

Günther, Hans: *Andrej Platonov und das Absurde*. Berlin: Frank & Timme, 2024. 138 S. ISBN 978-3-7329-1122-6.

Wenn Hans Günther über Andrej Platonov schreibt, hat auch ein Opusculum den Charakter einer forschungs- und anschauungsgesättigten Synthese. So schlank Günthers *Andrej Platonov und das Absurde* (2024) ist, so viele Motive, Kontexte, Parallelen, Typologien und Deutungsansätze führt es in seinen sechs, je circa zwanzig Seiten langen Kapiteln – Wiederabdrucken verstreut publizierter Aufsätze – zusammen. Mehr noch: Hebt man den Blick, wird klar, dass der Band in einer Reihe ähnlich komponierter Bände steht und sich mit ihnen zu einer Art Platonov-Summe ohne Systemzwang zusammenfügt. Zu denken ist namentlich an *Po obe storony ot utopii. Konteksty tvorčestva A. Platonova* (Auf beiden Seiten der Utopie. Kontexte des Werkes von A. Platonov; Gjunter 2012), *Revolution und Melancholie. Andrej Platonovs Prosa der 1920er Jahre* (Günther 2020) sowie die – ebenfalls schlanke – Einführung *Andrej Platonow. Leben, Werk, Wirkung* (Günther 2016).

Der Band ist keine Monographie. Die Studien zu Platonovs Prosa und Dramatik der späten 1920er und frühen 1930er Jahre sind lose unter dem Stichwort des Absurden versammelt, das im engeren Sinne nur auf das Vorwort (5–7), das dritte Kapitel, „Zwischen Satire und absurdem Theater: Dramatische Texte“ (51–70), und das fünfte Kapitel, „Platonov – ein Absurdist wider Willen“ (91–104), zu beziehen ist. Ein Essay über den Roman Čevengur und Cervantes’ *Don Quijote*, eine Motivstudie zu musikalischen Motiven in Platonovs Erzählwerk, schließlich Beiträge zur „Psychopathologie des Totalitarismus“ und zu den „Archetypen der sowjetischen Kultur“ bei Platonov machen von dem Begriff des Absurden lediglich okkasionell Gebrauch. Beispiele sind Wendungen wie „absurde Fehleinschätzung der Realität“ (14), „groteske Satire, Absurdität und sarkastische Ironie“ (41), „absurdes Gerede“ (57) oder „absurde Lobreden“ (75). Trotz dieser Beiläufigkeit erweitert die Kategorie das üblicherweise mit Platonov assoziierte semantische Feld des ‚Satirischen‘, ‚Grotesken‘, ‚Scurrilen‘ etc. um eine entscheidende Dimension: Sie schafft die Grundlage für Vergleiche von Platonovs Prosa und Dramatik um 1930 mit dem russisch-sowjetischen Absurdismus (Obëriu/Činari: Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij u. a.) einerseits und dem westeuropäischen Theater des

Absurden der 1940er und 1950er Jahre (v. a. Eugène Ionesco, Samuel Beckett) andererseits.¹ Darin besteht die methodologische Innovation des Bandes.

Günther versteht Platonovs Entwicklung in den 1920er und frühen 1930er Jahren als „Weg von der enthusiastischen Befürwortung der Revolution zu einer subversiven Haltung gegenüber der neuen Gesellschaftsordnung“ bzw. als „zunehmende ideelle und ästhetische Divergenz zu der sich verfestigenden Ideologie“ (5). Diesem Deutungsmodell der *Abweichung* entspricht sein Zugang zum Absurden. Nach Günther bedingen das „Auseinanderdriften“ und „Auseinanderklaffen“ von Ideal und Realität, ja die „unüberbrückbare Kluft“ zwischen ihnen Platonovs subversive literarische Welt der allgegenwärtigen Deformation und werden so zur „Quelle des Absurden“ (91). Daraus lässt sich folgern, dass Günther, auf eine Begriffsdefinition konsequent verzichtend, das Absurde klassisch als Differenzkategorie auffasst, wie es auch Albert Camus (1985: 20) in *Mythe de Sisyphe* (*Der Mythos des Sisyphos*, 1942) tut, wenn er das Absurde als « divorce entre l'homme et sa vie » („Entzweiung zwischen dem Menschen und seinem Leben“) bestimmt. Während Camus diese Entzweiung existenziell versteht – wenn auch durchaus im Kontext der französischen Résistance –, postuliert Günther für Platonov einen primär politischen Begriff des Absurden.

Interessanterweise sah Günther schon in seiner Dissertation über *Das Groteske bei N. V. Gogol'* (1968) beide Dimensionen. So sprach er ganz im Sinne des Existenzialismus von einer „als dämonisch oder absurd empfundene[n] Welttiefe“ und zugleich mit marxistischer Sensibilität von einer Absurdität, die „in der Moderne als menschengemacht und gesellschaftlich bedingt empfunden wird“ (Günther 1968: 55, 57). Die beiden Dimensionen sind kaum voneinander zu trennen. Denn wenn das Absurde von einem grundsätzlich korrigierbaren Fehler, zumal des exzessiven Bürokratismus, zu einer künstlerischen Qualität und also zu einem Faktor der Form wird, kann es nicht mehr von der ‚eigentlichen‘ Intention eines Autors getrennt werden. In diesem Sinne unterscheidet Jean-Philippe Jaccard (1991: 52) zwischen einem Schreiben *über* das Absurde und einem Schreiben *des* Absurden und bemerkt, „dass

1 Selbst die von Peter Urban herausgegebene Anthologie *Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten* (Urban 1990), die einen sehr weiten Begriff des Absurden ansetzt und etwa Anton Čechov, Aleksandr Blok, Vladimir Majakovskij berücksichtigt, enthält keinen Text von Platonov.

der Begriff der Entzweiung <Camus' *divorce*> auf alle Ebenen eines Werks ausgedehnt werden muss, damit es als *absurd* gelten kann“.

Diese Schwierigkeit zeigt sich prototypisch in *Andrej Platonov und das Absurde*. So schreibt Günther einerseits, dass Platonov von einem faktisch „absurden“ System „in die Position eines Absurdisten hineingedrängt“ (103) worden sei, andererseits, dass es im sowjetischen Kanon nach 1930 „keinen Platz für das Absurde“, d. h. für eine absurdistische Ästhetik, gegeben habe (6, 104). Es fragt sich, inwiefern die Kategorie angesichts dieser stets neu zu entflechtenden, teils konträren Wortsinne methodologisch hilfreich ist. Bei aller Unvollkommenheit – in der Forschung vielfach festgestellt seit Martin Esslins einflussreicher Studie *The Theatre of the Absurd* (1961) – ist der Rekurs auf die Begrifflichkeit des Absurden noch heute heuristisch produktiv, eben indem er Vergleichbarkeit heterogener literatur- und ideengeschichtlicher Phänomene ermöglicht.²

Nach einem kurzen Vorwort (5–7) eröffnet das Kapitel „Don Quijote und Dulcinea in der russischen Revolution: Platonovs Roman *Čevengur*“ (11–24) den Band. Zwar operiert es nicht mit der Kategorie des Absurden, setzt aber den Maßstab für das Deutungsmodell der „Kluft“ zwischen Ideal und Realität. Es ist die Figur des Revolutionärs Kopenkin, der bei Platonov einen wie bei Cervantes mit viel erzählerischer Sympathie begleiteten Kampf gegen Windmühlen führt. Aus der Mähre Rosinante wird hier das Ross Proletarskaja sila (Proletarische Macht) und aus der angebeteten Dame Dulcinea die – ermordete – Rosa Luxemburg. Elegant führt Günther die offensichtlichen und doch bisher kaum thematisierten Parallelen und Aspekte der Stoffgeschichte im 19. Jahrhundert vor Augen (Turgenevs *Gamlet i Donkichot*, Dostoevskijs *Idiot*) (12–14, 22). Besonders aufschlussreich sind die politischen Implikationen der intertextuellen Figurenkonstellation, darunter Rosa Luxemburgs Kritik an Lenins Zentralismus, wie sie Platonov gleichsam an Kopenkins Wahn gebrochen und allgemeiner: durch Karnevalisierung getarnt in den Roman einflechten kann (20–22). Zugleich werden komische Diskrepanzen in Platonovs Übernahme sichtbar, nicht zuletzt der Umstand, dass Kopenkin Analphabet

2 Esslin (1971: 179) selbst schrieb später über seine Studie: “[...] what I intended as a generic concept, a working hypothesis for the understanding of a large number of extremely varied and elusive phenomena, has assumed for many people [...] a reality as concrete and specific as a branded product of the detergent industry.” Zur Kritik von Esslins Buch in der neueren Forschung siehe z. B.: Bennett 2024.

ist und also ganz anders als Cervantes' Edelmann, der von Ritterromanen in die Irre geführt wurde, gleichsam ein Ritter ohne Skript ist (12). Am Ende durchschaut Kopenkin zwar den „Betrug des Čevengurer Kommunismus“ (20), lässt aber im revolutionären Kampf sein Leben. Günther zitiert aus der frühen Fassung des Romans *Stroiteli strany* (*Die Erbauer des Landes*) folgende Überlegung des Melancholikers Aleksandr Dvanov über seinen ungleichen Freund Kopenkin: „Жизнь сама иногда нелепость – и ее бить надо тоже безумием: нелепость на нелепость – минус на минус – получается некоторый плюс“ (23; „Das Leben selbst ist manchmal unsinnig – und man muss es auch mit Unsinn schlagen – Minus mal Minus ergibt ein gewisses Plus“). Diese Idee einer Aufhebung des Unsinnns nach dem Prinzip der doppelten Negation könnte als Motto über Günthers *Andrej Platonov und das Absurde* stehen, wobei entscheidend ist, dass im Ergebnis nur ein gewisses Plus steht. Was Günther (1968: 144, 279) in seiner Gogol'-Studie noch eher rationalistisch „satirische Vernunft“ bzw. „satirisch-bewußtmachende Darstellung“ nannte, erweist sich als unmöglich: Die Deformation, mag sie auch politisch bedingt sein, ist bei Platonov nicht aufhebbar, sie ist zur Form geronnen.

Das zweite Kapitel, „Musikalische Motive im Werk Platonovs“ (25–50), ist ebenfalls kein direkter Beitrag zum Absurdismus. „Wie man <Platonovs> Texten dieser Jahre entnehmen kann“, schreibt Günther, „ist er als enthusiastischer Befürworter der Revolution und zugleich tief in der Volkstradition verwurzelter Autor geradezu zerrissen von den gegensätzlichen Seiten, die er nicht versöhnen kann“ (25). Es geht also auch hier, wenn anstelle der Kluft von einem Riss die Rede ist, um ein unauflösbares Dilemma, das zur tragischen Situation wird. Günther zeigt, dass in Platonovs Texten der gesuchte „Klang der Maschine“ (Aleksej Gastevs *mašinnyj zvon*) die alte „Klage der Kirchenglocken“ nicht klaglos substituieren kann, sondern eine tiefe Trauer und „Leerstelle“ hinterlässt (28, 32) – sehr ähnlich wie bei Sergej Esenin, könnte man hinzufügen, der bekanntlich gar eine „sowjetische Rus“ imaginierte, ohne jemals in ihr anzukommen. Im Zentrum des Kapitels steht das Theaterstück *Šarmanka* (*Die Drehorgel*, 1930/31), in dem ein Agitprop-Duo eine improvisierende Drehorgel und einen doktrinär sprechenden Automaten in eine Kolchose bringt, um während der durch die Kollektivierung ausgelösten Hungersnot bei einem Festmahl „aus dem Fett toter Knochen“ (35) den Aufbau des Sozialismus zu propagieren. Die „groteske Überspitzung“ (34) ist hier das prägende Mittel. Des Weiteren bespricht Günther zwei Erzählungen

Platonovs aus dem Jahr 1936, „Moskovskaja skripka“ („Die Moskauer Geige“) und „Ljubov' k rodine“ („Die Liebe zum Vaterland“), also aus einer Zeit, in der Platonov dem sozialistischen Realismus möglichst zu entsprechen versuchte und dennoch nur sehr bedingt systemkonform blieb. Beide Erzählungen spielen auf dem Moskauer Tverskoj bul'var beim Puškin-Denkmal, was im Kontext der damals bevorstehenden pompösen Jubiläumsfeier zum hundertsten Todestag Puškins ein Hinweis auf den positiven ästhetischen Bezugspunkt sein sollte, der mit dem Puškin-Kult konstruiert wurde. In „Moskovskaja skripka“ ist eine magische Geige imstande, die „kranke“ Materie zu „heilen“, d. h. die „Stimme des Raumes“ (*golos prostranstva*) zum Klingen zu bringen und, wie Günther schreibt, „Resonanzräume“ zu entfalten, die den „ursprünglichen Wohlklang“ der Materie restituieren (44f.). Dieser in der Tat positiven, emphatisch organischen Ästhetik und optimistischen Sicht der Potenzen der Kunst steht der Pessimismus von „Ljubov' k rodine“ gegenüber, in dem ein Spatz nach seinem „phantastischen Flug“ (47) in ein Land des Überflusses sich nach der Armut zurücksehnt und sein Freund, ein Musikant am Fuße des Puškin-Denkmal, sich resigniert zurückzieht. Den Kontext bildet hier Stalins Kampagne gegen den Formalismus und Naturalismus in den Künsten, die mit dem Pravda-Artikel „Sumbur vmesto muzyki“ („Chaos statt Musik“, Januar 1936) lanciert worden war (45). In diesem Zusammenhang wäre es lohnend gewesen, die Kategorie des Absurden bereits explizit einzuführen und die Etymologie des lateinischen *absurdus* („misstönend“, „dissonant“; vgl. Görner 1996: 9) stark zu machen. Das Kapitel hätte sich so noch zwingender unter das Leitthema des Bandes ziehen lassen.

Das dritte Kapitel, „Zwischen Satire und absurdem Theater: Dramatische Texte“, unternimmt eine Lektüre der Stücke *Duraki na periferii* (*Dummköpfe an der Peripherie*, 1928), *Šarmanka, Ob"javlenie o smerti / Vysokoe naprjaženie* (*Die Ankündigung eines Todes / Hochspannung*, 1931) und *14 krasnych izbušek* (*14 rote Hütten*, 1932) im Lichte des Theaters des Absurden. Um hier lediglich eine der Interpretationen herauszugreifen: In *Duraki na periferii*, einer Groteske über einen possenhaften, aber tragisch endenden Vaterschaftsstreit in der Provinz, „erweisen sich die dümmlich-komischen Effekte als ein dem behandelten Thema unangemessener Diskurs der kollektiven Verantwortungslosigkeit, der in absurder Weise über den Fakten schwebt“ (53). Es ist vor allem der bürokratische Jargon, der hier „absurde Blüten“ treibt (54). An solchen Formulierungen sieht man, dass Günther, obwohl er von Definitio-

nen absieht, einen im Grunde normativen Begriff des Absurden voraussetzt: Absurd ist das „Unangemessene“, das den „Fakten“ widerstrebende. Platonovs Texten wird er damit gerecht. Die Frage ist eher, inwiefern eine derart ‚referentielle‘ Bestimmung des Absurden die Verwendung der Kategorie noch als produktiv erscheinen lässt. Wenn der biologische Vater zum Schluss kommt, dass er sich am besten „zur Seite liquidiert“ („то я ликвидируюсь в сторону“), spricht Günther von „absurder Verwendung des in jenen Jahren verbreiteten Schlagworts“ (55). Ist die für Platonov charakteristische grammatische Anomalie allerdings auch absurd? Zumindest ist zu bedenken, dass weder bei Charms noch bei Vvedenskij, weder bei Ionesco noch bei Beckett dergleichen grammatische Schnitzer eine wesentliche Rolle spielen. Vieles spricht dafür, in ihnen eine Darstellung des (Sprach-)Bewusstseins bei Platonovs revolutionären Subjekten zu sehen. Zwar ist eine solche mimetische Referenzialität bei den Absurdisten nicht schlechterdings abwesend, aber sie ist dann deutlich opaker.³ Auch das „Recht auf Unglücklichsein“ (57), das Günther im Zusammenhang mit dem Verhungern des Kindes so eindrucksvoll entwickelt und das selbstredend eine eklatante Abweichung von dem verordneten Optimismus darstellt, ist eher ein antiutopisches Postulat als ein absurdes Faktum. Seinen heuristischen Dienst – in diesem Fall: Vergleichbarkeit zu schaffen – kann ein Begriff indessen auch leisten, wenn er, wie die Leiter, wieder abgeworfen wird. Ein im engeren Sinne absurdistischer Topos wird in den Ausführungen zu der Tragödie *14 krasnych izbušek* erwähnt: sprunghaft-unvermittelte Gewalt. Günther bemerkt zu Recht: „In der Schilderung derartiger Grausamkeiten berührt sich Platonov mit der Poetik der Obëriuten“ (68, Fn. 73).

Das vierte Kapitel, „Psychopathologie des Totalitarismus“ (71–89), nimmt das Romanfragment „Makedonskij oficer“ („Der makedonische Offizier“) und die Erzählung „Musornyj veter“ („Müllwind“) aus den Jahren 1933–1935 in den Blick. „Makedonskij oficer“ handelt von der Reise eines „hellenischen“ Hydraulikers in das von dem Despoten Oznij regierte Land Kutemalija zur Zeit Alexander des Großen, „Musornyj veter“ von einem deutschen Widerstandskämpfer namens Lichtenberg, der, in ein Konzentrationslager verbracht, zum Tode verurteilt wird und zwar entkommen kann, aber am Ende

3 Man denke etwa an die möglichen zeitgeschichtlichen Bezüge in Charms' *Elizaveta Bam* (1928), Vvedenskij's *Ėlka u Ivanovyč* (1938) oder in Becketts *En attendant Godot* (1952). Für eine Lektüre von *Godot* als Holocaust-Stück siehe Temkine et al. 2008.

verblutet, weil er einer verhungernenden Frau ein Stück von seinem Bein zu essen gibt. Günther gelingt es nachzuweisen, dass Platonov in „Makedonskij oficer“ unter keineswegs offensichtlicher Bezugnahme auf die Analysen der Tyrannis in Platons *Staat* und Aristoteles' *Politik* eine Psychopathologie des Totalitarismus entwirft, die auf Masochismus beruht: Der groteske Enthusiasmus der Gefolgsleute des Despoten in „Makedonskij oficer“ besteht darin, sich selbst bis zum Äußersten zu schinden. An die Stelle eines eigenständigen Denkens tritt bei den Untertanen von Kutemalija „die Performanz masochistischer körperlicher Rituale“ (77). Demgegenüber interpretiert Günther die Psychopathologie, der in „Musornyj veter“ Lichtenberg zum Opfer fällt, als wesentlich von sozialdarwinistischem Sadismus getrieben (89). Der Protagonist bezeugt im nationalsozialistischen Deutschland eine „Umkehrung der Evolution“, die „Entstehung von Tieren aus Menschen“ («происхождение животных из людей»), wie es in Platonovs Erzählung heißt (84). Die beiden Totalitarismen stehen also Rücken an Rücken, sie konvergieren in grotesken Körperkulten, die an die Stelle jeglichen eigenständigen Denkens und jeglicher geistigen Betrachtung treten. Der Befund lässt an Boris Pasternaks (2005: 658) Bemerkung über Nazideutschland und die Sowjetunion in einem Brief vom 5. März 1933 denken: «Это движенья парные [...]. Это правое и левое крылья одной матерьялистической ночи» („Das sind gepaarte Bewegungen [...]. Das sind der rechte und der linke Flügel ein und derselben materialistischen Nacht“). Interessant ist dabei, dass die Bewohner des deutschen Reiches bei Platonov eine „einmütige Herde“ bilden, die auch in Abwesenheit des Führers willfährig ist, während der Stalin nachempfundene Despot im Kutemalija permanent interveniert und seinen Palast umbauen lässt (78, 89). Absurd ist nach Günther aber in beiden Fällen das Bestialische selbst; er spricht von „absurden und grausamen Rituale<n>“ (ebd.). Die Bestimmung des Absurden wird damit bis zur Identifikation dem Grotesken angenähert. Sprachliche Aspekte spielen kaum eine Rolle.

Das fünfte Kapitel, „Platonov – ein Absurdist wider Willen“, kommt zunächst auf Čevengur zurück und bezieht sich außerdem auf die Erzählung „Gorod Gradov“ („Die Stadt Gradov“, 1927) und den Kurzroman *Kotlovan* (*Die Baugrube*, 1930). Als Absurd erscheint einerseits die Vorstellungswelt der Bewohner von Čevengur, namentlich ihre Obsession, die Sonne an der Stelle der Menschen arbeiten zu lassen (92). Man könnte diesbezüglich von einem ‚phantastischen Absurden‘ sprechen. Zugleich interessiert auch hier das

bürokratische Absurde, eine „ins Absurde tendierende Philosophie der Bürokratie“ (93). Aus „Gorod Gradov“ stammt die Aussage des Bürokraten Šmakov, dass „die Welt offiziell durch niemand eingerichtet wurde und folglich juristisch nicht existiert“ („что мир официально никем не учрежден, стало быть, юридически не существует“), die bereits im Kapitel zum Theater des Absurden zitiert wird (54). Ein ganz anderer Aspekt kommt mit *Kotlovan* in den Blick – die ‚Sinnsuche‘ des Protagonisten Voščev und die Sinnsurrogate, auf die er in seiner Umgebung stößt: „Die Sinnfrage wird dadurch in dem Roman auf immer wieder neue Weise ins Bewusstsein gehoben“, schreibt Günther, „dass Vertreter der offiziellen Ideologie absurde und zugleich entlarvende Ersatzbegriffe für die Termini *mysl/istina* anbieten“ (97). So stehe im Zentrum von *Kotlovan* die „Abwesenheit des Sinns“ (ebd.). Das ist wiederum als Befund zu Platonov plausibel. Im Vergleich mit Charms, Vvedenskij oder Beckett ist Verlust von Sinn indessen nicht gleichbedeutend mit dessen Abwesenheit. Aus der Sicht einer „logique du sens“ (Gilles Deleuze) überleben die sprachlichen Sinnkollisionen die existenzielle Sonnenfinsternis. Das „Vorbeireden am realen Leben“, das Günther für die Helden von Platonovs Dramen veranschlagt (101), ist sehr wohl charakteristisch für die „Minus-Kommunikation“ (Druskin 2000 [1973]: 396) zumal bei Ionesco im „Anti-Stück“ *La cantatrice chauve* (*Die kahle Sängerin*, 1950). Bei Vvedenskij sieht der absurdistische Denker Jakov Druskin allerdings eine Kommunikation (oder ‚Akkommunikation‘) am Werk, die mehr als bloß ‚fehlgeht‘ und stattdessen neue Dimensionen von Dialog im Zeichen des logischen *non sequitur* aufscheinen lässt. Günther kommt dann in dem Unterkapitel „Platonovs Konzeption des Absurden“ (102–104) auf die entscheidende Differenz zu sprechen und expliziert damit auch nachträglich die Semantik, die er selbst mit dem Konzept vom ersten Kapitel an verbindet:

Manifestiert sich in der Poetik eines Dichters wie Daniil Charms eine existentielle Erfahrung, die letztlich auf einen Nullpunkt des Nichts hintendiert, so schlägt Platonov mit seiner angestregten Suche nach der Wahrheit und dem Sinn menschlichen Handelns eine diametral entgegengesetzte Richtung ein. Das Absurde versteht er als krasse Abweichung von der Sinnhaftigkeit des Seins, die von ihm prinzipiell nicht in Frage gestellt wird.

(102)

Dieser Gegensatz spiegelt sich im Befund, dass der „Gesellschaftsdenker“ Platonov den „offiziellen Diskurs von innen <zersetzt>“, während die Obëriuten/Činari die „Sowjetsprache“ aus ihrer Welt radikal ausschließen (103). Bis zum Schluss lässt Günther dagegen offen, inwiefern das Absurde bei Platonov nun den vorgefundenen Mangel oder doch die ästhetische Reaktion darauf bezeichnet. Eher unbestimmt hält er fest: „Elemente des Absurden treten in seinem Werk in dem Moment auf, wo eklatante Abweichungen des realen Geschehens von seiner Weltsicht auftreten“ (104). Zwischen diesen Möglichkeiten – das Absurde als Missstand vs. das Absurde als künstlerischer Faktor – liegt die Aktualisierung der Kategorie in *Andrej Platonov und das Absurde*.

Das abschließende Kapitel, „Andrej Platonov und die Archetypen der sowjetischen Kultur“ (105–122), verschiebt die Optik noch einmal, man könnte auch sagen, es nimmt eine Vogelperspektive ein. Entworfen wird hier eine Typologie von Platonovs Arbeit an der stalinistischen Mythologie, d. h. des „eigensinnigen Helden“, der „Väter und Söhne“, der „ambivalenten Weiblichkeit“ sowie des „ganz anderen Feinds“. In jeder Rubrik, so die Schlussfolgerung, enttäuscht Platonov die systemischen Erwartungen auf drastische Weise: seine Helden sind traurig statt fröhlich, irren umher und bleiben dysfunktional im Aufbau des Sozialismus, die Vatermythen seiner unvergesslichen Waisen-Figuren und damit das Bild des ‚väterlichen‘ Stalin sind stets ambivalent, die Frauen deuten eine abenteuerliche, hochgradig synkretistische und letztlich noch dem Silbernen Zeitalter verpflichtete sowjetische „Sophiologie“ an, das Feind-Mythem des sozialistischen Realismus schließlich bleibt meist unbesetzt. Der Band kehrt so im letzten Kapitel zur Ausgangsthese von der abgründigen „Kluft“ zurück, die Platonovs Welt von der um 1930 sich verhärtenden sowjetischen Mythologie trennt (121). *Andrej Platonov und das Absurde* nähert sich dieser Kluft nach über vierzig Jahren Beschäftigung seines Autors mit Platonovs Werk noch einmal anders: Das Buch umkreist die Kluft als Faktum des Absurden. Für alle Interessierten ist es so – mit Vvedenskij's Ausdruck – eine überaus inspirierende „Einladung zum Nachdenken“.

Christian Zehnder

Literatur

- Bennett, Michael Y. (2024): "Introduction: What Is Absurdist Literature? And Is that What We Are Calling It Now?", in: Idem (Ed.): *The Routledge Companion to Absurdist Literature*. New York / London: Routledge, 1–4.
- Camus, Albert (1985): *Le mythe de Sisyphe: essai sur l'absurde*. Paris: Gallimard.
- Druskin, Jakov (2000): „Zvezda bessmyslicy“, in: Sažin, Valerij (sost.): „Sborišče družej, ostavlennych sud'boju“. L. Lipavskij, A. Vvedenskij, Ja. Druskin, D. Charms, N. Olejnikov: „Činari“ v tekstach, dokumentach i issledovanijach. T. 1. Moskva: Ladomir, 323–416.
- Esslin, Martin (1971): „The Theatre of the Absurd Reconsidered“, in: Idem: *Reflections: Essays on Modern Theatre*. New York: Anchor Books, 179–186.
- Görner, Rüdiger (1996): *Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gjunter [Günther], Hans (2012): *Po obe storony ot utopii. Konteksty tvorčestva A. Platonova*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Günther, Hans (1968): *Das Groteske bei N. V. Gogol'. Formen und Funktionen*. München: Verlag Otto Sagner.
- Günther, Hans (2016): *Andrej Platonow. Leben, Werk, Wirkung*. Berlin: Suhrkamp.
- Günther, Hans (2020): *Revolution und Melancholie. Andrej Platonovs Prosa der 1920er Jahre*. Berlin: Frank & Timme.
- Jaccard, Jean-Philippe (1991): „Daniil Kharmis in the Context of Russian and European Literature of the Absurd“ [trans. Neil Cornwell], in: Cornwell, Neil (Ed.): *Daniil Kharmis and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*. London etc.: Macmillan, 49–70.
- Pasternak, Boris (2005): *Polnoe sobranie sočinenij s priloženijami v odinnadcati tomach*. T. 8. Tevekeljan, Diana (gl. red.). Moskva: Slovo.
- Temkine, Pierre / Temkine, Valentin / Temkine, Raymonde et al. (2008): *Warten auf Godot. Das Absurde und die Geschichte*. Aus dem Französischen von Tim Trzaskalik. Berlin: Matthes & Seitz.
- Urban, Peter (Hrsg.) (1990): *Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten*. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren.