

Daniil Charms'poetisches Werk

Alexander Wöll

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Wöll, Alexander. 2024. "Daniil Charms'poetisches Werk." In *Große Werke der Literatur XVI: eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg*, edited by Günter Butzer and Katja Sarkowsky, 86–115. Norderstedt: PubliQation.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

CC BY-NC-ND 4.0

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:
CC-BY-NC-ND 4.0: Creative Commons: Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung
Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>



Große Werke der Literatur XVI

Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg

Herausgegeben von Günter Butzer und Katja Sarkowsky

Um aus dieser Publikation zu zitieren, verwenden Sie bitte diesen DOI Link:

<https://doi.org/10.22602/IQ.9783745888546>

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:384-opus4-993305>

Der Gesamtband wird von den Herausgeber:innen unter der CC-BY-NC-ND 4.0 Lizenz veröffentlicht. Alle Text- und Bildzitate sind urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte, einschließlich der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung, bleiben hier vorbehalten.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über dnb.dnb.de abrufbar.



PubliQation – Wissenschaft veröffentlichen

Ein Imprint der Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

© 2024

Ina Batzke, Monica Biasiolo, Victor Ferretti, Maximilian Gröne, Antje Kley,
Helmut Koopmann, Lut Missinne, Alexander Wöll, Hubert Zapf, Heide Ziegler

Lektorat: Günter Butzer, Victoria Müller, Katja Sarkowsky
Umschlagdesign, Herstellung und Verlag: BoD – Books on Demand GmbH,
In de Tarpen 42, 22848 Norderstedt

ISBN 978-3-7458-8854-6

Inhalt

Vorwort	5
1. Emily Dickinson, Gedichte (Hubert Zapf)	9
2. Thomas Mann, <i>Buddenbrooks</i> (Heide Ziegler)	35
3. Heinrich Mann, <i>Professor Unrat</i> (Helmut Koopmann)	65
4. Daniil Charms' poetisches Werk (Alexander Wöll)	86
5. Louis Paul Boon, <i>De Kapellekensbaan of de I. illegale roman van Boontje</i> (<i>Der Kapellekensweg oder der I. illegale Roman von Boontje</i>) (Lut Missinne)	116
6. Sandra Cisneros' <i>The House on Mango Street</i> (Ina Batzke)	136
7. Philologie des Globalen: Roberto Bolaños <i>2666</i> (Victor A. Ferretti)	160
8. Rom, postkoloniale Stadt. Igiaba Scego's <i>La mia casa è dove sono</i> (Maximilian Gröne)	178
9. Eine Kindheit im Iran: Marjane Satrapi, <i>Persepolis</i> (Monica Biasiolo)	208
10. George Saunders, <i>Lincoln in the Bardo</i> (2017) (Antje Kley)	248
Die Beiträgerinnen und Beiträger	266

4.

Daniil Charms' poetisches Werk

Alexander Wöll

In memoriam Mike Nicholson (1943–2022)

1. Russische Absurde und „Vereinigung der realen Kunst“

Daniil Charms war die treibende Kraft der Avantgardisten-Gruppe OBÈRIU, der „Obedinenie Real'nogo Iskustva“ – auf Deutsch: der „Vereinigung der realen Kunst“. Was der russische Meister des Absurden „reale Kunst“ nennt, könnte auch „konkrete Kunst“ genannt werden – also „nicht-symbolisch, nicht-emotional, nicht-literarisch.“¹ „Reale Kunst“ heißt also auch, zumindest für Charms: Kunst, die nicht vom Leben getrennt ist. Briefe, Tagebuchnotizen, Gespräche, zufällige Gedanken ... all das kann Kunst sein.² In der Konsequenz verschmelzen in der obèriutischen Ästhetik viele traditionelle künstlerische und literarische Gattungsgrenzen. „Für Obèriu waren die Dekoration oder eine hingeworfene Flasche ebenso Schauspieler wie die Sprechenden und Agierenden [selbst].“³ Bei vielen frühen Werken von Charms lässt sich nicht klar entscheiden, ob es sich um ein Gedicht, ein Theaterstück, eine Erzählung, eine private Notiz oder eine Art von beschrifteter Zeichnung handelt.

Die OBÈRIU, zu denen neben Charms unter anderem beispielsweise noch Aleksandr Vvedenskij, Nikolaj Zablockij und Konstantin Vaginov gehörten, werden als „Absurdisten“ bezeichnet und in der Literaturgeschichte der Spät-

¹ Nakhimovsky, Alice S.: *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Charms and Aleksandr Vvedenskij*. Wien 1982. S. 15.

² Vgl. Stoimenoff, Ljubomir: *Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von Daniil J. Charms: ein Beitrag zur Definition der "obèriutischen Ästhetik"*. Frankfurt a. M. 1984. S. 59.

³ Müller-Scholler, Christine: „Das russische Theater des Absurden. Charms – Vvedenskij“ *Russische Avantgarde 1917–1934 Kunst und Literatur nach der Revolution*. Hg. Bodo Zelinsky. Bonn 1991. 57–92. Hier S. 57.

avantgarde zugerechnet, wobei sie sich gerade von den ‚eentlichen‘ Avantgardisten (wie Velimir Chlebnikov oder Aleksej Kručënych oder Vladimir Majakovskij) bewusst abgrenzen. In seinem Fall ist es besonders die ständige Abwesenheit seines Vaters Ivan Juvačëv, die den jungen Daniil zu Literaturlektüren antreibt, während der er diese Abwesenheit einsam zu überwinden sucht. Das Medium Buch hilft, die Lücke, die der Vater hinterlässt, zu füllen. Daniils frühe Lebensjahre spielen sich hauptsächlich in der Obhut und Gegenwart von Frauen ab, was für seine Texte wichtig ist, in denen Frauen und Kindern meist schlimme Unbill zustößt. In einigen seiner Texte untersucht Charms die Interdependenz von Sprache und Realität, von Worten und Welt, über die philosophisch in seinem Umfeld besonders der Mathematiker Jakov Druskin (der später seinen Nachlass im bombardierten Leningrad gerettet hat), sein Schriftstellerfreund Leonid Lipavskij und die „Činari“-Gruppe reflektiert hatten. Dass Sprache politisch missbraucht werden kann, thematisiert sein Theaterstück „Elizaveta Bam“ aus dem Jahre 1927. Im Gegensatz zu diesem Missbrauch der Worte, will Charms Sprache der Welt entrücken und ist von der mystischen Vorstellung fasziniert, dass wir erst in einem reinen Zustand heiliger Stille Zugang zum Sein erreichen. 1924 entsteht sein lebenslanges Pseudonym Daniil Charms, das französisch „charme“ und englisch „harm“ sprachmagisch vereint. Die geheimnisvolle Aufladung („charm“ bedeutet im Englischen auch Talisman) steht für die Untrennbarkeit von Leben und Werk sowie von künstlerischer Kreativität und Leiden programmatisch.

Charms gehört zu jenen eigenwilligen Ausnahmeerscheinungen und erstaunlichen Grenzgängern, die sich im anachronistischen Zwiespalt akribisch überzogener Plansollerfüllung und ausgeprägter Hinwendung zu einer provokanten Fehlerkultur im subalternen Abseits einzunisten verstanden. Mit einem deliterarischen Gestus näherte er sich dem Alltäglichen wie kaum ein anderer und verankerte Sowjetismen als remakes porentief in seinen Texten: ‚Und die Sanitätskommission, die ihre Runde durch die Wohnungen machte und Kalugin sah, befand ihn für antisanitär und überhaupt zu nichts mehr nutze und befahl dem Hausverwalter, Kalugin zusammen mit dem Kehrlicht hinauszuschaffen.‘ [...] Die Welt der Wunder, nach der Charms sich sehnte und immer mit der Praxis einer reinen Literatur verband, suchte und entdeckte er in defekten Zufallsscharnieren und Wumrlöchern der banalen Lebenstextur. Das ereignislose Nichts der Leere, impliziert bei Charms

paradoxerweise die gesamte Palette der Fülle, die sich im Mangel des Nichts verbergen kann.⁴

Beginnen wir unsere Untersuchung seines poetischen Werkes mit seinem vermutlich bekanntesten kurzen Text:

Es war einmal ein rothaariger Mann, der hatte keine Augen und keine Ohren. Haare hatte er auch keine, so dass man ihn nur bedingt einen Rotschopf nennen konnte.

Sprechen konnte er nicht, denn er hatte keinen Mund. Eine Nase hatte er auch nicht.

Er hatte nicht einmal Arme und Beine. Und er hatte keinen Bauch und er hatte keinen Rücken, und er hatte kein Rückgrat und Eingeweide hatte er auch nicht. Überhaupt nichts hatte er! Sodass man gar nicht versteht, von wem die Rede ist.

Besser, wir sprechen nicht mehr von ihm.^{5 6}

Dem vorliegenden Textausschnitt hat Charms keinen Titel gegeben, so dass er nach seinem Schreibheft, in das er seine Texte notiert hat, traditionell einfach *Das Blaue Heft Nr. 10* genannt wird. Dieser Text stammt aus dem Jahre 1939 und ist Teil des Zyklus *Fälle*, der dreißig Texte dieser Art umfasst. Mit den einleitenden Worten aus dem Genre des Märchens, wird bei uns Lesenden sofort eine Erwartung an den Text hervorgerufen. Im Anschluss an Tzvetan Todorov erwarten wir Märchenhaftes – also übernatürliche Logik von beispielsweise

⁴ Lehmann, Gudrun: „Charms trifft Čechov“, *Die Komponisten bei Obst: Daniil Charms, Obst Music* vom 19.09.2022, <https://obst-music.com/composers/charms.htm>.

⁵ Der vorliegende Textausschnitt *Das Blaue Heft Nr. 10* aus dem Jahre 1939 entstammt dem Zyklus *Fälle*. In russischer und deutscher Fassung ohne Widmung; Charms, Daniil: *Fälle. Russisch/Deutsch*. Hg. und übers. von Kay Borowsky. Stuttgart 1995, S. 4f.

⁶ Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей.

У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта.

Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было.

Ничего у него не было.

Так что непонятно, о ком идёт речь.

Уж лучше мы о нём не будем больше говорить.

sprechenden Tieren, von Verwandlungen oder auch von Prinzessinnen, die Hundert Jahre schlafen können. Im Gegensatz zum „Unheimlichen“ wird diese Logik bis zum Ende nie rational aufgelöst und im Gegensatz zum „Fantastischen“ bleibt auch nichts in der Schwebe. Wie mit allem, so spielt Daniil Charms allerdings auch mit dieser Erwartungshaltung. Durchaus in der Logik der Gattung Märchen entsteht in diesem kurzen Text aus dem Nichts ein Rotschopf. Der Dichter kann seine eigene Welt selbst schaffen und selbst auch wieder destruieren. Denn am Ende hat sich dieser Rotschopf auch wieder in Nichts aufgelöst.

In hiesigen philologischen Kreisen ist dies einer der bekanntesten Texte von Charms, weil er von Matías Martínez und Michael Scheffel in ihrem vielgelesenen und vielzitierten Standardwerk *Einführung in die Erzähltheorie* aufgenommen worden ist.⁷ In dem Kapitel über „Erzählte Welt“ wird hier die nötige Konstruktionstätigkeit des Lesers beim Leseprozess erläutert und zwischen explizit und implizit mitgeteilten Informationen unterschieden. Ein Vergleich mit dem Text *Die Sorge des Hausvaters* von Frank Kafka bietet sich hier an. Der Odradek, diese eigenartige Spule mit einer Schnur, entsteht dort ebenfalls ganz aus den Buchstaben als ein Wesen der Fiktion, das mit dieser auch wieder zugrunde geht. Man ist hier an die lange Tradition des Golem erinnert, der aus Buchstaben belebt wird und auch mittels Buchstaben wieder seine Belebung aushaucht und verschwindet.⁸

2. Kreative Schaffenskraft und schriftstellerische Impotenz

Aage Hansen-Löve definiert das Paradoxon als das Hauptverfahren des absurden Denkens: „die Instrumentalisierung der Aporien (des Un-Endlichen, d.h. Nicht-Teleologischen, Nicht-Funktionalen), der contradictiones in adjecto und eines

⁷ Martínez, Matías und Michael Scheffel: „Erzählte Welt“. *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2020. S. 137–149. Hier S. 137f.

⁸ Wöll, Alexander: „Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?“ *Deutsche und Tschechen: Geschichte – Kultur – Politik*. Hgg. Walter Koschmal, Marek Nekula, Joachim Rogall. München 2001. S. 235–245. Vgl. hierzu auch Koschmals Bezüge zu Gustav Meyrink's *Golem* (1915); Koschmal, Walter: „Zur musikalischen Poetik des Verdichtens und Verschwindens. Daniil Charms' ‚Die Alte‘ (Starucha) und Gustav Meyrink's ‚Der Golem‘“. *Revolution und Avantgarde*. Hgg. Anke Niederbudde und Nora Scholz. Berlin 2018. S. 195–207. Hier S. 195f.

„Un-Sinnes“ (*besmyslica*), der eine Unsinnrede über das Unaussprechliche provoziert.“⁹ Das steht in einer langen Tradition des Apophatischen, also des Nicht-Sagen-Könnens einer Wahrheit außerhalb der Worte. Aber wie können denn überhaupt Schriftstellertum und Nicht-Sagen-Können zusammenkommen? Aus meiner Sicht reflektiert Charms dies in seinem Text *Starucha* (Die Alte):

...und zwischen ihnen entspann sich folgendes Gespräch
Hamsun

Auf dem Hof steht eine alte Frau und hält eine Wanduhr in ihren Armen.
Ich gehe an der Alten vorbei, halte an und frage „Wie spät ist es?“
„Schauen Sie hin“, sagt die Alte. Ich schaue hin und sehe, dass die Uhr keine Zeiger hat.
„Es sind keine Zeiger dran“, sage ich.
Die Alte schaut auf das Zifferblatt und sagt: „Es ist jetzt Viertel vor Drei.“
„Ach so, vielen Dank“, sage ich und gehe weg. Die Alte ruft mir irgendetwas hinterher, aber ich gehe weiter ohne mich umzudrehen.^{10 11}

⁹ Hansen-Löve, Aage A.: „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“. *Poetica* 26 (1994): S. 308–373. Hier S. 328.

¹⁰ Charms, Daniil: *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2. Proizvedenija dlja detej*. Hg. Valerij Sažin. Sankt Petersburg 1997. Hier S. 161. Übersetzung des Autors.

¹¹ Даниил ХАРМС
Старуха

...И между ними происходит следующий разговор.
Гамсун.

На дворе стоит старуха и держит в руках стенные часы. Я прохожу мимо старухи, останавливаюсь и спрашиваю её: «Который час?»

– Посмотрите, – говорит мне старуха.

Я смотрю и вижу, что на часах нет стрелок.

– Тут нет стрелок, – говорю я.

Старуха смотрит на циферблат и говорит мне:

– Сейчас без четверти три.

– Ах так. Большое спасибо, – говорю я и ухожу.

Старуха кричит мне что-то вслед, но я иду не оглядываясь.

In diesem Text *Starucha*, einem der längsten Prosatexte von Charms, geht es aus meiner Sicht im Kern um die Opposition von kreativer Schaffenskraft und schriftstellerischer Impotenz. Im Zentrum dieses Textes „Die Alte“ steht ein im metaphorischen Sinne impotenter Schaffender, der nichts zu schreiben mehr zustande bringt. Dadurch wird er auch in die Rolle eines Opfers gesteckt. Für seine geplante Heiligenvita, die er zu schreiben versucht, fehlt ihm das Vorbild. Er will über einen Wundertätigen schreiben, der in seinem ganzen Leben aber de facto paradoxerweise gar kein Wunder vollbracht hat. Der Ich-Erzähler gerät im Verlauf dieses Textes in eine Krise, als der Leichnam einer alten Frau in seiner Wohnung in Leningrad auftaucht. Diese Alte steht am Beginn des Textes noch sehr lebendig im Innenhof des Wohnkomplexes mit dieser Wanduhr ohne Zeiger und verkündet auf Nachfrage des Ich-Erzählers die Zeit. Die Uhr ohne Zifferblatt bzw. ohne Zeiger ist das gängige Emblem aller spätavantgardistischen Konzepte¹². Es ist schon absurd genug, dass die Alte mit einer Wanduhr im Arm dort steht. Noch absurder wird die Situation, als sie aus heiterem Himmel in der Wohnung des lyrischen Ich auftaucht.

Dieses Ich, über das wir nun erfahren, dass es sich um einen Schriftsteller handelt, wirft sich im weiteren Verlauf des Textes vor der Alten in seinem Zimmer auf die Knie und betet sie an, als sei sie eine Heilige. Im wiederum weiteren Verlauf des Textes liegt diese Alte dann aber plötzlich tot in eben diesem kleinen Appartement, in dem der Ich-Erzähler wohnt. Die Alte wirkt immer mehr wie eine eigenwillige Genderversion von Christus am Kreuze mit seiner folgenden Auferstehung. Denn nachdem das Ich die tote Alte in seinen Koffer gepackt hat und mit ihr im Zug aus Petersburg hinausgefahren ist, fehlt von ihr plötzlich jede Spur, nachdem der Ich-Erzähler wegen einer Diarrhoea-Attacke dringend auf die Zugtoilette gerannt war und danach an seinen Platz zurückkehrte. Nach dieser eigenwilligen Art von Verschwinden oder auch potentiell „Auferstehung“ des Körpers verlässt das lyrische Ich den Zug, geht in den Wald und betet dort.

Zunächst möchte der Ich-Erzähler am Beginn des Textes, den wir gerade gelesen haben, diese seltsame Begegnung mit der Alten vergessen. Er trifft zuerst seinen Freund und Schriftstellerkollegen Sakerdon Michailovič und diskutiert mit ihm über Literatur. Danach unterhält er sich mit einer jungen Frau in einer

¹² Hansen-Löve, „Konzepte des Nichts“, S. 360.

langen Warteschlange vor dem Bäcker während des Wartens und Herumstehens über Gott. Nach all diesen Formen und Versuchen der Prokrastination des Schreibens, sitzt er dann aber nun doch unweigerlich am Ende wieder an seinem Papier:

Ich stehe in der Mitte der Stube. Wo habe Ich denn nur meine Gedanken? Es ist ja schon zwanzig nach fünf. Ich muss schreiben. Ich rücke den Tisch ans Fenster und setze mich darauf. Vor mir das karierte Papier, in meiner Hand der Füllfederhalter.

Mein Herz schlägt noch zu heftig und meine Hand zittert. Ich warte, um mich ein bisschen zu beruhigen. Ich lege den Füllfederhalter hin und stopfe die Pfeife. Die Sonne scheint mir direkt in die Augen. Ich kneife die Augen zusammen, und stecke mir die Pfeife an.

Da fliegt ein Rabe am Fenster vorbei. Ich schaue aus dem Fenster und sehe, wie ein Mann mit einer Beinprothese den Bürgersteig entlanggeht. Sein Bein und sein Stock verursachen laute Klopferäusche.

„Schau an!“, sage ich zu mir selbst und schaue weiter aus dem Fenster. Die Sonne versteckt sich hinter dem Schornstein des Hauses gegenüber. Der Schatten des Schornsteins läuft das Dach herunter, fliegt quer über die Straße und legt sich bis auf mein Gesicht. Ich muss den Schatten ausnutzen und ein paar Worte über den Wundertäter schreiben. Ich nehme den Füllfederhalter und schreibe: „Der Wundertäter war von hohem Wuchs.“

Ich kann nichts mehr schreiben.^{13 14}

¹³ Charms, *Polnoe sobranie sočinenij*. Band 2, S. 163. Übersetzung des Autors.

¹⁴ Я стою посередине комнаты. О чём же я думаю? Ведь уже двадцать минут шестого. Надо писать. Я придвигаю к окну столик и сажусь за него. Передо мной клетчатая бумага, в руке перо.

Мое сердце ещё слишком бьется, и рука дрожит. Я жду, чтобы немножко успокоиться. Я кладу перо и набиваю трубку. Солнце светит мне прямо в глаза, я жмурюсь и трубку закурываю.

Вот мимо окна пролетает ворона. Я смотрю из окна на улицу и вижу, как по панели идёт человек на механической ноге. Он громко стучит своей ногой и палкой.

– Так, – говорю я сам себе, продолжая смотреть в окно.

Солнце прячется за трубу противостоящего дома. Тень от трубы бежит по крыше, перелетает улицу и ложится мне на лицо. Надо воспользоваться этой тенью и написать несколько слов о чудотворце. Я хватаю перо и пишу:

«Чудотворец был высокого роста».

Больше я ничего написать не могу.

Über diese paar Worte kommt der Ich-Erzähler aber nicht hinaus. Ist es Prokrastination? Fehlt ihm die Inspiration? Wie soll man auch über einen Wundertäter schreiben, der sich weigert, Wunder zu wirken, obwohl er dies könnte?

3. Die Autorität des Schriftstellers in ethischer wie epistemologischer Dimension

Graham Roberts stellt diesen Text von Charms in seiner Monografie *The Last Soviet Avant-Garde. OBERIU – fact, fiction, metafiction* in die Tradition der Menippeischen Satire¹⁵. Laut Michail Bachtin sei die Kombination des Fantastischen mit dem Abenteuerlichen das Hauptcharakteristikum dieser spezifischen Gattung der Satire, die eine außergewöhnliche Situation erschaffe, um zu provozieren und eine philosophische Idee zu testen „– слова, правды, воплощенной в образе мудреца, искателя этой правды“ („Worte, Wahrheit, verkörpert im Bild eines Weisen, eines Suchers dieser Wahrheit“)¹⁶. Roberts interpretiert die Reise des lyrischen Ich in diesem Text als die Entdeckungsfahrt eines weisen Mannes, der eigene Dummheit nur heuchelt. Die „Wahrheit“, die er zu ergünden suche, betreffe nur vordergründig die Existenz Gottes und die Möglichkeit von Wundern. Im Grunde suche er aber die Antwort auf eine ganz andere Frage, nämlich auf die Frage nach der Autorität des Schriftstellers, und zwar sowohl in einer ethischen als auch in einer epistemologischen Dimension. So vollziehe sich ganz im Sinne von Michail Bachtin in diesem Text eine verallberte Krönung und in der Folge Absetzung dieses Karnevalkönigs. Schauen wir uns an, wie sich diese Entthronung des Gekrönten vollzieht:

Jetzt möchte ich schlafen, aber ich werde nicht schlafen. Ich werde Papier und Füllfederhalter nehmen und schreiben. Ich fühle eine enorme Stärke in mir. Ich habe gestern darüber nachgedacht. Dies wird eine Geschichte über einen Wundertäter sein, der in unserer Zeit lebt und

¹⁵ Roberts, Graham: *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU – fact, fiction, metafiction*. Cambridge 1997, hier S. 40ff.

¹⁶ Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt a. M. 1985. Hier S. 113–201. In russ. Ausgabe: Bachtin, Michail: *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. 3. Ausg. Moskva 1972, S. 193.

keine Wunder wirkt. Er weiß, dass er ein Wundertäter ist und jedes Wunder wirken kann, aber er tut es nicht. [...]
Sakerdon Michailovič wird vor Neid platzen. Er glaubt, dass ich nicht mehr in der Lage bin, eine brillante Sache zu schreiben. Schneller, schneller an die Arbeit! Nieder mit allem Schlaf und Faulheit! Ich werde achtzehn Stunden hintereinander schreiben!^{17 18}

Nach der Krönung des Schriftstellers folgt hier die karnevaleske Absetzung auf dem Fuße, indem er über seinen einen und einzigen geschriebenen Satz „Der Wundertäter war von hohem Wuchs“¹⁹ bei seinem geplanten Text auch trotz dieses pathetischen Anlaufes nicht hinauskommt. Charms als der Meister des Minimalismus mokierte sich hier augenzwinkernd auch über seine eigene Poetik. Für Graham Roberts schlägt Charms hier den letzten Nagel in den Sarg der Autorenautorität. Er subvertiert die Vorstellung vom Schriftsteller als einem kreativen Subjekt²⁰. Charms hat nach diesem Text *Die Alte* übrigens als realer Autor nach 1939 nur noch recht wenig geschrieben. Die Gründe für dieses scheinbare Schweigen sind bis heute unbekannt.

4. Schweigen und Apophatik

An dieser Stelle ein paar Worte über den realen Autor Daniil Charms. Im Spätfrihling des Jahres 1937, zwei Jahre bevor Charms diesen Text *Die Alte* fertig verfasst hatte, lebten er und seine zweite Frau Marina in bitterster Armut ohne Geld und an der Grenze zum Verhungern. Die ganze Situation verschlimmerte sich dadurch, dass der staatliche Zensor die Publikation von elf Kinder-

¹⁷ Charms, *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2*, S. 163. Übersetzung des Autors.

¹⁸ Теперь мне хочется спать, но я спать не буду. Я возьму бумагу и перо и буду писать. Я чувствую в себе страшную силу. Я всё обдумал ещё вчера. Это будет рассказ о чудотворце, который живёт в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает.
[...]

Сакердон Михайлович лопнет от зависти. Он думает, что я уже не способен написать гениальную вещь. Скорее, скорее за работу! Долой всякий сон и лень! Я буду писать восемнадцать часов подряд!

¹⁹ Charms, *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2*, S. 163. Übersetzung des Autors.

²⁰ Roberts, *The Last Soviet Avant-Garde*, S. 43f.

geschichten nach seinem Poem *Iz doma vyšel člověk* (*Ein Mensch ging aus dem Haus*) verboten hatte. Im April 1937 beklagt Charms seine Situation einer kreativen Uninspiriertheit: „Während dieser Tage kamen mir keine Gedanken in den Kopf, und deshalb schrieb ich weder hier noch in das blaue Notizbuch etwas auf.“²¹ Als Charms zwei Jahre später *Die Alte* geschrieben hatte, die mit Abstand sein längster Prosatext ist, hatte er seine Schaffenskrise ganz offensichtlich überwunden. Wie nahezu immer bei Charms kann also auch dieser Text hier unter anderem auch autobiografisch gelesen werden. Schauen wir uns noch den Schluss des Textes an:

Ich gehe in ein Wäldchen. Dort drüben sind ein paar kleine Wacholderbeersträucher. Hinter ihnen wird mich niemand sehen. Ich beuge mich dorthin.

Auf der Erde kriecht eine große grüne Raupe. Ich knie mich hin und berühre sie mit dem Finger. Sie windet ihren kräftigen feingliedrigen Körper einige Male nach der einen und nach der anderen Seite.

Ich schaue mich um. Niemand sieht mich. Ein leises Beben rieselt durch meinen Rücken. Ich beuge den Kopf tief runter und sage leise:

„Im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes, heute und alle Tage bis an der Welt Ende. Amen.“

* * *

Damit schließe ich mein Manuskript erst einmal ab, da mir beim Lesen gerade auffällt, dass es auch so schon hinreichend verwickelt ist.^{22 23}

²¹ Никаких мыслей за эти дни в голову не приходило, а потому ни сюда, ни в голубую тетрадь я ничего не записывал Charms, Daniil: „Bože, kakaja užasnaja žizn' i kakoe užasnoe u menja sostojanie. Zapisnye knižki. Pis'ma. Dnevnik. Publikacija, vstupitel'noe slovo i posleslovie Vladimira Gloc“. *Novyj Mir* 2 (1992): 192–224. Hier S. 215.

²² Charms, *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2*, S. 187. Übersetzung des Autors.

²³ Я иду в лесок. Вот кустики можжевельника. За ними меня никто не увидит. Я направляюсь туда.

По земле ползёт большая зелёная гусеница. Я опускаюсь на колени и трогаю её пальцем. Она сильно и жилисто складывается несколько раз в одну и в другую сторону.

Я оглядываюсь. Никто меня не видит. Легкий трепет бежит по моей спине.

Я низко склоняю голову и негромко говорю:

– Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь.

* * *

На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянута.

Ist dieser Text von Charms jetzt der „eigentliche“ Text über den Wundertäter, den das Ich im Text gerade nicht schreibt? Das Verschwinden des Koffers mit dem Leichnam der Alten nimmt der Ich-Erzähler jedenfalls für ein Wunder. Dankbar über dieses Wunder verlässt er den Zug und geht in den Wald. Dort kniet er nieder und bekreuzigt sich. An der Stelle endet der Text abrupt und unerwartet. Zeit – und zwar gerade nicht die Zeit der Minuten- und Stundenzeiger (die am Anfang des Textes auf der Uhr ja bezeichnenderweise fehlen) – nein, Zeit als solche steht für die cisfinite Logik. Wie beim Cis-Mann: die ganz bewusst in den finiten Grenzen des Alltags bleibende Logik. Menschliche Logik und Sprache verstummen angesichts der nicht-linearen Zeit. An sich ist der Tod das Stehenbleiben der Zeit. Er tritt ein durch die Null eben jenes Augenblicks, den die *Obériuty* auch als „Wunder“ bezeichnen. Es ist genau jener Spalt, jener Riss inmitten des Daseins, der *promežutok* (Zwischenraum) durch den das Große Nichts in seiner totalen Ungegenständlichkeit hereinbricht.

Man könnte argumentieren, dass das Ich des Textes zwar seine Heiligenvita nicht schreibt, aber seine eigene persönliche Heiligenvita lebt. In einer Situation, in der es durch Zensur und Sprachlosigkeit nicht möglich ist, Heiligenviten zu schreiben, kann man sie eben nur selbst leben. Die *Starucha*, die „Alte“, ist also vor allem ein metapoetischer Text über das Verfassen eines Textes, über Formen der Inspiration, der Prokrustination, des konkurrierenden Wettbewerbs mit anderen Schreibenden – ganz besonders aber auch über die zentrale Frage des *žiznetvorčestvo* aus dem Russischen Symbolismus, wie man sein eigenes Leben zu einem Kunstwerk machen kann. Ich komme nachher darauf zurück.

5. Realisierte Metaphern und „žiznetvorčestvo“ (das Leben zur Kunst machen)

Das führt uns unmittelbar zu einem anderen Text von Charms, der als *Autobiografie* betitelt ist und auch tatsächlich autobiografische Züge aufweist, dabei aber die Gattung der Autobiografie parodiert:

Jetzt werde ich darüber sprechen, wie ich geboren wurde, wie ich aufgewachsen bin und wie die ersten Anzeichen von Genialität in mir gefunden wurden. Ich wurde zweimal geboren. So ist es passiert.

Mein Vater heiratete meine Mutter 1902, aber meine Eltern brachten mich erst Ende 1905 zur Welt, weil mein Vater wollte, dass sein Kind am Silvesterabend geboren wird. Papa rechnete damit, dass die Empfängnis am 1. April stattfinden sollte, und erst an diesem Tag fuhr er mit dem Vorschlag, ein Kind zu zeugen, zu meiner Mutter. Das erste Mal, dass Papa zu meiner Mutter fuhr, war am 1. April 1903. Mama hatte lange auf diesen Moment gewartet und war schrecklich glücklich. Aber Papa war anscheinend in einer sehr spielerischen Stimmung und konnte nicht widerstehen und sagte zu Mama: „April, April!“ Mama war schrecklich beleidigt und an diesem Tag ließ sie Papa nicht zu sich kommen. Ich musste bis zum nächsten Jahr warten.

1904, am 1. April, fuhr Papa mit demselben Vorschlag wieder zu Mama. Aber Mama, die sich an den Vorfall vom letzten Jahr erinnerte, sagte, dass sie jetzt nicht wieder in so einer dummen Situation sein wolle und ließ wieder nicht zu, dass Papa zu ihr kam. Egal wie viel Vater tobte, es half nichts, und erst ein Jahr später gelang es meinem Vater, meine Mutter zu überzeugen und mich zu empfangen.

Meine Empfängnis fand also am 1. April 1905 statt.

Alle Berechnungen meines Vaters brachen jedoch zusammen, weil ich mich als Frühgeborenes herausstellte und vier Monate früher als geplant geboren wurde. Papa war so wütend, dass die Hebamme, die mich empfing, verwirrt war und mich zurückschob, von wo ich gerade ausgestiegen war.

Einer unserer Bekannten, ein Student der Militärisch-Medizinischen Akademie, der zur gleichen Zeit anwesend war, sagte, dass es nicht möglich sei, mich zurückzuschieben. Trotz der Worte des Studenten stopften sie mich dennoch wieder hinein, aber wie sich später herausstellte, haben sie mich in Eile nicht in den richtigen Ort geschoben. Dann begann eine schreckliche Aufregung. Die Gebärende ruft: „Gib mir mein Kind!“

ihr wird geantwortet: „Sie sagen, dein Kind ist in dir.“ „Wie! – schreit die Gebärende. – Wie ist das Kind in mir, wenn ich es gerade geboren habe!“ „Aber – sagen sie zu den Eltern – vielleicht irren Sie sich?“

„Wie! – ruft die Gebärende, – ich liege falsch! Wie kann ich mich irren! Ich selbst habe gesehen, dass das Kind hier auf dem Laken lag!“ „Das stimmt“, sagen sie zu der Gebärenden. „Aber vielleicht ist es irgendwohin gekrochen.“ Kurz gesagt, sie selbst wissen nicht, was sie der Gebärenden sagen sollen. Und die Gebärende macht Lärm und fordert ihr Kind.

Ein erfahrener Arzt musste gerufen werden. Der erfahrene Arzt untersuchte die Gebärende und warf ihre Hände hoch, verstand plötzlich alles und gab der Gebärenden eine gute Portion Bittersalz. Die Gebärende hatte Durchfall, und so kam ich ein zweites Mal heraus.

Da tobte Papa wieder, – dass das immer noch nicht als Geburt bezeichnet werden könne, es immer noch keine Person sei, sondern ein Halbfötus, und es entweder wieder zurückgeschoben oder in einen Inkubator gegeben werden solle. Und so haben sie mich in einen Inkubator gebracht.

<25. September 1935>^{24 25}

²⁴ Charms, *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2*, S. 82. Übersetzung des Autors.

²⁵ Теперь я расскажу о том, как я родился, как я рос и как обнаружились во мне первые признаки гения. Я родился дважды. Произошло это вот как.

Мой папа женился на моей маме в 1902 году, но меня мои родители произвели на свет только в конце 1905 года, потому что папа пожелал, чтобы его ребенок родился обязательно на Новый год. Папа рассчитал, что зачатие должно произойти 1-го апреля и только в этот день подъехал к маме с предложением зачать ребенка. Первый раз папа подъехал к моей маме 1-го апреля 1903-го года. Мама давно ждала этого момента и страшно обрадовалась. Но папа, как видно, был в очень шутливом настроении и не удержался и сказал маме: «С первым апреля!» Мама страшно обиделась и в этот день не подпустила папу к себе. Пришлось ждать до следующего года.

В 1904 году, 1-го апреля, папа начал опять подъезжать к маме с тем же предложением. Но мама, помня прошлогодний случай, сказала, что теперь она уже больше не желает оставаться в глупом положении, и опять не подпустила к себе папу. Сколько папа ни бушевал, ничего не помогло. И только год спустя удалось моему папе уломать мою маму и зачать меня.

Итак мое зачатие произошло 1-го апреля 1905 года.

Однако все папины расчеты рухнули, потому что я оказался недоноском и родился на четыре месяца раньше срока. Папа так разбушевался, что акушерка, принявшая меня, растерялась и начала запихивать меня обратно, откуда я только что вылез.

Присутствующий при этом один наш знакомый, студент Военно-Медицинской Академии, заявил, что запихать меня обратно не удастся. Однако несмотря на слова студента, меня все же запихали, но, правда, как потом выяснилось, запихать-то запихали, да второпях не туда. Тут началась страшная суматоха. Родительница кричит: «Подавайте мне моего ребенка!»

ей отвечают: «Ваш, говорят, ребенок находится внутри вас». «Как! — кричит родительница. — Как ребенок внутри меня, когда я его только что родила!»

«Но, — говорят родительнице, — может быть вы ошибаетесь?»

«Как! — кричит родительница, — ошибаюсь! Разве я могу ошибаться! Я сама видела, что ребенок только что вот тут лежал на простыне!»

«Это верно, — говорят родительнице. — Но, может быть, он куда-нибудь заполз». Одним словом, и сами не знают, что сказать родительнице. А родительница шумит и требует своего ребенка.

Пришлось звать опытного доктора. Опытный доктор осмотрел родительницу и руками развел, однако все же сообразил и дал родительнице хорошую порцию английской соли. Родительницу пронесло, и таким образом я вторично вышел на свет.

Schon der erste Satz „Jetzt werde ich darüber sprechen, wie ich geboren wurde“ ruft bei uns Lesern die klassische Genre-Erwartung der Autobiografie auf. Dieser mündliche Redeton wird aber sofort durch fehlende Bescheidenheit unterwandert, wenn das Ich uns fröhlich zu erzählen gedenkt, „wie die ersten Anzeichen von Genialität in mir gefunden wurden“. So entsteht bereits am Beginn ein absurder, hyperbolischer und provokanter Stil. Dieser autobiografische Text handelt von der zweifachen Geburt des Autors. Im Zentrum steht eigentlich der Vater, der ein zwar sachlicher und vergeistigter Mensch zu sein scheint, sich hier aber als infantiler „Narr“ präsentiert. Vater und Sohn machen sich beide zum Narren. In erster Linie ist dieser Text eine Parodie auf die gesamte Gattung der Autobiografie. Bereits bei dem neugeborenen Baby zeigen sich klare Anzeichen von Genialität. Nach der ersten klassischen Geburt ordnet der Vater als Kontrollfreak an, dass das Kind wieder in den Hintern zurückgeschoben werden muss. Der Vater hatte die Geburt haargenau und minutiös für den Silvestertag geplant. Deshalb musste die Zeugung nach rationaler Rückberechnung am 1. April erfolgen. Schon durch diesen Aprilscherz wird die Geburt um zwei ganze Jahre verschoben. Bei der dann folgenden Geburt wird der russische vulgäre Ausdruck *v žëpu* realisiert. Wie eine realisierte Metapher wird aus dem „verdammte Scheiße“ wörtlich ein: „in den Arsch zurück“ – ein völlig absurder Vorgang, das Neugeborene wieder in die Mutter zurückzuschieben – was nur als Sprachspiel und nicht realistisch lesbar ist.

Die Geburt findet bezeichnenderweise am Übergang vom Silvester- zum Neujahrstag statt – einem Moment der ambivalenten Schweben. Ob man so weit gehen sollte, den Vater gleich mit Stalin als Über-Vater zu interpretieren, ist die Frage. Eliot Borenstein hat in seinem Buch *Men without Women* überzeugend nachgewiesen, wie alles Weibliche aus der sowjetischen Kultur immer weiter ausgegrenzt worden ist und Frauen von der Kolchosarbeiterin und Traktoristin bis zur Arbeiterin letztlich auf die Gender-Seite des Männlichen „geshifet“ wurden. Wenn wir uns den Umgang mit der Mutter in diesem Text genauer anschauen, dann entlarvt Charms im Umgang des Vaters mit ihr deutlich die

Тут опять папа разбушевался,— дескать, это, мол, ещё нельзя назвать рождением, что это, мол, ещё не человек, а скорее наполовину зародыш, и что его следует либо опять обратно запихать, либо посадить в инкубатор. И они посадили меня в инкубатор.

<25 сентября 1935>.

Plan- und Lebenshirngespinnste des Vaters. Hier schwingt auch die Maxime der russischen Symbolisten, nämlich das *žiznetvorčestvo* mit, dass man das Leben als solches zu einem Kunstwerk machen solle. Charms nimmt in einer komischen Parodie auf diese symbolistische Maxime sein eigenes Leben, sein Selbst und seine Existenz zum kreativen Material, um eine Geschichte über und von sich selbst zu schreiben.

Daneben wird aber auch die alte Herrschafts-Mythologie von Gaia, Uranus und Kronos in dieser Erzählung mythologisch aufgerufen. Die ersten Hügel entstanden aus der Liebesumarmung von Gaia (der Erde) und Uranos (dem Himmel). Gaia buckelte sich vor Lust unter Uranos und so entstanden die sanften, grünen Hügel. Aus diesen Hügeln wurden die Titanen geboren. Unter den Titanen befand sich auch Kronos, der mächtigste Sohn von Gaia und Uranos. Ihr Vater Uranos hasste die Titanen vom ersten Augenblick an so sehr, dass er sie immer wieder mit seinem Phallus in den Schoss der Gaia zurückstieß. Nachdem er seinen Vater entmannt hat, wird Kronos später selbst genau wie Uranos und frisst alle seine Kinder auf. Einzig Zeus überlebte in einem Versteck. Der Text liefert insofern auch eine Parodie auf die altgriechische Mythologie von der Erschaffung der Welt mit.

6. Cisfinites Denken

Neben der alten Mythologie erinnert der Text aber auch an *Tristram Shandy* von Lawrence Sterne, wo die erzählte Zeit im 3. Buch vor der Geburt spielt und auch die geburtshelferischen Fähigkeiten der Hebamme und des Arztes thematisiert werden. Mit Michail Bachtin könnte man diese Geburt auch als einen Karneval bezeichnen, wo die erwartbaren Abläufe auf den Kopf gestellt werden. Hier wird also der geniale Schriftsteller Daniil Charms geboren, der in dem Text *Starucha* (Die Alte) in die Rolle des Jurodivyj, des Gottesnarren, schlüpfen wird. In dieser karnevalesken Geburt scheint alles bereits so angelegt zu sein. Am 1. April gezeugt, nimmt der reale Autor Daniil Charms diese Identität als Aprilscherz-baby an und spielt vom Moment seiner Zeugung an diese Rolle als Narr.

Der Übergang von Silvester auf Neujahr ist eigentlich die Null-Stunde beziehungsweise die Null der Stunden. Jener Moment zwischen Altem und Neuem Jahr. Aage Hansen-Löve bemerkt hierzu:

„Das Jenseits (die Welt des „tam“) wird durch das absolute Diesseits (= „tut“) abgelöst, durch jenen Punkt also, in dem alle Gegensätze (und damit Gegen-stände) neutralisiert und gewissermaßen ‚verflüssigt‘ sind: Eben dieses absurde Spiel mit dem Auf- und Abbau von Oppositionen entwickelt sich in einem der Schlüsseltexte von Charms cisfinitem Denken – dem Gedanken-Gedicht *Néteper*‘ („Nichtjetzt“): Das Hier und Jetzt („hinc et nunc“), die „haecceitas“ vom Nullpunkt der Jeweiligkeit aus betrachtet – steht dem Dort („tam“) und Nicht-Jetzt („néteper“) des Jenseits gegenüber“.²⁶

Der folgende kurze Text aus dem gleichen Entstehungsjahr spinnt das Thema dann noch weiter:

Inkubationszeitraum

Ich habe vier Monate im Inkubator verbracht. Ich erinnere mich nur, dass der Inkubator glasig war, transparent und mit einem Thermometer. Ich saß im Inkubator auf Watte.

Ich erinnere mich an nichts anderes.

Vier Monate später wurde ich aus dem Inkubator genommen. Es geschah am 1. Januar 1906. So wurde ich zum dritten Mal geboren. Als Tag meiner Geburt haben sie dann den 1. Januar festgelegt.

<1935>^{27 28}

Hier wird eine dritte Geburt hinzugefügt, weil das neugeborene Kind noch in den Inkubator muss und die Herausnahme am Ende dann einer dritten Geburt gleichkommt. Der Inkubator ist ein Glaskasten – und insofern kann hier fast

²⁶ Hansen-Löve, „Konzepte des Nichts“, S. 336.

²⁷ Charms, *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2*, S. 82. Übersetzung des Autors.

²⁸ Инкубаторный период

В инкубаторе я просидел четыре месяца. Помню только, что инкубатор был стеклянный, прозрачный и с градусником. Я сидел внутри инкубатора на вате.

Больше я ничего не помню.

Через четыре месяца меня вынули из инкубатора. Это сделали как раз 1-го января 1906 года. Таким образом, я как бы родился в третий раз. Днем моего рождения стали считать именно 1 января.

<1935>.

schon der Schrank mitgedacht werden, der ja einer der Lieblingsgegenstände von Charms war und immer wieder thematisiert worden ist.

7. „Iskusstvo kak Škap“ – „Die Kunst ist ein Schrank“

Der Schrank ist für Charms die Nullstelle „Schrack“, also einfach ein Phonem und Graphem, dass jenseits von Zweckmäßigkeiten einfach autopoesisch auf sich selbst verweist und nicht deiktisch einen realen Gegenstand bezeichnet oder gar auf eine höhere Wirklichkeit und Bedeutung verweist, indem er als Trope auch Metapher, Symbol, Chiffre oder Allegorie sein könnte. Seine Losung „Iskusstvo kak Škap“ („Die Kunst ist ein Schrank“) parodiert den bekanntesten Slogan des Russischen Formalismus von Viktor Šklovskij *Iskusstvo kak priëm* (Kunst als Verfahren, 1916), der Kunst bereits von der aristotelischen Mimesis-Bezogenheit in innerliterarische Reihen von der außertextuellen Wirklichkeit abzulösen versuchte. Der Schrank (eigentlich „škaf“ und nicht das ältere „škarp“) als Null- und ‚Leerstelle‘ („pustoe mesto“), als All-Index und Joker im absurdistischen Sprachspiel ist alles und nichts zugleich: Grab und Ort der Handlung (als Guck-Kasten-Bühne), Koffer (in Charms’ Erzählung *Starucha* (Die Alte)) und Gefängnis gleichermaßen. Das Wort soll sich von der Logik und ihrer einheitsstiftenden Funktion befreien. Charms fokussiert auf das Übersehene, das Nichtigke, das Unvernünftige, das Unfassbare und das Verschwundene. Seine wiederentdeckten Gegenstände verweigern sich jedweder idealisierten Darstellung. Gudrun Lehmann schreibt in ihrem Kapitel über das „Schwarze Quadrat und den Schrank“ in ihrer Monografie *Fallen und Verschwinden*: „Der unhörbare Ton, der unlesbare Buchstabe, das unsichtbare Bild können in ihrer Unmöglichkeit jeweils aus der Leere hörbar, lesbar oder sichtbar werden, entziehen sich aber – wie das apophatische Schweigen in der mystischen Schau – jeglicher Sagbarkeit.“²⁹

Ganz in der Tradition der empirischen Naturwissenschaftsgläubigkeit der Sowjetunion ist im Inkubator auch ein großes Thermometer angebracht. Die Konfrontation des Lebendigen mit dem Mechanischen ist hier grundlegend eingeführt. Charms gibt dem Neugeborenen Gedächtnis und Stimme, womit er seinen Konkurrenten Lev Tolstoj zu übertreffen versucht, wenn der sich

²⁹ Lehmann, Gudrun: *Fallen und Verschwinden. Daniil Charms Leben und Werk*. Wuppertal 2010. Hier S. 155.

vermeintlich sogar ganz genau zurückerinnern kann, wie er als Wickelkind festgebunden worden war.³⁰ Nach der Logik dieses Textes von Charms sind die erste und zweite Geburt am 1. September erfolgt und nach vier Monaten nun die dritte Geburt aus dem Inkubator heraus, so dass der Wille des Vaters fast durchgesetzt wurde – er wollte ja den Silvestertag. Der 1. Januar 1906 konnte so nun als Tag der Geburt willkürlich festgelegt werden, nachdem die erste Geburt ja noch an der Sturheit des Vaters gescheitert war. Der reale Autor Charms wurde zudem übrigens am 30. Dezember 1905 als Daniil Ivanovič Juvačev geboren – auch hier schwingt wieder der autobiografische Text mit.

Vater und Sohn wird im Text durch diese drei Geburten eine übernatürliche prophetische Gabe zugeschrieben. Auch dies eine klare Parodie auf eines der berühmtesten Gedichte von Aleksandr Puškin, *Prorok* (Der Prophet). Dies ist einer der zentralsten kulturellen Topoi Russlands: Der Dichter bzw. Schriftsteller ist von Gott selbst ebenbürtig dem Zaren gegenüber eingesetzt, um für die gesamte Bevölkerung, das *narod*, die Stimme zu erheben und die Wahrheit zu verkünden – und zwar die religiös-transzendente ewige Wahrheit *istina* und nicht die manipulierbare Alltagswahrheit der *pravda*. Diese Selbstdefinition als Propheten hat über nahezu alle russischen Schriftsteller großes Unglück gebracht, von Selbstmord über Kerkerhaft und Verbannung bis hin zu Hinrichtungen. Nobelpreisträger Iosif Brodskij versucht mit seinen Texten und seiner Poetik des *obrazotvorčestvo*, also des Sich-Hinter-Masken-Versteckens des Dichters, diesen tödlichen Mechanismus außer Kraft zu setzen. Ich würde Charms diesbezüglich als direkten Vorläufer von Brodskij bezeichnen. Beide versuchen sie, die Mechanismen des *žiznetvorčestvo* aus dem Russischen Symbolismus auszuhebeln.

Im Zentrum der Poetik der OBĖRIU steht, eine kindliche Wahrnehmung der Dinge mit einem unschuldigen Blick wieder zu ermöglichen. Ohne die Tradition der russischen Formalisten von der „Entautomatisierung der Wahrnehmung“ und dem „neuen Sehen“ durch die Verfremdung des Blicks wäre dieser Ansatz kaum zu verstehen. Die Betonung des A-Logischen, die mit dieser kindlichen Blickperspektive einhergeht, erinnert auch an Dostoevskijs Zelebrieren der

³⁰ Tolstoj, Lev Nikolaevič: „Moja žizn“ *Sobranie sočinenij*. Hg. Michail Chrapčenko. 22 Bde. Moskva 1985. 498–503. Hier S. 469–74. (zitiert nach: Weld, Sara Pankenier: „Infant Mind: Daniil Kharms, Childish Alogism, and OBĖRIU Literature of the Absurd“. *Voiceless Vanguard. The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*. Evanston, IL 2014. 156–216. Hier S. 170.

Freiheit, irrational sein zu dürfen.³¹ Kunst basiert eben auch nicht auf der Alltagslogik, sondern folgt ihrer eigenen inneren Logik und ihren Regeln. Dichter und Kinder sehen die Welt in kausalen Verknüpfungen, die durch Wiederholung und Gewohnheit zu den Regeln der Welt geworden sind. Für Daniil Charms und die Autoren der OBERIU repräsentiert das Infans bzw. Kind den Höhepunkt der Machtlosigkeit und Verletzlichkeit. Durch frühreifes Bewusstsein ist das Kind in einem Zustand des Objektseins gefangen. Als machtloses Wesen steht das Kind auch für den von der Sowjetkultur enteigneten kindlichen Intellektuellen und für die bedrohte Avantgarde insgesamt. Der kreativ-künstlerische Prozess wird ja oft mit einer Schwangerschaft verglichen. So könnte der Text auch allegorisch interpretiert werden, dass das Kind für die künstlerische Inspiration steht, der Vater der Schriftsteller ist, und der mütterliche Körper die materielle Schaffung von Kunst repräsentiert. In dieser emblematischen Geschichte stünden sowohl weibliche Schwangerschaft als auch männliche Impotenz symbolisch für den kreativen Prozess. Die Narration stellt sich auf die Seite des neugeborenen Selbst. Charms spielt mit Geburtstrauma und Irreversibilität von Geburt, wobei die Sehnsucht des Kindes zurück in den Mutterschoß hier ad absurdum geführt wird. Der Kampf gegen den Vater ist auch der Kampf gegen die Autorität von Kausalität, Logik und Sprache. Letztlich wird auch in diesem Text der Vater entthront und als impotent entlarvt, wenn eben der Neujahrs- und nicht der Silvestertag zum Tag der Geburt erklärt wird.

8. „Slučai“ / Fälle – Zufälle – Fallen

Kommen wir nun im Weiteren auf das Verhältnis von Zahlenlogik und Sprache und betrachten wir den kurzen Text *Sonett* aus den *Slučai* (Fälle):

Mir ist mal was Seltsames passiert: ich hatte plötzlich vergessen, was zuerst kommt: die 7 oder die 8. Ich ging zu den Nachbarn und fragte sie, was sie in dieser Sache meinten. Wie groß aber war ihre und meine Überraschung, als auch sie plötzlich entdeckten, dass sie sich an die Reihenfolge nicht erinnern konnten. 1, 2, 3, 4, 5 und 6 – das wussten sie noch, aber wie es weiterging, hatten sie vergessen. Wir gingen zusammen ins Kaufhaus »Gastronom«, Ecke Snamenskaja und Bassejnaja, und trugen der Kassiererin unser Problem vor. Die Kassiererin lächelte wehmütig,

³¹ Weld, „Infant Mind“, S. 166.

zog ein kleines Hämmerchen aus dem Mund und sagte, wobei sie die Nase kraus zog: »Meiner Meinung nach kommt die 7 nach der 8, wenn die 8 nach der 7 kommt.« Wir bedankten uns bei der Kassiererin und verließen frohgemut den Laden. Doch plötzlich, als wir die Worte der Kassiererin genauer bedachten, ließen wir den Kopf wieder hängen, da sich ihre Worte als vollkommen sinnlos erwiesen. Was sollten wir also tun? Wir gingen in den Sommergarten und begannen dort, die Bäume zu zählen. Aber als wir beim Zählen bis 6 gekommen waren, hielten wir inne und fingen an zu streiten: nach Meinung der einen folgte nun die 7, nach Meinung der andern die 8. Wir hätten noch lange gestritten, aber zum Glück fiel in dem Moment ein kleines Kind von der Bank und brach sich beide Kiefer. Das brachte uns von unserem Streit ab. Und dann ging jeder für sich nach Hause.^{32 33}

Das ist ein Text aus dem Zyklus von dreißig Texten mit dem Titel *Slučai* („Fälle“, oder auch „Zufälle“). Wegen Zensur hat Charms selbst diesen Zyklus zu Lebzeiten nie veröffentlicht gesehen. Er hat diese kleinen Texte zwischen 1933 und 1936 vorwiegend für sich selbst geschrieben und zusammengestellt. Der Augenblick korrespondiert im obëriutischen Denken mit der Punktualität und Singularität des „Zu-Falls“ (*slučaj*) und der reinen Gegenständlichkeit, in der Kategorie der Plötzlichkeit sowie ihrer Verbalisierung im paradoxalen Sprechen. Alles Existieren ist ein Warten auf den Stillstand der Zeit als einem

³² Russisches Original und deutsche Übersetzung nach Charms, *Fälle*, S. 10f.

³³ Сонет

Удивительный случай случился со мной: я вдруг позабыл, что идет раньше – 7 или 8. Я отправился к соседям и спросил их, что они думают по этому вопросу. Каково же было их и мое удивление, когда они, вдруг, обнаружили, что тоже не могут вспомнить порядок счета. Один, два, три, четыре, пять и шесть помнят, а дальше забыли. Мы все пошли в коммерческий магазин „ТАСТРОНОМ“, что на углу Знаменской и Бассейной улицы, и спросили кассиршу о нашем недоумении. Кассирша грустно улыбнулась, вынула изо рта маленький молоточек и, слегка подвигав носом, сказала: „По-моему, семь идет после восьми в том случае, когда восемь идет после семи.“ Мы поблагодарили кассиршу и с радостью выбежали из магазина. Но тут, вдумываясь в слова кассирши, мы опять приуныли, так как ее слова показались нам лишенными всякого смысла. Что нам было делать? Мы пошли в Летний Сад и стали там считать деревья. Но дойдя в счете до шести, мы остановились и начали спорить: по мнению одних дальше следовало семь, по мнению других – восемь. Мы спорили бы очень долго, но, к счастью, тут со скамейки свалился какой-то ребенок и сломал себе обе челюсти. Это отвлекло нас от нашего спора. А потом мы разошлись по домам.

Hereinbrechen der Ewigkeit, die sichtbar wird im *promežutok* (Zwischenraum) zwischen den Augenblicken.

Klassischerweise steht auch in diesem kurzen Text von Daniil Charms ein Kind im Zentrum. Es fällt von der Parkbank und bricht sich Ober- wie auch Unterkiefer. Der Übergang vom Infans zum Erwachsenen, also der Übergang zu einem freien Leben in Verantwortung beschäftigt Charms intensiv. Dieser Topos ist zentral im Lebenswerk von Lev Tolstoj. Wenn das Kind von der Unschuld in den Zustand des Bewusstseins trete, setze der Prozess des Zurückdrängens dieses Bewusstseins durch Drogen, Alkohol, Gewalt und Sexualität ein. Tolstoj sucht Übergang in die Spiritualität als Lösung für dieses Dilemma. Charms parodiert hier den zentralen Topos von Tolstoj. Für Charms steht die Sowjetunion für Entmündigung und Infantilisierung. Von früh auf sollte der Mensch zum so bezeichneten „neuen Menschen“ pädagogisch erzogen werden. Arbeitsliebende und altruistische, den Egoismus überwindende Genossen sollten durch Zensur und klare Vorgaben herangezüchtet werden. Obszönes (wie auch im heutigen Russland wieder „Mutterflüche“ im Netz strafrechtlich teuer geahndet werden) wurde ebenso wie Alkohol verboten. Diesem neuen Menschen mussten demnach schädliche Anteile der Persönlichkeitsentwicklung vorenthalten werden. Der Staat bestimmt insofern, wie gedacht werden darf und verändert auch die alte 7-Tage-Kalender-Woche durch einen neuen sozialistischen Rhythmus. Indem Charms in seinen Texten immer wieder das Kind zerstückelt, zerstückelt er Tolstoj und dessen fatalen Topos.

9. „*promežutok*“ – „Zwischenraum“

Wenn sich im Gegensatz zu Tolstoj bei Charms im *promežutok* (Zwischenraum) zwischen den Augenblicken die Ewigkeit öffnet, sollten wir an dieser Stelle über das geniale Verhältnis von Charms zur Mathematik und zu den Zahlen sprechen. Charms ist fasziniert von der Null als Grenzwert, also Null-Zahlenwert, zwischen minus-unendlich und plus-unendlich. Hier sind Leere und Endlichkeit gleichermaßen als absolute Nullform verortet. Er fasst dies in die sprachliche Metapher vom *promežutok* (Zwischenraum). Ähnlich dem *Schwarzen Quadrat* von Malevyč ist zwischen Anwesenheit und Abwesenheit jenseits der Darstellbarkeit alles und nichts. Oft enden deshalb die Texte von Charms mit einem *vsě* (das ist alles). Das russische gebildete Ohr hört hier immer Čechov mit: „Man muss

einfach schreiben: Pëtr Semënovič heiratete Marja Ivanovna. Das ist alles.“³⁴ Die Erwartungshaltung des Lesers geht leer aus und das Ende bleibt offen. Dieses *vsë* liest sich wie ein Kommentar aus dem außerliterarischen Off in den literarischen Text hinein.

In Malevyč's früher Bleistiftzeichnung *Dva nulja* (Zwei Nullen) aus dem Jahre 1915 befinden sich unterhalb des Wortes *DVA* (ZWEI) die beiden Vokale „OO“ oder alternativ die beiden Ziffern „00“ (zwei Nullen). Gudrun Lehmann argumentiert hier folgendermaßen: Malevyč greife sowohl Praktiken der Buchstabenmystik als auch die figurative Augen- und Kreismetaphorik O-O bzw. das Palindrom „oko“ auf, also in der russischen Sprache des Wortes „Auge“. Durch diese paradoxe Doppelkodierung halte er die Null in seinem Schermotiv in der Schweben, so dass die Wahrnehmung zwischen hieroglyphischem Piktogramm und kodierbarem Text ins Oszillieren komme. Lehmann merkt an:

Neben der Zahl Eins, die auf die absolut singuläre Einheit unter den übrigen Zahlen weist und deswegen im Zahlensystem eine Ausnahme darstellt, extrahiert er [Charms; AW] in seinem philosophischen Traktat *Nul' i Noll'* (*Null und Noll*, 1931) die Zahl Null aus ihrer angestammten numerischen, mathematischen Reihung: „[Ich] nehme mir die Kühnheit festzustellen, dass die Zahl auch als selbständig betrachtet werden kann, außerhalb der Ordnung der Rede. Nur so gelangen wir zu einer echten Wissenschaft von der Zahl.“ Charms setzt die Null, wie schon Malevič [Malevyč] in seiner Zeichnung, als zwei differenzierende Zeichen des Nichts in die Interrelation von Visualität (Ideogramm, Figur) und Verbalität (Buchstabe). Er stellt der Zahl „Null“ (=0) den Kreis (=O) „Noll“ gegenüber. Für „Noll“ setzt er den Kreis als Vollkommenheit und absolute Evidenz des Unendlichen: „Ich nehme an und nehme mir sogar die Kühnheit festzustellen, dass die Lehre vom Unendlichen die Lehre von der Noll ist. [...] Versuchen Sie, in Noll den gesamten Zahlenkreis zu erkennen. [...] Und deshalb bleibt als Symbol für Noll der Kreis O.“ [...]

In den Tagebuchaufzeichnungen von Charms befindet sich 1933 ein Eintrag, der die Zwischenstelle der Null zu einer anderen „Wält“ nicht in einem transfiniten Jenseits, sondern inmitten des Diesseits („in medias res“ bzw. „cisfinit“) ansiedelt. Ihre Nicht-Abzählbarkeit löst sich von

³⁴ Vgl. Ėjchenbaum, Boris: „Über Čechov“. *Über Čechov*, Hg. Peter Urban, Zürich 1988. 92–106. Hier S. 102.

einer zählbaren, logisch abfolgenden Ordnung des Vorher (–) und Nachher (+) „ent“-ziffernd ab.³⁵

10. Infantilisierung durch das System

Am Ende möchte ich Ihnen nun meine Lesart eines Textes nahelegen, den ich persönlich für einen der besten Texte von Charms halte:

Volodja war auf der Weihnachtsfeier

Volodja war auf der Weihnachtsfeier. Alle Kinder tanzten, und Volodja war so klein, dass er immer noch nicht einmal laufen konnte.

Sie setzten Volodja in einen Sessel.

Volodja sah die Waffe: „Gib! Gib!“ – schreit er. Und was „geben“, kann er nicht sagen, weil er so klein ist, dass er immer noch nicht sprechen kann.

Und Volodja will alles: Er will ein Flugzeug, er will ein Auto, ein grünes Krokodil will er. Alles will er!

„Geben! Geben!“ – schreit Volodja.

Sie gaben Volodja eine Rassel. Volodja nahm die Rassel und beruhigte sich. Alle Kinder tanzen um den Baum herum und Volodja sitzt in einem Sessel und macht mit seiner Rassel Lärm. Volodja mochte die Rassel wirklich sehr!

<Mitte der 1930er Jahre>^{36 37}

³⁵ Lehmann, *Fallen und Verschwinden*, S. 155–160.

³⁶ Charms, Daniil: *Polnoe sobranie sočinenij. Band 3. Proizvedenija dlja detej*. Hg. Valerij Sažin. Sankt Petersburg 1997. Hier S. 82. Übersetzung des Autors.

³⁷ Был Володя на ёлке

Был Володя на ёлке. Все дети плясали, а Володя был такой маленький, что ещё даже и ходить-то не умел.

Посадили Володю в креслице.

Вот Володя увидел ружье: «Дай! Дай!» — кричит. А что «дай», сказать не может, потому что он такой маленький, что говорить-то ещё не умеет.

А Володе всё хочется: аэроплана хочется, автомобиля хочется, зелёного крокодила хочется. Всего хочется!

«Дай! Дай!» — кричит Володя.

Дали Володе погремушку. Взял Володя погремушку и успокоился. Все дети пляшут вокруг ёлки, а Володя сидит в креслице и погремушкой звенит. Очень Володе погремушка понравилась! <Середина 1930-х>.

Im Zentrum dieses kurzen Textes steht aus meiner Sicht wiederum das Problem der Sprache. Volodja ist an der Schwelle vom Kind zum Erwachsenen.

Volodja bekommt im vorliegenden Text am Weihnachtsabend, als die Bescherung erfolgt, weder das ihm gezeigte Flugzeug noch das Auto und auch nicht ein grünes Krokodil. Stattdessen lässt er sich eine Rassel in die Hand drücken und ist glücklich und zufrieden, wenn er mit ihr Lärm machen kann. Wichtig ist zunächst, dass er als einzige Person auf dieser Feier noch nicht richtig sprechen kann. Er bringt nur mehrfach das eine Wort *Daj! Daj!* (Geben! Geben!) in der Imperativform hervor. Man ist sofort an Sigmund Freud's psychologischen Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* erinnert, in dem von einer an einem Seil befestigten Holzspule seines eineinhalb Jahre alten Enkels Ernst die Rede ist. Als an einem Theaterabend Anna Freud und ihr Mann ihren Sohn alleine zu Hause in der Wohnung zurückgelassen hatten, findet der Sohn diese Holzspule als Spielzeug. Als die Eltern später nach Hause zurückkommen, bemerkt Anna Freud, dass im Laufe des Abends ihr Sohn eine Art von Spiel entwickelt hat: Er wirft nämlich diese Spule immer mit hoher Energie von sich weg und zieht sie dann an dem Faden wieder zu sich heran. Bei dieser Tätigkeit spricht er ständig die beiden Worte „Fort“ und „Da“. Sigmund Freud stellt an diesem Beispiel die Frage, wie die innerseelische „Wiederholung“ von Traumata und (katastrophaler Trennung), überhaupt der Wiederholungszwang, sich mit dem Lustprinzip vertragen kann. Es sei hier kurz angemerkt, dass gerade das Frühwerk der *Obériuty* von grassierendem Wiederholungszwang einzelner Wörter, ja ganzer Wort- und Satzgruppen geprägt ist, die in ihrer iterierenden, ja perseverierenden Gleichförmigkeit den unfreiwillig komischen Effekt einer hängengebliebenen Schallplatte erzeugen. Kommen wir von den *Obériuty* aber wieder auf Freud zurück.

Traumatisiert durch die Abwesenheit der Mutter überwindet das Kind seine Angst und erlangt die Herrschaft über die Lage, indem es sie symbolisiert. Dadurch, dass es die Mutter durch die Holzspule ersetzt, wird es zum Regisseur ihres Erscheinens und Verschwindens. Angst ist damit im freudigen Geltendmachen der Herrschaft aufgehoben. Man kann den Text von Charms in diesem Sinne lesen, dass es um einen Versuch geht, wie einst der des kleinen Enkel Freuds, das sich entziehende *fort* wiederzuholen ins *da*, und das erstarrte *da* fort zu werfen – weg damit. Die auf den ersten Blick stabile Opposition o-a, *fort-da*, erlaubt bei näherer Betrachtung flexible Übergänge, Verschlingungen, Kombinationen. Das *fort* umhüllt, löchert, krieht, vernichtet das *da*. Kein Spiel,

sei es ein Liebes-, Kriegs-, Schach- oder Analyse-Spiel, das nicht auf diese Alternanz zielen würde. Das *fort* wird stets gewinnen: jeder, jede verliert schließlich seine Königin. Anstelle von „Fort-Da“ steht bei Charms das wiederholte „Geben! Geben!“. Volodja kann sich noch nicht artikulieren und sein heftiges Begehren mitteilen. Das Symbol von erwachsener Männlichkeit und Autonomie ist die Waffe, die Volodja nicht bekommt bzw. nicht an sich nehmen möchte. Sie ist das Symbol der Revolte gegen seine Rolle, die er spielen muss: Nämlich ein passives Kind zu sein und nicht mit all den ersehnten Dingen spielen zu dürfen, die ihm verboten sind. In einer metonymischen Linie vollzieht sich im Weiteren eine Anti-Klimax hin zum Flugzeug, das immer noch ein Symbol von männlicher Dynamik im Raume und von erhabenen auktorial-herrschaftlicher Sicht von oben auf die kleine Welt unten ist, aber nicht mehr so mit dem Todesprinzip verknüpft ist. Danach erfolgt eine semantische Abschwächung auf das Auto. Flugzeug wie Auto symbolisieren die Macht der Erwachsenen über Zeit und Raum. In einem weiteren Schritt wird noch ein grünes Krokodil präsentiert, das bereits nur noch ein Spielzeug ist und in diesem Sinne nur noch ein Simulakrum des Realen.

Am Ende wird er als passives Objekt von den anderen in einen Kindersitz verfrachtet und bekommt eine Rassel in seine Hand gedrückt. Diese Textstelle bringt die Oppositionen „aktiv versus passiv“ fast schon in einem Kontext von Opfer und Täter assoziativ zum Klingen. Wir hören das berühmte Diktum von Freud, dass, wo „Es“ ist, „Ich“ werden solle. Volodja gelingt es nicht, diese souveräne Position zu erobern und sich zum aktiven Erwachsenen zu entwickeln. Jacques Lacan ist davon überzeugt, dass das Unbewusste wie eine Sprache strukturiert sei, die symbolische Ordnung bildet. Wenn Menschen das gleiche Objekt begehren, würden sie sich beim Kampf um dieses Objekt gegenseitig umbringen. In der Erfindung der Sprache und der symbolischen Ordnung eröffnet sich die Möglichkeit, das triebhafte Begehren des „Es“ nach der Mutter und nach der Erfüllung aller Wünsche in den Worten als Ersatzobjekten zu kompensieren. René Girard hatte das in seiner Theorie des „mimetischen Begehren“ noch weiter ausgeführt, dass zwei Kinder immer das gleiche Objekt begehren, wenn sie in einen Raum mit verschiedenen Objekten hineingelassen werden, und dass ein Krieg zwischen diesen Kindern nur durch den Übergang ins Symbolische der Sprache verhindert werden könnte. Der Text sagt ja auch explizit, dass Volodja alles haben möchte.

Weil er noch nicht alt genug ist, wird Volodja von der Gemeinschaft der anderen ausgeschlossen. Er scheint passives Objekt zu sein und sich insofern in

einer Art Opferrolle zu befinden, wenn er von den anderen einfach in seinen Kinderstuhl hineingesteckt wird und sich dagegen offensichtlich nicht wehren kann bzw. will. Souveränität scheint er bis zum Ende des Textes über nichts zu gewinnen und er kann auch das Objekt seines Begehrens nicht mit Sprache benennen. Dieses fast sprachlose Begehren kann nicht befriedigt werden, obgleich Volodja am Ende mit seiner wertlosen Rassel zufrieden zu sein scheint. Er bekommt eben nicht die gefährliche Waffe, sondern sein Begehren wird metonymisch auf diese Rassel verschoben. Lacan liest Freud bekanntlich metaphorisch, dass das Begehren nach der Mutter durch den „Namen des Vaters“ und durch den Eintritt in seine symbolische Ordnung der Sprache gebrochen wird. Der Eintritt in die Sprache ist bildlich gesprochen insofern der Moment der „Kastration“. Durch Sprache wird das Infans aber auch vom passiven Objekt zum aktiven Subjekt und Täter. Man könnte den Lärm der Sprache mit der Sprache als solcher gleichsetzen. Sprache ist immer nur ein Surrogat für die Begierde im Allgemeinen. Volodja wähnt sich als souveränes Subjekt im Sinne der anderen Erwachsenen, obgleich Sprache an sich das Objekt der Begierde nicht ersetzen kann. Würde es insofern Sinn machen, Volodja als den Künstler bzw. Schriftsteller zu interpretieren? In den Texten bei Charms wimmelt es von Kindern und Alten. Es sind diese beiden Personengruppen, denen seine Faszination gilt. Was fasziniert am Kind? Sind es Freiheit und Verantwortungslosigkeit des Kindes? Ebenso wie bei den Alten, die bald tot sind und somit aller irdischen Probleme enthoben und frei? Ist das eine Reflexion der eigenen Rolle von Charms als Schriftsteller im kommunistischen System, wo er zwischen Geborensein und Tod in eine Opferrolle hineingezwängt wird – wie Volodja in seinen Kindersitz?

Mir scheinen hier verschiedene Interpretationsstränge denkbar zu sein. Einerseits ließe sich dieser Text autobiografisch auf Daniil Charms selbst beziehen, der sein Begehren nicht mehr frei artikulieren kann, weil er vom kommunistischen System in den Sessel hineingezwungen und zensiert wird. Hier wäre zu argumentieren, dass der Kommunismus durch seine doktrinären Vorgaben des Sozialistischen Realismus die Schriftsteller durch Systemzwang infantilisiert, so dass sie ihre alte Sprache verloren haben und sich nur noch mit einem sinnentleerten Krachmachen mit der Rassel in einer Illusion von Herrschaft glücklich wähnen dürfen. Statt des kaiserlichen Herrscherapfels tragen sie bezeichnend die Kinderrassel in der Hand.

Daneben ließe sich dieser Text aber auch sozialkritisch interpretieren, dass die Bürger im Sozialismus sich anpassen und mit der Rassel in der Hand zufriedengeben müssen. Wenn sie dieses Rasseln glücklich macht, dann haben sie ihre Opferrolle angenommen und verinnerlicht. Sie freuen sich dann sogar darüber, dass sie mit der Rassel Lärm machen dürfen. Am einleuchtendsten wäre vermutlich eine metapoetische Interpretation, dass es Charms nicht um sich selbst, sondern um die Kunstschaffenden generell im sowjetischen Stalinismus der 30er Jahre geht. Dann könnte der Text als eine Kritik am Sowjetschriftsteller gelesen werden, der sich mit der Rassel zufriedengibt. Daniil Charms will das Wunder, das Numinose und die authentische Unschuld des Kindes. Er verweigert sich einer totalitär gleichgeschalteten Literatur. Hieraus leitet sich auch seine ganze Parodie auf sowjetische Kinder- und Kinderbuchliteratur ab, weil dort das Ziel gerade nicht der mündige, verantwortungsvolle und reife Bürger ist. Eine „falsche“ Erziehung durch das sozialistische Dogma führt von Beginn an in eine passive Opferrolle. Der Fokus liegt im Text von Charms aber speziell auf dem Schriftsteller, der sich mit der Rassel abspeisen und vereinnahmen lässt, statt die Waffe zu erkämpfen und in die Hand zu nehmen.

11. Allegorisierungen

Der Text wurde auch explizit als eine Allegorie auf Russland interpretiert. Russland sei ein Land, das sich im Vergleich mit und im Gegensatz zum Westen als rückständig empfindet. Im Gegensatz zu den anderen europäischen Nationen erhält es nur die Rassel und wird in den Kindersitz verfrachtet. Das steht in einer langen Tradition von Petr Čaadaev, der in seinem zunächst in Frankreich veröffentlichten *Ersten Philosophischen Brief* das Land als „geistig vollständig unbedeutend“ bezeichnete. Einen Hauptgrund dafür sah er insbesondere in der Tradition der Russisch-Orthodoxen Kirche. 1836 wurde dieser Text in der Moskauer Zeitschrift *Teleskop* auch auf Russisch publiziert, was Zar Nikolaus I. veranlasste, ihn für verrückt zu erklären. Man legte ihm gar ein Publikationsverbot auf. Trotzdem schrieb Čaadaev im Jahr danach seine *Apologie eines Wahnsinnigen*. Ein Alexej Nawalny steht letztlich bis heute in dieser Tradition:

Wir leben nur in der sehr begrenztsten Gegenwart, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft, inmitten einer flachen Stagnation. Und wenn wir uns manchmal Sorgen machen, dann nicht in Erwartung oder mit dem

Wunsch nach dem Gemeinwohl, sondern in der kindlichen Leichtfertigkeit des Babys, wenn es sich räkelte und seine Hände nach der Rassel ausstreckt, die ihm die Amme zeigt.^{38 39}

In dieser Tradition wäre Russland die Verkörperung des „Babys von Europa“. Volodja ist ironischerweise auch noch die Verkleinerungsform von Vladimir, was wir heute nicht nur auf Putin, sondern aus der Perspektive von Charms auf Vladimir Lenin zurückführen könnten – vom altkirchenslavischen Wortstamm her semantisch „derjenige, der herrscht“. Aus der Gesamtpoetik von Charms heraus könnten wir hier aber auch so argumentieren, dass der Eintritt in die Sprache die konkreten Gegenstände durch die infiniten Buchstaben, Laute und Worte ersetzt und im Sinne von Lacan Volodja in die symbolische Ordnung eintritt. Die Spät-Avanguardia versucht mittels ihrer kindlichen Ästhetik die Subjektposition des Infans bzw. des Kindes als alternative Subjektivität zu usurpieren.

Abschließend möchte ich zum poetischen Werk von Daniil Charms sagen, dass er für die russische Literatur bis heute zentral paradigmengestaltend wurde. Aus meiner Sicht wären die Moskauer Konzeptualisten der 70er-Jahre Dmitrij Prigov, Lev Rubinštejn und Vladimir Sorokin ohne die absurde Poetik von Charms nicht möglich geworden. Gerade die De-Binarisierungen von Charms eröffnen den Blick in die Postmoderne und ihrem Spiel mit den Signifikanten, die über die Signifikate hinweggleiten. Die Konzeptualisten nehmen die Topoi und Stereotypen der Sowjetunion und tragen sie maximal hyperbolisch so dick auf, dass das gesamte kulturelle sowjetische System durch dieses Verfahren implodiert. Da sie innerhalb dieses sowjetischen Systems agieren und ihr Hauptverfahren die Parodie ist, definieren sie sich selbst gerade nicht als Dissidenten. Erst die russischen Aktionskünstler der 80er Jahre setzen sich wieder explizit in die lange Tradition des Dissidententums. Ich persönlich möchte so argumentieren, dass Daniil Charms mit seiner Poetik über diesen binären Oppositionen

³⁸ Aus dem ersten "Philosophischen Brief" von Petr Čaadaev aus dem Jahre 1829. Čaadaev, Petr Jakovlevič: *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma*. Moskva 1991. S. 90 sowie S. 92–93.

³⁹ Мы живем лишь в самом ограниченном настоящем без прошедшего и без будущего, среди плоского застоя. И если мы иногда волнуемся, то не в ожидании или не с пожеланием какого-нибудь общего блага, а в ребяческом легкомыслии младенца, когда он тянется и протягивает руки к погремушке, которую ему показывает кормилица.

agiert. Ich hoffe, dass ich Ihnen dies unter anderem vor allem an seiner Poetik von Null und Noll, an seiner cisfiniten Mathematik wie auch an seiner Maxime „Die Kunst ist ein Schrank“ ansatzweise erläutern konnte.

Und um es mit Charms zu sagen: *i vsë* (das ist alles).

Literaturverzeichnis

Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt a. M. 1985.

---. *Problemy poëtiki Dostoevskogo*. 3. Ausgabe. Moskva 1972.

Čaadaev, Petr Jakovlevič: *Polnoe sobranie sočinenij i izbrannye pis'ma*. Moskva 1991.

Charms, Daniil: „Bože, kakaja užasnaja žizn' i kakoe užasnoe menja sostojanie. Zapisnye knižki. Pis'ma. Dnevnik. Publikacija, vstupiditel'noe slovo i posleslovie Vladimira Gloc“. *Novyj Mir* 2 (1992): 192–224.

---. *Fälle. Russisch/Deutsch*. Hg. und übersetzt von Kay Borowsky. Stuttgart 1995.

---. *Polnoe sobranie sočinenij. Band 2. Proza i scenki Dramatičeskie proizvedenija*. Hg. Valerij Sažin. Sankt Petersburg 1997.

---. *Polnoe sobranie sočinenij. Band 3. Proizvedenija dlja detej*. Hg. Valerij Sažin. Sankt Petersburg 1997.

Ėjchenbaum, Boris: „Über Čechov“. *Über Čechov*, Hg. Peter Urban, Zürich 1988. 92–106.

Hansen-Löve, Aage A.: „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)“. *Poetica* 26 (1994): 308–73.

Koschmal, Walter: „Zur musikalischen Poetik des Verdichtens und Verschwindens. Daniil Charms' ‚Die Alte‘ (Starucha) und Gustav Meyrink's ‚Der Golem‘“. *Revolution und Avantgarde*. Hgg. Anke Niederbudde und Nora Scholz. Berlin 2018. 195–207.

Lehmann, Gudrun: *Fallen und Verschwinden. Daniil Charms Leben und Werk*. Wuppertal 2010.

---. „Charms trifft Čechov“, *Die Komponisten bei Obst: Daniil Charms, Obst Music* vom 19.09.2022, <https://obst-music.com/composers/charms.htm>.

Malevyč, Kazymyr: Das Schwarze Quadrat [Čornyj kvadrat/Čěrnij kvadrat].

---. Zwei Nullen [Dva Nuli/Dva Nulja].

Martínez, Matías, und Michael Scheffel: „Erzählte Welt“. *Einführung in die Erzähltheorie*. München 2020. 137–149.

- Müller-Scholler, Christine:** „Das russische Theater des Absurden. Charms – Vvedenskij“ *Russische Avantgarde 1917–1934 Kunst und Literatur nach der Revolution*. Hg. Bodo Zelinsky. Bonn 1991. 57–92.
- Nakhimovsky, Alice S.:** *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskij*. Wien 1982.
- Roberts, Graham:** *The Last Soviet Avant-Garde: OBERIU – fact, fiction, metafiction*. Cambridge 1997.
- Stoimenoff, Ljubomir:** *Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von Daniil J. Charms: ein Beitrag zur Definition der "oberiutischen Ästhetik"*. Frankfurt a. M. 1984.
- Tolstoj, Lev Nikolaevič:** „Moja žizn“ *Sobranie sočinenij*. Hg. Michail Chrapčenko. 22 Bände. Moskva 1985. 498–503.
- Weld, Sara Pankenier:** „Infant Mind: Daniil Kharms, Childish Alogism, and OBERIU Literature of the Absurd“. *Voiceless Vanguard. The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde*. Evanston, IL 2014. 156–216.
- Wöll, Alexander:** „Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag?“ *Deutsche und Tschechen: Geschichte – Kultur – Politik*. Hgg. Walter Koschmal, Marek Nekula, Joachim Rogall. München 2001. 235–245.