

Ljubomir STOIMENOFF, *Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von Daniil I. Charms. Ein Beitrag zur Definition der "oberiutischen Ästhetik"*, Frankfurt a.M., Bern, New York: P.Lang, 1984, 154 S. (Symbolae Slavicae, 19).

Zur russischen literarischen Avantgarde der zwanziger Jahre gibt es inzwischen eine beachtliche Anzahl von Arbeiten. Auch fehlt es neuerdings nicht mehr an Versuchen einer Zusammenschau der Programme und Gruppen über die russische Literatur hinaus im gesamt slavischen und europäischen Kontext (BOJTAR 1977, DREWS 1983).¹ Das heißt jedoch keinesfalls, daß alle Teilfragen beantwortet wären. Neue Erkenntnisse lassen sich immer noch in Teilbereichen gewinnen: So z.B. über das Werk von Vertretern kleinerer, aber deshalb nicht weniger interessanter Gruppen wie des *Oberiu* (*Ob-edinenie real'nogo iskusstva*). Diese Vereinigung existierte von 1926 bis 1930 in Leningrad. Wichtigste Vertreter: Daniil Charms, Aleksandr Vvedenskij und Nikolaj Zabolockij.

Als M. PETROVSKIJ 1968 in *Novyj mir*² die Rückkehr von Charms in die sowjetische Literatur - auf dem Weg über die Kinderliteratur - begrüßte, verband er damit den Wunsch, daß auch der 'erwachsene' Charms bald aus der Vergessenheit geholt würde, in die er als Opfer der stalinistischen Repressionen geraten war. Der 'erwachsene' Charms, das ist sicher auch die Experimentalpoesie aus der *Oberiu* - Zeit. Damals waren "seit 1960 ganz vereinzelt in der UdSSR, Polen und der Tschechoslowakei Abdrucke, Hinweise und Artikel" zu Charms erschienen.³ 16 Jahre danach und 24 Jahre nachdem Lidija Čukovskaja wieder auf diesen Dichter aufmerksam gemacht hatte,⁴ zu dessen Schicksal die *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* konstatierte: "nezakonno repressirovan. Rehabilitirovan posmertno",⁵ ist erst ein Teil der Arbeit geleistet. Die wesentlichen Beiträge zur Forschung über die frühere Schaffensphase von Charms und zur Gruppe *Oberiu* kamen von außerhalb der Sowjetunion. Das Gesamtwerk erscheint in der Bundesrepublik (Bremer Ausgabe von Mejlach/Erl; bisher erschienen von den geplanten 10 Bänden die Bände 1 - 3).⁶ Nach A. STONE - NAKHIMOVSKIJ 1982⁷ setzt nun die Dissertation von Ljubomir STOIMENOFF diese Linie mit kritischem Blick auf das bisher geleistete fort.

Einschätzungen wie bei MÜLLER 1978, KASAK 1976, GIBIAN 1971⁸ will Vf. aufgrund der jetzt durch die Bremer Ausgabe verbesserten Editionsgrundlage mit Blick auf das Gesamtwerk korrigieren. Es geht ihm dabei um die Unterscheidung zumindest zweier Schaffensphasen: einer 'oberiutischen' (1926 - 1931) und (nach einer kurzen Übergangszeit) einer 'postoberiutischen' (ab 1932), die bisher nicht klar erkannt werden konnten. Insbesondere kann er Belege dafür bringen, daß das Werk in der hier untersuchten Frühphase von lyrischer und dramatischer Formintention geprägt ist - mit entsprechender Gattungsinterferenz in den einzelnen Texten. Dem steht in der späten Produktion die Dominanz der epischen Prosa gegenüber. Vf. kann plausibel machen, daß hinsichtlich der

inzwischen üblichen Identifikation von Charms mit der "Literatur des Absurden" (seit GIBIAN 1971) differenziert werden muß: Zwischen der existenzkritisch und zugleich diskursiven Schreibweise in der postoberiutischen und dem spielerisch - experimentellen Alogismus in der oberiutischen Phase. (Letzterer wurde bislang als Indiz für die Zuordnung zur 'absurden Literatur' verabsolutiert). Diese Unterscheidung gilt besonders für das Verständnis des Dramas "Elizaveta Bam" (1927). Bei Würdigung der formalen Gemeinsamkeiten zum Theater des Absurden stellt Stoimenoff den grundlegenden Unterschied zwischen der philosophischen Intention der Dramatik à la BECKETT oder IONESCO und der artistisch - spielerischen Irritation bei Charms heraus (S. 111-115). Denn hier geht es (vorerst) nicht darum, "existentiell betroffen zu machen", sondern um die Erfahrung des 'Neuen Sehens', die zu den Dingen selbst zurückführen soll. Für diese Intention steht das oberiutische Theorem der *predmetnost'*. Es wäre m.E. allerdings zu kurz gedacht, wollte man daraus eine beim oberiutischen Charms generell fehlende Sinn - Dimension ableiten. Daß das Spiel mit dem 'Unsinn' letztenendes doch tieferen Sinn haben kann (schließlich will *Oberiut* einen neuen *modus vivendi* begründen, wie seinerzeit auch schon Futurismus oder tschechischer Poetismus) wird in dem Hinweis auf eine mögliche Adaptation der Kantschen 'Ding an sich' - Kategorie (S. 40) nur angedeutet. Vf. übergibt diesen Gedanken an die weitere Forschung.

Gut herausgearbeitet ist einerseits die *irritierende* und *Rezeptionsintention* als Spezifikum des oberiutischen Charms. Andererseits vermißt man aber die typologische Einordnung über den gewiß wichtigen Vergleich mit dem neueren Theater des Absurden hinaus in den weiteren synchronen Kontext der historischen Avantgardebewegungen. Ein komparativer Bezug etwa auf die Verwendung von (präsurrealistischen) Irritationsstrukturen z.B. im tschechischen Poetismus (V. NEZVAL) und im Kontrast dazu auf die zeitlich parallele Material-Ästhetik des *Lef* hätte die literarhistorischen Konturen des Untersuchungsgegenstandes schärfer hervortreten lassen. So bleibt unbeachtet, daß *Oberiut* und *Lef* dialektisch einander gegenüberstehende Ding - Philosophien entwickelt haben: Der Vergleich der oberiutischen *predmetnost'* und des *veščizam* der Künstlergruppe *Lef* fehlt. Der Hinweis auf NEZVAL kommt leider an anderer Stelle, ist zudem aus zweiter Hand und wenig aufschlußreich.

Um das zentrale Kapitel, die Analyse von "Lapa", sind eine grobe biographische Skizze zu Charms, die Darstellung der oberiutischen Poetologie und ein Ausblick auf die postoberiutische Phase angeordnet. Doch über diesen engen Rahmen hinaus kommt die kontextuell vergleichende Dimension, die beim gegenwärtigen Stand der Avantgardeforschung systematischer zu reflektieren gewesen wäre, zu kurz. Damit kann die eingangs angekündigte Revision des Charmschen Oeuvres nicht konsequent genug ausfallen. Eine Umdisposition zwischen Textteil und Anmerkungen hätte hier schon einiges gebracht. Zuviel für die Argumentation wichtiger Stoff ist in die Fußnoten abgeschoben. Das gilt vor allem für die Hinweise auf den russischen Futurismus. Sie hätten in einem eigenen Kapitel zur Stellung von *Oberiut* innerhalb der russischen Avantgarde - mit Ausblick auf den europäischen Kontext - verarbeitet werden können. Anknüpfungspunkte wären z.B. S. 25 und S. 29, Anm. 20, bei der futuristischen Theatertheorie⁹ oder bei

der aus dem Poetismus erwachsenen Dramentheorie J. HONZLS zu finden gewesen (auch HONZL theoretisierte über den Einsatz von Dekoration in Schauspielerfunktion).¹⁰

Die Konzeption der Arbeit ist in vielem allzu eng und nicht ausgereift genug. Das beginnt mit der Beschränkung auf den formalistischen Ansatz. Dieser ist sicher aufschlußreich wegen der Verwandtschaft von Formalismus ('Neues Sehen', *ostranenie*) und Theorie und Praxis von *Oberiu*. Allerdings läuft die Argumentation auf solcher Basis ständig Gefahr, über eine Paraphrase der Dichter - Theorie nicht hinauszukommen. Wozu der Hinweis auf strukturalistische Erweiterungen zu Anfang (S. 24), wenn in der Argumentation davon nichts erkennbar wird? Man hätte nach dieser Ankündigung erwartet, daß Vf. über den Umgang mit Synchronie, Diachronie, Kontext, Struktur, System, Semantik, entweder in den methodologischen Vorüberlegungen oder im Laufe der Arbeit reflektiert. In diesem methodologischen Defizit fällt der fehlende systematische Einbezug textsemiotischer Kriterien auf, den man vom heutigen Stand der Literaturwissenschaft aus gerade in einer slavistischen Arbeit hätte erwarten müssen. Z.B. fehlt bei der Auslegung des Charmsschen Theorems von den "fünf Bedeutungen" eine fundierte Behandlung in Termini der Semantiktheorie. Begriffe wie 'denotative', 'designative', 'konnotative' oder 'assoziative Bedeutung' wären den Charmsschen Kategorien kritisch gegenüberzustellen gewesen. (Wie verhält sich z.B. die Charmssche "fünfte Bedeutung" zum MORRISschen Begriff des 'Designats'?). Gerade weil Charms in seinen poetologischen Theoremen stark auf die semantische Dimension spekuliert, vermißt man besonders ein Eingehen auf die Frage des Übergangs von Form in Bedeutung. Dazu ist auch nach dem Formalismus Wesentliches gesagt worden.¹¹ Bei der Bestandsaufnahme der oberitischen Poetologie (z.B. S. 34) macht sich die fehlende metasprachliche Distanz zum Untersuchungsbe- reich bemerkbar. Darunter leidet die Klarheit der Darstellung. Was soll man sich z.B. unter "Koordinaten der kognitiven Aneignung der Welt durch den Menschen" (S. 45) vorstellen?

Man ist dem Vf. dankbar für die beachtliche akribische Beispielsammlung zu den "vermerkwürdigenden" Verfahren (Neuübersetzung für *ostranenie*, übernommen von R. LACHMANN). Ihre Systematisierung hätte sich jedoch konsequenter vornehmen lassen, wenn Vf. mit dem bekannten Ebenen-Modell (von der graphisch-visuellen fortschreitend zur phonologischen, morphologischen, lexikalischen, syntaktischen und der semantischen Ebene) gearbeitet hätte. Von hier aus hätte sich ein systematisches Bild über den unterschiedlichen Organisationsgrad des Textganzen herausarbeiten lassen. Denn auf den ersten Blick wird die unterschiedliche Organisiert- heit von der Dominanz des Alogismus auf der semantischen Ebene und der fragmentarischen Form (die der Vf. beide treffend zeigt) verdeckt. Gerade weil sich die dichterische Sprache bei Charms zwischen Lyrik und Prosa frei bewegt, hätten bei der Analyse sta- tistische Verfahren angewendet werden können (beispielhaft ist hier unter den slavistischen Arbeiten v.a. P.DREWS 1975¹²). Daß diese Art von experimenteller Poesie in vielem der Kindersprache verpflichtet ist, wäre besonders zu zeigen gewesen.

Im Ansatz richtig und in einzelnen Passagen gut gelungen ist das Kapitel über die visuelle Textdimension, das wichtige Einsich- ten in die für die Avantgardeästhetik typische Interdisziplinari- tät Bildende Kunst - literarischer Text vermittelt. Sehr aufschluß- reich ist der Vergleich mit MALEVIČ. Gerade hier vermißt man aber

den semiotischen Zugang besonders.

Die Reduktion und Konzentration in diachroner Hinsicht auf das offene Problem der Entwicklung des Charmsschen Schaffens ist sicher vertretbar. Indes hätten Hinweise auf die nationalliterarische Tradition und den synchronen Kontext, in denen Alogismus, Hyperbel, speziell auch das Verweben von phantastischer und realistischer Ebene stehen, nicht geschadet (schon um die Zuordnung zur späteren "Literatur des Absurden" exakter zu relativieren): H.GÜNTHER hat gezeigt, wie diese Verfahren bereits für die GO-GOL'sche Groteske konstitutiv sind;¹³ von hier aus bietet sich zugleich ein Blick auf die Verwendung solcher Techniken in der historischen Avantgarde, besonders in der - fast gleichzeitigen - Dramatik V.MAJAKOVSKIJS, an.

Wichtiges weiß Stoimenoff auch zur Montagetechnik bei Chams (im Vergleich mit MALEVIČs Collage) zu sagen - leider jedoch ohne sich in der Sekundärliteratur zu dieser Technik weiter umzuschauen. Nicht berücksichtigt ist die grundlegende und damals wie heute maßgebliche Leistung eines S.EJZENSTEJN. Zu "Zitat und Montage in avantgardistischer Literatur und Kunst" hat z.B. V.KLOTZ¹⁴ einen Aufsatz geschrieben, der hier hätte als Einstieg in den weiteren Kontext mit herangezogen werden können.

Es soll keine Beckmesserei sein, wenn ich an dieser Stelle ein paar Worte zum Erscheinungsbild des Buches sage. Die Arbeit ist als Typoskript gedruckt. Die Nachteile dieser Publikationsweise sind bekannt und können dem Autor nicht voll angelastet werden, zumal ein gut Teil dessen, was eigentlich die verlegerische Aufgabe (drucktechnischer Aufbau, Lektorieren) sein sollte, zur Kosteneinsparung auf den Autor abgewälzt wird. Bei einer Erstpublikation wie hier ist der Autor aufgrund mangelnder Erfahrung und mangelnder verlegerischer Unterstützung oft überfordert. Das Buch macht einen optisch zergliederten Eindruck. Das betrifft den Seitenaufbau und die Unterscheidung von Text und Anmerkungen. Letztere heben sich kaum vom laufenden Text ab. Dazu kommt, daß im Text die Absätze zu großen Durchschuß haben und so von den - nicht eingerückten - Zitaten nicht abgehoben sind. Dem Leser, der den zum Teil für die Argumentation wichtigen Hinweisen folgen will, wäre viel ärgerliches Suchen erspart worden, wenn die nach jedem Kapitel gebrachten Anmerkungen (durch engeren Zeilenabstand etwa) abgesetzt und *en bloc* ans Buchende gerückt worden wären. In dieser inzwischen schon gut eingeführten Reihe hat es schon optisch befriedigendere Lösungen gegeben. Begrüßenswert ist der Abdruck von kalligraphischen Texten und Bildmaterial.

Meine kritischen Bemerkungen, die ohnehin mehr auf die noch zu leistende theoretische Arbeit und Kontextforschung zielen, können die Leistung des Vf. im sachlichen Kern nicht in Frage stellen. Auf's Ganze gesehen, versteht es Stoimenoff, das Wesentliche an der Charmsschen Poetik und Dichtung zu erfassen, die oberflächliche Schaffensphase von einem geschickt ausgewählten, bisher noch nicht untersuchten Text zu erschließen und einzugrenzen. Auch wenn bedauerlicherweise nicht mehr aus dem Thema herausgeholt wurde, wird die Forschung diese nützliche Arbeit zur Kenntnis nehmen müssen.

A n m e r k u n g e n

1. E. BOJTAR, *A kelet-europai avantgarde írolam*, Budapest 1977;
P. DREWS, *Die slawische Avantgarde und der Westen. Die Programme der russischen, polnischen und tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext*, München 1983, s. dort
weitere Literatur.
2. "Vozvraščenie Daniila Charmsa", in: *NM*, 8 (1968), 258ff.
3. W. KASACK, (Ez. zu:) George Gibian, *Russia's Lost Literature of the Absurd*, 1971, in: *ZfSlPh*, Bd. XXXVII, 2 (1974), 400.
4. *V laboratorii redaktora*, M. 1960, 257-264.
5. *KLE*, t.8, M. Sp.226.
6. D. CHARMS, *Sobranie proizvedenii*, pod. red. M. Mejlacha i Vl. Erla, t.1-3, Bremen 1978-1980. Vf. stützt sich auf diese Ausgabe, konnte jedoch den noch nicht publizierten 4. Bd. nicht einsehen.
7. *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Charms and Alexander Vvedenskij*, (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 5), Wien 1982.
8. B. MÜLLER, *Absurde Literatur in Russland. Entstehung und Entwicklung*, München 1978; W. KASACK, "Daniil Charms. Absurde Kunst in der Sowjetunion", in: *WdSl*, Jg. XXI, H. 2 (1976), 70-80; G. GIBIAN, *Russia's Lost Literature of the Absurd. A Literary Discovery. Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskij*, ed. et transl. by G. GIBIAN, Ithaca, London 1971.
9. Ich denke hinsichtlich des Postulats der Gleichwertigkeit der verschiedenen szenischen Mittel v.a. an eine Bestimmung der obériutischen Position der theatralischen Eigengesetzlichkeit in Relation zu futuristischen Modellen, etwa dem von V. MAJAKOVSKIJ, "Teatr, kinematograf, futurizm" (1913), in: *PSS*, t.1, 275ff., oder - wieder mit anderen Vorzeichen - in Relation zum Bewegungstheater, das die "Deklaracija o futurističeskom teatre" (1914) des Egofuturisten V. ŠERŠENEVIČ forderte (abgedr. in: V. MARKOV, Hg., *Manifesty i programmy russkich futuristov*, München 1967, 141). Aus solcher Differenzierung avantgardistischer Konzeptionen wäre m.E. der Stellenwert der obériutischen Verfahren in der Entwicklung der literarischen Avantgarde deutlich geworden, Obériu gewissermaßen eine Endstufe der kulturdiagnostisch beendeten Entwicklung darstellt.
10. Vgl. seinen Aufsatz "Pohyb divadelního znaku", in: *SaS*, 6 (1940), 177-188.
11. Vgl. W. SCHMIDT, *Der ästhetische Inhalt*, 1977 und die Kritik dazu bei M. JANKOVIČ, "Die Inhaltsfunktion der künstlerischen Form als offenes Problem", in: *The Structure of the Literary Process. Studies dedicated to the Memory of F. Vodička*, Ed. by P. Steiner (et al.), Amsterdam, Philadelphia 1982; sowie E. ETKIND, *Forma kak soderžanie*, 1977.
12. *Devětsil und Poetismus*, München 1975.
13. *Das Groteske bei Gogol'. Formen und Funktionen*, München 1968.
14. In: *Sprache im technischen Zeitalter*, 60 (1976), 259-277.

Wolfgang F. SCHWARZ
(Saarbrücken)