

Gudrun Lehmann, *Fallen und Verschwinden. Daniil Charms. Leben und Werk*, Wuppertal [u.a.]: Arco 2010.

Verschunden und wieder aufgetaucht

Auf den Spuren des Petersburger Exzentrikers Daniil Charms (1905-1942), der sich selbst als Sherlock Holmes¹ stilisierte, können wir Gudrun Lehmann in *Fallen und Verschwinden* bei der deduktiven Enthüllung der Details aus seinem Leben und Werk folgen. Der nichtkonforme Dichter Charms verschwand 1942 auf dramatische Weise; er starb während der Belagerung von Leningrad in einer psychiatrischen Anstalt den Hungertod. Die unter Freunden und Verwandten hinterbliebenen Schriftstücke und Erinnerungen mussten zunächst aufgrund der repressiven politischen Lage verborgen bleiben. Erst in der poststalinistischen Zeit gelangten im kulturellen Untergrund handschriftliche Abschriften von Charms in Umlauf, die teilweise auch im Ausland veröffentlicht werden konnten.² Doch welcher Autor sich hinter dem Namen Daniil Charms verbarg blieb lange Zeit unklar. Erst 1989 konnten die Recherchearbeiten, erschwert durch die chaotischen Verhältnisse im postsowjetischen Russland und die nach wie vor hohen bürokratischen Hürden für die Archivarbeit – beginnen. Die von Gudrun Lehmann erstmals in deutscher Sprache verfasste Charms-Monographie ist folglich das Resultat jahrzehntelanger kleinteiliger und aufwendiger Recherchearbeiten.

Der Verzicht auf die russischen Originale bei der Zitation von Primär- und Sekundärquellen lässt darauf schließen, dass Gudrun Lehmann mit der Monographie nicht nur das slavistische Fachpublikum erreichen möchte. Die vielfältig aufgezeigten impliziten und expliziten Querverbindungen von russischer Avantgarde-Literatur zur bildenden Kunst machen die besondere Sichtweise der kulturhistorischen und biographischen Darstellungen von Gudrun Lehmann aus, die durch den interdisziplinären Hintergrund der Autorin (Studium der Kunstgeschichte und Philosophie, Arbeit als Künstlerin und Kuratorin) fundiert ist.

In neun Kapitel unterteilt sich die stark biographisch geprägte Monographie, die sich in chronologischer Abfolge den einzelnen Lebensphasen von Charms und seinen Schaffensperioden widmet. Im Anhang sind neben den ausführlichen Quellenangaben eine Zeittafel mit allen biographischen Eckdaten sowie ein um-

¹ Vgl. L. Sauerwald, „Daniil Kharms and Sherlock Holmes: Between Imitation and Deconstruction“, in: *Clues*, Bd. 28, Nr. 2, 2010, 29-43.

² G. Gibian, *Russia's Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery, Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky*, Ithaca/London 1971.

fassendes Personenregister enthalten, das eine schnelle Einordnung der genannten Personen ermöglicht.

Rein formal wird Charms der russischen Spätavantgarde zugeordnet.³ Dieser Einordnung schließt sich auch Lehmann an, wobei sie Charms als einen „Grenzgänger“ bezeichnet, dem die Gratwanderung gelingt „weder der klassischen Avantgarde epigonenhaft zu folgen, noch sich zu einer plumpen Gegenreaktion zum sozialistischen Realismus hinreißen zu lassen.“ (422) Sehr klar ist in der Monographie der Prozess dokumentiert wie Charms, der sich ursprünglich voll im „Mainstream“ avantgardistischer Bewegungen á la Aleksej Kručenyč und Velimir Chlebnikov befand, mit der politisch motivierten Marginalisierung der historischen Avantgarden ebenfalls an den Rand der Gesellschaft und Existenzmöglichkeit gedrängt wurde. Dabei wird der eigenwillig-individuelle Lauf seiner post-OBÉRIU-Schaffensphase aufgezeigt, dessen Resultate Charms vergleichbar machen mit späteren westeuropäischen Autoren des Absurden. Lehmann weist jedoch nicht nur Parallelen zu diesen Autoren auf, sondern verfolgt die Strahlkraft von Charms' „Heftchen“ auf spätere „Samizdat“-Praktiken der Moskauer Lianozovo-Gruppe (422–433) oder Transfuristen (456), von seinen „Nichtsdarstellungen“ alltäglicher Banalitäten auf Künstler wie Il'ja Kabakov (434–450) und seiner „alltäglichen Schrecknisse“ auf Gennadij Gor (413).

Chronologie eines Falls

Die einzelnen Kapitel der Monographie sind so aufgebaut, dass zu Beginn stets die historischen Gegebenheiten und persönlichen Umstände als Hintergrund für die jeweilige Schaffensphase skizziert werden.

Das erste Kapitel widmet sich den frühen Lebensjahren von Daniil Charms und ist deshalb primär biographischer Natur. Besonders aufschlußreich ist in diesem Kapitel die Charakterisierung des Charms'schen Elternhauses, die vor allem die asketische Strenge und tiefe Religiosität des Vaters hervorkehrt. Deutlich wird auch, dass Charms' Eltern auf die umfassende Bildung ihres Sohnes viel Wert legten, die aber durch die mangelnde Disziplin und die schon früh bemerkbaren exzentrischen Züge erschwert wurde.

In den Kapitel zwei bis vier werden verstärkt die religiösen Überzeugungen und Praktiken von Charms thematisiert, die sich in seiner Literatur niederschlagen haben. Die in diesen Kapiteln mehrfach hervorgehobene Annahme, dass Charms zwischen Glaube und Unglaube schwankt und seine Erleuchtung jenseits von Gott im Diesseits sucht ist jedoch fraglich. (83, 107) Vor allem Charms' Tagebücher dokumentieren einen tiefen und ernsten Glauben an Gott,

³ Vgl. hierzu die erste Charms-Monographie von J.-P. Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern 1991.

der höchstens als existentiell zweifelnd im Kierkegaard'schen Sinn gekennzeichnet werden kann.⁴

In Kapitel zwei führt Lehmann den Begriff der „Hieroglyphe“ ein, dessen Idee sein Philosophenfreund Druskin formuliert hatte (69). Auch wenn dieses Konzept eigentlich von seinem Künstlerkollegen Aleksandr Vvedenskij literarisch umgesetzt wurde,⁵ ist der Hinweis auf eine eigentliche und uneigentliche (physische vs. poetische) Erscheinungsweise von Wort-Dingen bei Charms durchaus fruchtbar; denn in der Charms'schen poetischen Welt werden die physisch-kausalen Gesetze außer Kraft gesetzt, so dass die Gegenstände im freien alogischen Raum zu schweben beginnen. Die Bemerkung von Gudrun Lehmann, dass Charms als Künstlerästhet in die Tradition des „jurodstvo“ gestellt werden kann ist somit auch konsequent (89). Immer wieder zeigt Lehmann das häretische Potential von Charms – nicht nur in religiöser, sondern auch in soziokultureller Hinsicht.

So legt Lehmann beispielsweise in Kapitel drei dar, dass die Charms'sche Vorliebe für das Schaffen von sinnlosen Abkürzungen und Neologismen als „Simulakrum des Offiziellen“ die sowjetische Sprachreform durch eine autopoeitische, privatsprachliche „Sinnanarchie“ übersteigert und unterminiert (106). In Kapitel drei nimmt Lehmann auch eine Kontextualisierung von Charms' Schaffen innerhalb der russischen Avantgarde vor. Sehr treffend stellt sie fest: „Die befreiende Wortaporie Tufanovs fluktuiert bei Charms zur befreiten Sinnaporie.“ (113) „Der linear ausgerichtete utopische Progressismus der zeittypischen avantgardistischen Literatur mündet bei ihm in retardierende, unbeholfene Ereignislosigkeit, wodurch sich bereits der ästhetische Bruch mit der Teleologie der klassischen Moderne ankündigt.“ (117)

Kapitel vier ist einem Vergleich von Kazimir Malevič und Daniil Charms geschuldet. Begründet ist diese Exklusivität darin, dass Malevič gemäß Lehmann die weitreichendsten Spuren im Oeuvre von Charms hinterlässt. (133) Anschließend kann Lehmann hierbei auf die vielfachen Vorarbeiten von Aage Hansen-Löve.⁶ Die Haupteckennntnis dieses abgrenzenden Vergleichs fasst Lehmann in folgende Worte: „Während Malevič das reine Nichts sucht, hebt Charms jedoch die paradoxale Opposition nicht einseitig religiös-eschatologisch auf. Anstelle einer Homogenisierung der Widersprüche insistiert er auf der doppelten Zuge-

⁴ Vgl. A.A. Hansen-Löve, „«Scribo quia absurdum». Die Religionen der russischen Dichter des Absurden (OBĖRIU)“, in: M. Deppermann (Hg.), *Russisches Denken im europäischen Dialog*, Wien/Innsbruck 1998, 160-203.

⁵ Vgl. hierzu die Dissertation von A. Rymar', *Ieroglifičeskij tip simvolizacii v chudožestvennom tekste (na materiale poëtiki Aleksandra Vvedenskogo)*. *Dissertacija na soiskanie učennoj stepeni kandidata filologičeskich nauk*, Samara 2004.

⁶ Vgl. die vielfachen Bezüge zu Charms in K. Malevič, *Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*, Hg., eingeleitet und kommentiert von A. Hansen-Löve, München 2004.

hörigkeit (...)“ (143) Leider belegt Lehmann diese These nicht anhand von Textbeispielen. Und schließlich scheint es erstaunlich, dass Lehmann selbst die genannte Prämisse des unauflösbaren Widerspruchs bei Charms an anderen Stellen nicht ernst genug nimmt.

Kapitel fünf widmet Lehmann der Entstehungsgeschichte der Künstlergruppe OBĚRIU die zwischen 1927 und 1930 offiziell existierte und deren treibende Kraft Charms war. Klar stellt Lehmann die „Unmotiviertheit“ (212) der einzelnen Szenen und Handlungen des OBĚRIU-Theaters heraus. Den interpretatorischen Schritt die Unmotiviertheit der Handlungen der Figuren auf deren „motivverlorene Existenz ihrer alltäglichen Absurdität“ (215) zurückzuführen ist jedoch kritisch zu bewerten.

Insgesamt gesehen stellt auch eine Tendenz zur „katastrophischen“ Interpretation des Absurden bei Charms den Schwachpunkt der Monographie dar, da das Absurde so zu einer weiteren ideologischen Kategorie degradiert wird, wo doch die paradoxe Grundstruktur des Absurden genau darauf abzielt, jegliche thematische oder metapoetische Fixierung zu unterlaufen.⁷ Immer wieder sind in Lehmann's Monographie Passagen eingeflochten, die das Absurde bei Charms als Mimesis einer schizofren-paranoiden Staatsform auslegen.⁸

So auch in Kapitel sechs, das sich Charms als Kinderbuchautor widmet. Es ist eine Ironie des Schicksals, dass sich für Charms, der Kinder ganz offensichtlich nicht ausstehen konnte, nach dem Verbot von OBĚRIU das Genre der Kinderliteratur als einzige Veröffentlichungsmöglichkeit und somit auch Einkommensquelle anbot. Einerseits wird Charms' Gestus des Kinderhasses in seinen Privattexten von Lehmann vielleicht zu ernst genommen, andererseits versucht sie diesen zu verharmlosen, indem sie Charms zum Gegner der „durchherrschten Kindheit“ (307) stilisiert: „Dabei richtet sich Charms Feindseligkeit nicht gegen die Kinder selbst, sondern gegen die Macht, die über sie ausgeübt wird.“ (310) Diese starke These wird von Lehmann jedoch weder biographisch noch anhand von Texten belegt. Aus dem stalinistischen zeitgenössischem Kontext allzu viele Schlüsse auf die Texte von Charms zu ziehen, birgt bei einem derartigen Provokateur und Exoten Gefahren. Charms schrieb seine Privattexte nicht für die Öffentlichkeit. Sie als Abbild der stalinistischen Realität auszugeben mag zu wenig

⁷ Vgl. T. Grob, *Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne*, Bern 1994, 99.

⁸ Mit dieser – das Absurde vereindeutigende Auslegung als „Sinnlosigkeit“ (des Daseins) – ist Gudrun Lehmann jedoch kein Einzelfall: neben Jaccard verfolgt Neil Cornwell in seiner jüngsten Veröffentlichung diese – vom westeuropäischen „Theater des Absurden“ (nach Martin Esslin) geprägten – Interpretationsweise in Bezug auf OBĚRIU weiter. Auffällig ist, dass russische Autoren wie Jamposkij oder Kobrinskij in ihren Monographien diese Vereindeutigung nicht vornehmen. – Vgl. N. Cornwell, *The absurd in literature*, Manchester/New York, 2006; M. Jampolskij, *Bespamjatstvo kak istok. Čitaja Charmsa*, Moskva 1998; A. Kobrinskij, *Daniil Charms*, Moskva 2008.

und sie als bewusste Kritik der Umstände oder gar „Apologie realer Gewalt“ (395) zu interpretieren mag zu viel ausgesagt sein.

Kapitel sieben ist den sogenannten „Činari“ gewidmet, einem privaten literarisch-philosophischen Freundeskreis, an denen neben den Obėriuty Daniil Charms und Aleksandr Vvedenskij die beiden Philosophen Jakov Drukin und Leonid Lipavskij regelmäßig teilnahmen. Zu Recht stellt Lehmann die (pseudo)philosophisch Texte von Charms wie „Wält“ (*Myr*), „Über die Zeit, über den Raum, über die Existenz“ (*O suščestvovanii, o vremeni, o prostranstve*) oder „Traktat mehr oder weniger nach der Lektüre Emersons“ (*Traktat bolee ili menee po konspektu Ėmersona*) in den Kontext des Činari-Diskurses, dessen Hauptmerkmal das gedankenassoziative Philosophieren als Selbstzweck ohne Telos darstellte.⁹

Das Prosaſpätwerk von Charms, dem auch der berühmte Fallzyklus zugeordnet werden kann, wird in Kapitel acht behandelt. Diese meist sehr kurzen Prosatexte sind gekennzeichnet durch eine Verschärfung des absurden Handlungsprofils der Figuren – losgelöst von logisch-kausalen Zusammenhängen –, sowie einem hohen Grad an oft tödlich endender Brachialität. Erneut zeigt sich die Tendenz, dass das Brachiale bei Charms von Lehmann entweder als Folge eines moralischen Bankrotts des Autors – einer „teilnahmslose[n], schonungslose[n] und unpersönliche[n] Haltung“ gewertet, oder als „Allegorien einer gänzlich anonymen Grausamkeit des Alltäglichen“ entschuldigt wird. (409) Dass einem bei derartig morbider Ernsthaftigkeit das Lachen über die durchaus komisch wirkenden komplett unrealistischen Sterbensepisoden bei Charms schwerfallen muss begründet auch Lehmann's Aussage, dass die von Charms gezeichnete „Hölle des Daseins“ nicht für Witz und Ironie zu haben sei. (409) Klar wird dadurch, dass ein Verstehen des Absurden ein Lachen über das Nicht-Verstehen unmöglich macht.

Es ist die Leistung von Gudrun Lehmann's Monographie, die historischen Rahmenbedingungen der Charms'schen Biographie in ihrer Brutalität minutiös recherchiert und schonungslos dargestellt zu haben. Die Sicht auf das Merkmal des Absurden in Charms' Literatur als bewusst ambivalent Gehaltenes, Anti-Ideologisches, dem Verstand nicht einfach Zugängliches sollte dabei nicht zu sehr vom Biographischen überschattet werden. Dies berücksichtigend kann die Lektüre von *Fallen und Verschwinden* nur bereichernd sein.

Lisanne Sauerwald (chem. Ebert)

⁹ Vgl. die Kommentierung dieser Texte in A.A. Hansen-Löve, B. Groys (Hg.), *Am Nullpunkt - Positionen der russischen Avantgarde*, Frankfurt a. M. 2005.