S. 9-16.
- : Charms. In: ders. Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Stuttgart 1976. S. 78-79.
- : Daniil Charms. Absurde Kunst in der Sowjetunion. In: Die Welt der Slaven 21 (im Druck).
- : Daniil Charms, Izbrannoe. Edited and introduced by George Gibian. Würzburg 1974 [Rezension]. In: Zeitschrift für slavische Philologie 39 (1977). H. 2. S. 418-420.
- : G. Gibian. Russia's Lost Literature of the Absurd. A Literary Discovery [Rezension]. In: Zeitschrift für slavische Philologie 37 (1974). H. 2. S. 399-401.
- : Obériu. In: ders., Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Stuttgart 1976. S. 267-268.
- : Obériu - eine fast vergessene literarische Vereinigung. In: Forschung und Lehre. Abschiedsschrift zu Johann Schröpfers Emeritierung und Festgruß zu seinem 65. Geburtstag. Hamburg: Slavisches Seminar 1975. S. 292-298.

- : Olejnikov, In: ders., Lexikon der russischen Literatur ab 1917.  
Stuttgart 1976. S. 273-274.
- : Vvedenskij. In: ders., Lexikon der russischen Literatur ab 1917.  
Stuttgart 1976. S. 438-439.
- KAVERIN, V.: Stast'e talanta. In: Vospominanija o Zabolockom.  
Moskva 1977. S. 108-119.
- : Sobesednik. Vospominanija i portrety. Moskva 1973. S. 60-80.
- : V Starom dome (Vospominanija). In: Zvezda 1971. 10. S. 143-153.
- KLEBERG, L.: Om Daniil Charms' "Elizaveta Bam". In: Charms, Elizaveta  
Bam. Med inledning av Lars Kleberg. Slaviska Institutionen Stockholms  
Universitet, Meddelanden, No. 8, 1972. S. I-X.
- K(RYŽICKIJ), G.: Futurizm. In: Žizn' iskusstva 1923. 27. S. 14-15. Nach-  
druck (auszugsweise) in: A. Vvedenskij. Izbrannoe. Herausgegeben und  
eingeleitet von Wolfgang Kasack, München 1974. S. 17.
- LIFŠIC, V.: Možet byt', prigoditsja. In: Voprosy literatury 1969. 1. S.  
241-243.
- LIPAVSKAJA, T.: Vstreči s Nikolaem Alekseevičem i ego druž'jami. In:  
Vospominanija o Zabolockom. Moskva 1977. S. 46-54.
- MAKEDONOV, A.: Nikolaj Zabolockij. Leningrad 1968.
- MAKSIMOV, D.: O starom i novom v poëzii Nikolaja Zabolockogo.  
In: Zvezda 1958. 10. S. 230-232.
- MEJLACH, M. B.: Aleksandr Vvedenskij. In: Russian Literature Triquarterly  
11 (1975). S. 479-480.
- : O poëme Aleksandra Vvedenskogo "Krugom vozmožno Bog ". In: Ècho.  
Literatury žurnal 2. Paris 1978. S. 137-141.
- MILNER-GULLAND, R. R.: Grandsons of Kozma Prutkov: Reflections on  
Zabolotsky, Oleynikov and Their Circle. In: Russian and Slavic Literature.  
Edited by R. Freeborn, R. R. Milner-Gulland, Ch. A. Ward. Columbus/  
Ohio 1976. S. 313-327.
- : 'Left Art' in Leningrad: The OBERIU Declaration. In: Oxford Slavonic  
Papers 1970. New Series. 3. S. 66-75.
- : Vvedensky's Elegy. In: The Slavonic and East European Review 48  
(1970). S. 424-426.

- MÜLLER, B.: Aleksandr Vvedenskij und sein tiefsinniger Unsinn.  
In: A. Vvedenskij, Minin i Požarskij. Herausgegeben von Felix Philipp Ingold. Vorwort von Bertram Müller, München 1978. S. 5-13.
- PANTELEEV, L.: Iz leningradskich zapisej. In: Novyj mir 1965. 5.  
S. 142-170.
- PETROV, V.: V mire gost'. In: Apollon. Paris 1977. S. 21.
- PETROVSKIJ, M.: Vozvraščenie Daniila Charmsa. In: Novyj mir 1968.  
8. S. 258-260.
- POLLAK, S.: Niepokoje poetów. O poezji rosyjskiej XX wieku. Kraków  
1972. S. 164-172.
- RACHTANOV, I.: "Ėž" i "Čiz". In: Detskaja literatura. Moskva 1962.  
2. S. 128-159. Nachdruck in: ders., Rasskazy po pamjati. Moskva  
1966. S. 137-182, und in ders., Na širotach vremeni. Moskva 1973.  
S. 389-423.
- RAJS, Ė.: O poézii Nikolaja Zabolockogo. In: Grani 102 (1976).  
S. 121-146.
- SALISBURY, H. E.: 900 Tage. Die Belagerung von Leningrad.  
Frankfurt a. M. 1970.
- SCHMITT, H. -J.: Zufälle. Oder wie zwei russische Autoren zuerst auf  
deutsch erschienen. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung 21 (1974).  
S. 513-515.
- ŠKLOVSKIJ, V.: O cvetnch snach. In: Literaturnaja gazeta 22. 11. 1967.
- STEPANOV, N.: Iz vospominanij o N. Zabolockom. In: Vospominanija o  
Zabolockom. Moskva 1977. S. 86-107.
- STRADA, V.: Nota. In: K. Vaghinov, Bambocciata. Traduzione di Clara  
Coisson. Con una nota di Vittorio Strada. Torino 1972. S. 167-177.
- TRENIN, V.: O "smešnoj" poézii. In: Detskaja literatura. Ežemesjačnyj  
literaturno-kritičeskij i bibliografičeskij žurnal CK VLKSM. Moskva  
1939. No. 9. S. 20-25.
- TURKOV, A.: Nikolaj Zabolockij. Moskva 1966.
- URBAN, P.: Nachwort. In: D. Charms, Fälle. Prosa, Szenen, Dialoge. Aus  
dem Russischen mit einem Nachwort von Peter Urban. Frankfurt a. M.  
1970. S. 101-120.

WHITTAKER, R. T.: Absurd. In: The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet Literature. Ed. Harry B. Weber, Bd. 1.. Gulf Breeze 1977. S. 17-23.

WOŁODŹKO, A.: Poeci z "Oberiu". In: Slavia Orientalis 16 (1967) H. 3. S. 219-227.

### Vladimir Kazakov

#### Texte

KAZAKOV, V.: Moi vstreči s Vladimirom Kazakovym. Proza, Sceny, Istoričeskie sceny (1967-1969). München 1972.

---: Načalo vesny. Magadan, Port. Naberežnaja. Korabl' . Étap. Predskazatel'. In: Sovremennik. Žurnal ruskoj kul'tury i nacional'noj mysli. Toronto 1978. Nr. 37-38. S. 18-20.

---: Ošibka živych. Roman . München 1976.

---: Risovanie. Nastuplenie vesny. Okno. Polden'. In: Sovremennik. Žurnal ruskoj kul'tury nacional'noj mysli. Toronto 1977. No. 35-36. S. 66-67.

---: Slučajnyj vojn. Stichotvorenija 1961-1976. Poémy. Dramy. Očerki "Zudesnik". München 1978.

---: Tri stichotvorenija. In: Sovremennik. Žurnal ruskoj kul'tury i nacional'noj mysli. Toronto 1977. No. 33-34.. S. 109-111.

---: Zudesnik. Sendung der BBC vom 31. 5. 1976.

---: Zudesnik. In: Sovremennik. Žurnal ruskoj kul'tury i nacional'noj mysli. Toronto 1977. No. 35-36. S. 218-221.

---: Zudesnik. In: Kovčeg. Literaturnyj žurnal No. 1. Paris 1978. S. 40-43.

#### Übersetzungen

KAZAKOV, V.: Das Tor. In: ZET 2. Das Zeichenheft für Literatur und Graphik. Heidelberg Juni 1973. S. 9-13.

---: Der Fehler der Lebenden. Aus dem Russischen von Peter Urban. München 1973.



---: Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov. Prosa, Szenen. Aus dem Russischen von Peter Urban. München 1972.

---: Sechs Dramen. Aus dem Russischen übersetzt von Peter Urban. Stereo-Produktion des Süddeutschen Rundfunks mit dem Bayerischen und dem Westdeutschen Rundfunk. Ursendung: 11. 4. 1974.

### Untersuchungen und Darstellungen

BONTEMPS, S.: Ein zersplitterter Spiegel. Vladimir Kazakov: "Der Fehler der Lebenden." In: Hannoversche Allgemeine Zeitung 30./31. 3. 1974.

BOROWSKY, K.: Zerfallsprodukt. Vladimir Kazakovs neuer Roman. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 29. 12. 1973.

BRAEM, H. M.: "Das sehen, was es noch nicht gegeben hat und nicht geben wird". Vladimir Kazakov, Sechs Dramen. Aus dem Russischen übersetzt von Peter Urban. Stereo-Produktion des Süddeutschen Rundfunks mit dem Bayerischen und dem Westdeutschen Rundfunk. Ursendung. In: FUNK-Korrespondenz Nr. 17 vom 24. 4. 1974.

GELDNER, W.: Hörtexte aus dem sowjetischen Untergrund. "Dramen", von Vladimir Kazakov, In: Evangelischer Pressedienst (epd)/Kirche und Rundfunk Nr. 31 vom 1. 5. 1974, S. 8-9.

HARIG, L.: Ein linksgedankliches Ufer. Zu Vladimir Kazakovs Prosa und Szenen. In: Süddeutsche Zeitung 16. 11. 1972.

HEISSENBÜTTEL, H.: Der "Idiot" stand Pate. Sowjet-Literatur ohne Klischee. In: Deutsche Zeitung 1. 3. 1974.

KÄMPFE, A.: Ein toter Russe ist ein guter Russe. Oder was wir an den Sowjetmenschen lieben. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung 21 (1974). S. 492-500.

KASACK, W.: Absurder Samisdat. Ein neues Buch von Wladimir Kasakow. In: Neuer Zürcher Zeitung 14. 8. 1974 (Mittagsausgabe).

---: Kazakov. In: ders., Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Stuttgart 1976. S. 168.

KÖRNER, W.: Neue Wirklichkeiten. Kurze Prosastücke des russischen Autors Vladimir Kazakov bei Hanser, In: Nürnberger Nachrichten 16. 8. 1972

KOSTIN, A.: Preodolenie razryva. O romane Vladimira Kazakova "Ošibka živych". In: Russkaja mysl' 22. 7. 1976.

LIST, S.: Im Blutregen. Vladimir Kazakovs Roman "Der Fehler der Lebenden". In: DIE ZEIT 11.1.1974.

MÜLLER, B.: Zagadočnyj mir Vladimira Kazakova. In: V. Kazakov, Slučajnyj vojn. Stichotvorenija 1961-1976. Poëmy. Dramy. Očerki "Zudesnik". München 1978. S. 5-13.

REDING, J.: Prosa der Eruption. Vladimir Kazakovs Roman "Der Fehler der Lebenden" - Aus der Moskauer Isolation. In: Nürnberger Nachrichten 6./7. 4. 1974.

ROTHSCHILD, TH.: Verspätete Avantgarde. Vladimir Kazakovs zweites Buch in deutscher Übertragung. In: Frankfurter Rundschau 4. 9. 1974.

URBAN, P.: Über Vladimir Kazakov. In: V. Kazakov, Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov. Prosa, Szenen. Aus dem Russischen von Peter Urban. München 1972. S. 102-110.

---: Vorwort zu: Vladimir Kazakov, Sechs Dramen. Aus dem Russischen übersetzt von Peter Urban. Stereo-Produktion des Süddeutschen Rundfunks mit dem Bayerischen und dem Westdeutschen Rundfunk. Ursendung: 11. 4. 1974.

V. VLADIMIR KAZAKOV, MOI VSTREČI S VLADIMROM KAZAKOVYM. (Prosa. Sceny. Istoričeskie sceny. 1967-1969) [Rezension]. In: Sovremennik. Žurnal russkoj kul'tury i nacional'noj mysli. Toronto 1978. No. 37-38. S. 266.

V. VLADIMIR KAZAKOV, OŠIBKA ŽIVYCH [Rezension]. In: Kontinent 10 (1970). S. 409-410.

### sonstiges

### Texte

AJGI, G.: Stichi 1954-71. Redakcija i vstupitel'naja stat'ja V. Kazaka. München 1975.

AMAL'RIK, A.: P'esy. Amsterdam 1970.

CHLEBNIKOV, V. V.: Sobranie sočinenij. 4 Bde. München 1968-1971.

DOSTOEVSKIJ, F. M.: Brat'ja Karamazovy. Knigi 1-10. Leningrad 1976 (= Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach, t. 14).

---: Idiot. Leningrad 1973 (= Polnoe sobranie socinenij v tridcati tomach, t. 8).

GALIČ, A.: Pokolenie obrečennyh. Frankfurt a. M. 1972.

GOGOL', N. V.: Nos. In: ders., Sobranie sočinenij, t. 3. Moskva 1959. S. 44-70.

KRUČENYCH, A. E.: Izbrannoe. Edited and with an Introduction by Vladimir Markov. München 1973.

SOKOLOV, S.: Škola dlja durakov. Ann Arbor 1976.

SOLŽENICYN, A.: V krughe pervom. [Frankfurt a. M.] 1968.

TURGENEV, I. S.: Starucha. In: ders., Sobranie sočinenij, t. 10. Moskva 1962. S. 9-10.

VOJNOVIČ, V.: Žizn' i neobyčajnye priključenija soldata Ivana Čonkina. Paris 1975.

ZINOV'EV, A.: Zizajušcie vysoty. Lausanne 1976

### Deutsche Übersetzungen

DOSTOJEWSKI, F. M.: Der Idiot. Roman. Darmstadt 1963.

---: Die Brüder Karamasoff. Darmstadt 1968.

GOGOL, N.: Die Nase. In: ders., Meisternovellen. Arabesken. Berlin o. J. S. 5-42.

HAMSUN, K.: Mysterien. Roman. In: ders., Sämtliche Romane und Erzählungen. Bd. 1. München o. J. S. 183-465.

SOLSCHENIZYN, A.: Der erste Kreis der Hölle. Aus dem Russischen von Elisabeth Mahler und Nenna Nielsen - Stokkeby. Frankfurt a. M. 1968.

TURGENJEW, I.: Die Alte. In: ders., Gedichte in Prosa. Komödien. Berlin-Weimar 1975. S. 11-13.

WOINOWITSCH, W.: Die denkwürdigen Abenteuer des Soldaten Iwan Tschonkin. Aus dem Russischen von Alexander Kaempfe. Darmstadt-Neuwied 1975.

Untersuchungen und Darstellungen

ALTWEGG, J.: In Iwanburg, im Jahre 9974. Alexander Zinovievs Satire des russischen Alltags. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 26. 8. 1977.

ANDREEVSKIJ ORDEN. In: Ėnciklopedičeskij slovar'. Izdateli: F. A. Brokgauz, I. A. Efron. S. -Peterburg 1890. S. 758.

BIENEK, H.: Schamanismus der Sprache. Zu Chlebnikows Neu-Entdeckung. In: ders., Solschenizyn und andere, Frankfurt a. M. - Berlin-Wien 1974. S. 71-83.

CHARDŽIEV, N.: Nevedomye šedevry. Pamjati Petra Bromirskogo. In: Dekorativnoe iskusstvo SSSR. Ežemesjačnyj žurnal Sojuza chudožnikov SSSR 12 (145), 1969. S. 43-46.

GOLOSOVKER, Ja. Ė.: Dostoevskij i Kant. Razmyšlenie čitatelja nad romanom "Brat'ja Karamazovy" i traktatom Kanta "Kritika čistogo razuma". Moskva 1963.

HAUSER, A.: Kunst und Gesellschaft. München 1973.

HORKHEIMER, M. und TH. W. ADORNO: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a. M. 1971.

HUIZINGA, J.: Homo ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur. Amsterdam 21940.

KANT. In: Ėnciklopedičeskij slovar'. Izdateli: F. A. Brokgauz, I. A. Efron, t. 14, S. -Peterburg 1895. S. 321-339.

KANT, I.: Kritik der reinen Vernunft, 2 Bde. Frankfurt a. M. 1974.

KASACK, W.: "Ich glaube, daß ich ein besserer Patriot bin". Andrei Amalrik - eine weiterer sowjetischer Dissidenten im Exil. In: Neue Zürcher Zeitung 18./19. 7. 1976 (Fernaussgabe).

---: Lexikon der russischen Literatur ab 1917. Stuttgart 1976.

KAULBACH, F.: Immanuel Kant. Berlin 1969.

- KLUGE, F.: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin 201967.
- KOLAKOWSKI, L.: Die Gegenwärtigkeit des Mythos. München 1973.
- LEVIN, V.: Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij. München 1975.
- LEVINTON, G. A.: Stichotvorenje Aleksandra Rivina. In: Glagol 1. Ann Arbor 1977. S. 181-188.
- MAL'CEV, JU.: Russkaja literatura v poiskach form. In: Grani 98 (1975). S. 159-210.
- MARKOV, V.: Russian Futurism. A History. Berkeley and Los Angeles 1968.
- : The Longer Poems of Velemir Khlebnikov. Berkeley and Los Angeles 1962.
- MATHAUSER, Z.: Logika nelogičnosti. K nekterym souvislostem ruského futurismu. In: Problémy literarnej avantgardy. Hg. Slovenská akadémia vied. Bratislava 1968.
- MELCHINGER, S.: Anton Tschechow. Velber<sup>2</sup> 1974.
- MIRSKY, S.: Der Orient im Werk Velimir Chlebnikovs (München 1975).
- PHILOSOPHISCHES WÖRTERBUCH, Begründet von Heinrich Schmidt. 19. Auflage neu bearbeitet von Prof. Dr. Georgi Schischkoff. Stuttgart 1974.
- POMERANZ, G.: Euklidische und nichteuklidische Vernunft im Werke Dostojewskis. In: Kontinent 3 (1975). S. 114-156.
- THIESS, F.: Dostojewski. Realismus am Rande der Transzendenz. Stuttgart 1971.
- TIMMER, C. B.: The Bizarre Element in Čechov's Art. In: Anton Čechov 1860-1960. Some Essays, Edited by T. Eekman. Leiden 1960. S. 277-292.
- TSCIŽEWSKIJ, D.: Russische Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 2: Der Realismus. München 1967.

- : Über die Stellung Čechovs innerhalb der russischen Literaturentwicklung. In: Anton Čechov 1860-1960. Some Essays. Edited by T. Eekman. Leiden 1960. S. 293-310.
- : Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. Bd. 1: Einführung. Anfänge des slavischen Schrifttums bis zum Klassizismus. Berlin 1968.
- : Vergleichende Geschichte der slavischen Literaturen. Bd. 2: Von der Romantik bis zur Moderne. Berlin 1968.
- URBAN, P.: Register. In: V. Chlebnikov, Werke 2, Prosa, Schriften, Briefe. Herausgegeben von Peter Urban. Reinbek 1972. S. 619-630.
- WILPERT, G. VON: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart <sup>5</sup>1969.
- ZELINSKY, B.: Gogol's "Revizor". Eine Tragödie? In: Zeitschrift für slavische Philologie 36 (1971). S. 1-40.
- : Russische Romantik. Köln-Wien 1975.
- ZVEREV, A. M. und M. O. MENDEL'SON: Čěrnyj jumor. In: Kratkaja literaturnaja enciklopedija, t. 8. Moskva 1975. S. 462-463.



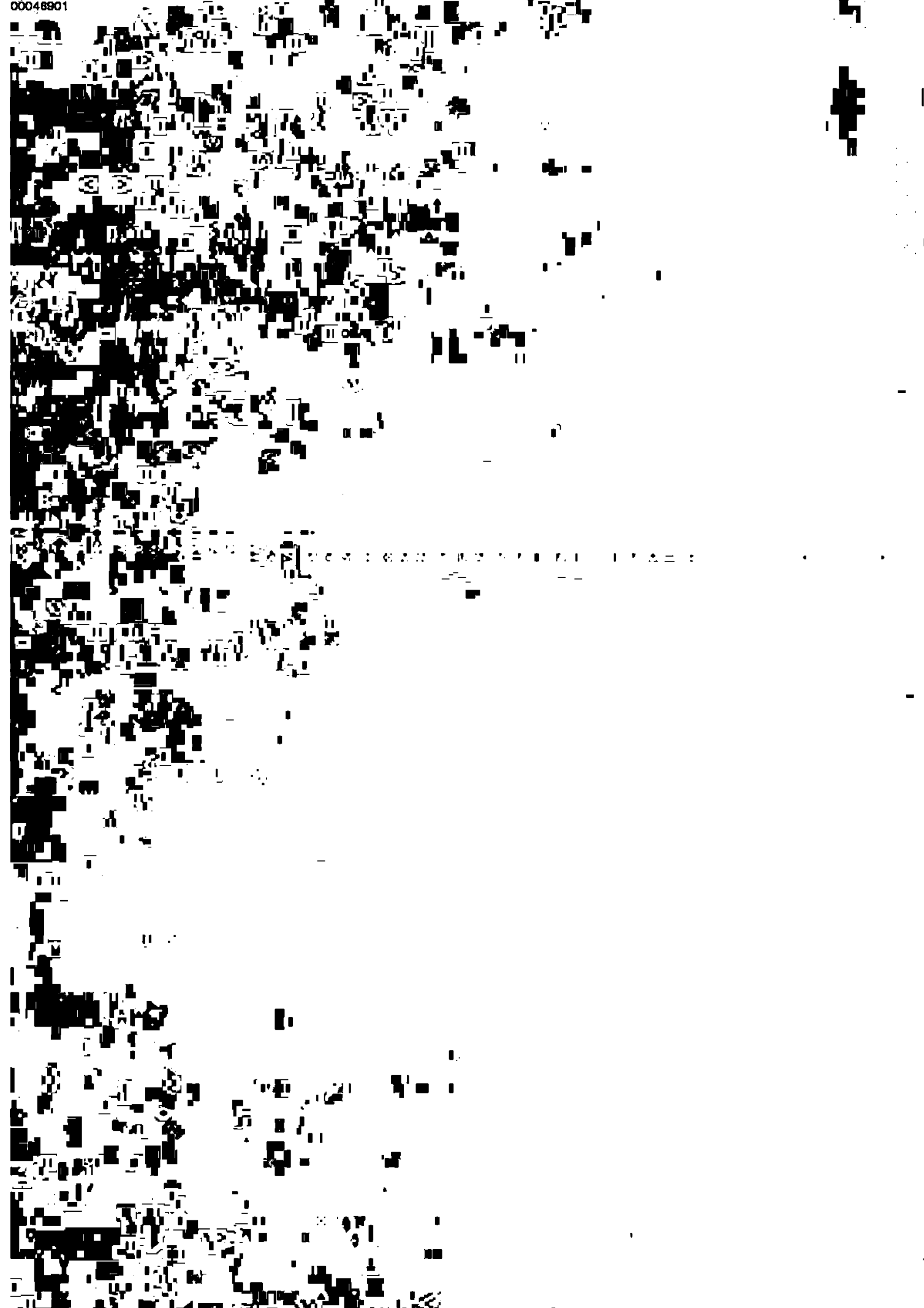
## REGISTER

- Adamov, A. 20, 171  
 Aischylos 33  
 Ajgi, G. 44  
 Amal'rik, A. 45, 118, 119, 186  
 Arbatova, A. 119  
 Aristoteles 112, 113  
 Bachterev, I. 41, 43, 48, 49  
 Beckett, S. 5, 20, 22-28, 31, 36,  
 56, 59, 74, 75, 84, 85, 118, 125,  
 147, 168, 171-175, 177, 182, 183  
 Blok, A. 95  
 Brecht, B. 110, 174  
 Bulgakov, M. 38  
 Burljuk, D. 155  
 Camus, A. 13-16, 18-20, 28  
 Čechov, A. 35-36  
 Charms, D. 5, 31, 40-47, 50, 52,  
 96, 104, 107, 109, 112, 118, 121,  
 125-126, 128, 130, 139, 154-155,  
 161, 165-167, 184-186  
 Chlebnikov, V. 37-38, 42-43, 47,  
 95, 101, 121, 125-126, 131, 139,  
 150, 153, 155, 164-167  
 Čukovskaja, L. 45  
 Deržavin, G. 95  
 Dostoevskij, F. 13, 17-19, 34, 121,  
 139-144  
 Doyle, C. 44  
 Galič, A. 45  
 Genet, J. 20  
 Gogol', N. 34, 90, 98-99, 107-  
 108, 121  
 Hamsun, K. 78  
 Harig, L. 124  
 Hebbel, F. 39  
 Heißenbüttel, H. 125  
 Hildesheimer, W. 21  
 Homer 140  
 Ionesco, E. 20-21, 30, 38, 112,  
 118, 168, 171-172, 177-179  
 Joyce, J. 140  
 Kafka, F. 170  
 Kaverin, V. 45, 81  
 Kazakov, V. 5, 10, 45, 120-169,  
 184-186  
 Kručenych, A. 121, 126, 139, 150,  
 155  
 Lermontov, M. 186-187  
 Levin, B. 48  
 Lomonosov, M. 95  
 Majakovskij, V. 45, 121, 164  
 Maršak, S. 41  
 Mrožek, S. 105  
 Olejnikov, N. 48  
 Pasternak, B. 45, 121  
 Pavlova, M. 119  
 Porét, A. 154  
 Proust, M. 27  
 Prutkov, K. 35  
 Puškin, A. 33, 90-91, 95, 99



Rilke, R. 139  
Rivin, A. 155  
Shakespeare, W. 33  
Sinjavskij, A. 38  
Sokolov, S. 120  
Solženicyn, A. 90  
Strugackij, A. u. B. 39  
Švarc, E. 108  
Tertullian 12  
Tjutčev, F. 95  
Tolstoj, L. 162  
Tufanov, A. 40  
Turgenev, I. 75-76  
Vaginov, K. 48  
Vojnovič, V. 89  
Vvedenskij, A. 5, 40-42, 45-47, 49-50,  
95-119, 121, 126, 148, 159, 165-167,  
184-186  
Wellershoff, D. 28  
Zabolockij, N. 47-49, 80, 98, 164-165  
Zamjatin, E. 100  
Zinov'ev, A. 119





ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK  
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 1 Sabine Appel: Jurij Oleša. "Zavist'" und "Zagovor čuvstv". Ein Vergleich des Romans mit seiner dramatisierten Fassung. 1973. 234 S. DM 24.-
- 2 Renate Menge-Verbeeck: Nullsuffix und Nullsuffizierung im Russischen. Zur Theorie der Wortbildung. 1973. IV, 178 S. DM 18.-
- 3 Jozef Mistrík: Exakte Typologie von Texten. 1973. 157 S. DM 18.-
- 4 Andrea Hermann: Zum Deutschlandbild der nichtmarxistischen Sozialisten. Analyse der Zeitschrift "Russkoe Bogatstvo" von 1880 bis 1904. 1974. IV, 198 S. DM 20.-
- 5 Aleksandr Vvedenskij: Izbrannoe. Herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Kasack. 1974. 116 S. DM 15.-
- 6 Volker Levin: Das Groteske in Michail Bulgakovs Prosa mit einem Exkurs zu A. Sinjavskij. 1975. 158 S. DM 18.-
- 7 Геннадий Айги: Стихи 1954 - 1971. Редакция и вступительная статья В. Казака. 1975. 214 S. DM 20.-
- 8 Владимир Казаков: Ошибка живых. Роман. 1976. 201 S. DM 20.-
- 9 Hans-Joachim Dreyer: Petr Veršigora. "Ljudi s čistoju sovest'ju". Veränderungen eines Partisanenromans unter dem Einfluß der Politik. 1976. 101 S. DM 15.-
- 10 Николай Эрдман: Мандат. Пьеса в трех действиях. Редакция и вступительная статья В. Казака. 1976. 109 S. DM 15.-
- 11 Karl-Dieter van Ackern: Bulat Okudžava und die kritische Literatur über den Krieg. 1976. 196 S. DM 20.-
- 12 Михаил Булгаков: Ранняя неизданная проза. Составление и предисловие Ф. Левина. 1976. 215 S. DM 24.-
- 13 Eva-Marie Fiedler-Stolz: Ol'ga Berggol'c. Aspekte ihres lyrischen Werkes. 1977. 207 S. DM 20.-
- 14 Christine Scholle: Das Duell in der russischen Literatur. Wandlungen und Verfall eines Ritus. 1977. 194 S. DM 20.-

M ü n c h e n . Verlag O t t o S a g n e r in Kommission

ARBEITEN UND TEXTE ZUR SLAVISTIK  
HERAUSGEGEBEN VON WOLFGANG KASACK

- 15 Aleksandr Vvedenskij: Minin i Požarskij. Herausgegeben von Felix Philipp Ingold. Vorwort von Bertram Müller. 1978. 49 S. DM 8.-
- 16 Irmgard Lorenz: Russische Jagdterminologie. Analyse des Sprachgebrauchs der Jäger. 1978. 558 S. DM 60.-
- 17 Владимир Казаков: Случайный воин. Стихотворения 1961 - 1976. Поэмы. Драммы. Очерк >Зудесник<. 1978. 214 S. DM 24.-
- 18 Angela Martini: Erzähltechniken Leonid Nikolaevič Andreevs. 1978. 322 S. DM 30.-
- 19 Bertram Müller: Absurde Literatur in Rußland. Entstehung und Entwicklung. 1978. 210 S. DM 24.-
- 20 Михаил Булгаков: Ранняя несобранная проза. Составление Ф. Левина и Л.В. Светина. Предисловие Ф. Левина. 1978. 250 S. DM 30.-



M ü n c h e n . Verlag O t t o S a g n e r in Kommission