

WEERTJE WILLMS

Die literarische Absurde

Versuch einer Definition anhand von Analysen und Vergleichen
ausgewählter Texte von Christian Morgenstern, Daniil Charms und
Samuel Beckett

1. Einleitung

Ein Blick in die Forschung zur absurden Literatur zeigt uns folgende Begriffsbestimmungen: Der Begriff »Absurde« wird mit der Philosophie des Existentialismus und den Schriften Albert Camus' in Verbindung gebracht; die Bezeichnung »absurde Literatur« meint in der Regel das sogenannte »Theater des Absurden«, welches eine Reihe experimenteller Theaterstücke umfasst, die in den 1950er Jahren in Frankreich von den Autoren Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov und anderen geschrieben wurden. Diese Definition geht vor allem auf die erste grundlegende Darstellung der literarischen Absurde zurück, nämlich Martin Esslins *The Theatre of the Absurd* (1961) (dt. *Das Theater des Absurden*, 1964), welches bereits im Titel die Konzentration auf Theaterstücke ankündigt. Die Begriffsbestimmung Esslins wurde in der darauf folgenden Forschung tradiert. Auch in Lexikonbeiträgen oder Anthologien zur Absurde wird – zumindest in Westeuropa – die literarische Absurde in der Regel auf das absurde Theater eingeschränkt.¹

In dieser Begriffsbestimmung liegen zwei grundlegende Probleme: Zum einen werden hier Texte unter einem Begriff zusammengefasst, deren größte Gemeinsamkeiten darin bestehen, dass sie in einem begrenzten Zeitraum und in demselben Land entstanden sind und dass sie experimentelle Verfahren gebrauchen. So gibt es beispielsweise wenig substantielle Gemeinsamkeiten zwischen den Theaterstücken des wichtigsten Philosophen des Absurden, Albert Camus (wie z. B. *Le malentendu* / *Das Mißverständnis*), den Theaterstücken *Rhinocéros* / *Die Nashörner* von Eugène Ionesco und *En attendant Godot* / *Warten auf Godot* von Samuel Beckett. Camus' Theaterstücke und Ionescos *Die Nashörner* sind parabelhafte Texte, die in logisch und grammatisch korrekter Sprache auf ein bestimmtes Anliegen abzielen, während Beckett in dem erwähnten Theaterstück wie auch in seinen anderen Texten keinen konkreten Missstand anprangert, sondern Sinngebung in ganz umfassender Weise verweigert.²

1 Z. B. Poppe (1993), Daus (1977), *Absurdes Theater: Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode, Audiberti* (ohne Autorangabe, 1969). Das *Metzler Literatur Lexikon* weist nur den Eintrag »absurdes Theater« und nicht so etwas wie »absurde Literatur« auf und benennt als die wichtigsten Autoren des »absurden Theaters« Ionesco, Adamov, Beckett und Tardieu. Donat (2006, 260–261) hat diese Beobachtung auch in englischen, französischen und russischen Lexika gemacht. In Russland wurde diese Definition also teilweise übernommen, andere Forscher auf dem Gebiet der Slavistik dagegen subsumieren unter »absurder Literatur« die Werke der Künstlergruppe OBĚRIU, welche in den 1930er Jahren im damaligen Leningrad wirkte.

2 In Ionescos *Rhinocéros* / *Die Nashörner* verwandeln sich alle Menschen einer Stadt nach und nach in Nashörner, zunächst unfreiwillig, später freiwillig, um dazuzugehören, denn die Nashörner haben die Macht in der Stadt an sich gerissen. Hierin kann man eine Parabel

Das zweite Problem der älteren Begriffsbestimmung zur Absurde liegt darin, dass es Texte anderer Autoren gibt, die mit einigen der sogenannten absurden Theaterstücke viel mehr gemeinsam haben als diese untereinander. Beispielsweise gibt es sehr viele Überschneidungen zwischen den Werken Becketts, der Kurzprosa und dem Theaterstück *Elizaveta Bam* des Russen Daniil Charms und dem Theaterspiel *Zahradní slavnost / Das Gartenfest* des tschechischen Autors Václav Havel. Alle genannten Texte verwenden ähnliche Textverfahren und transportieren ein ähnliches Menschenbild, während dies bei den sogenannten absurden Theaterstücken, wie das Beispiel oben zeigt, nicht unbedingt der Fall ist.

Die problematische Einschränkung der literarischen Absurde auf das absurde Theater in Westeuropa wird nun in der neueren Forschung zunehmend aufgegeben, und die literarische Absurde wird auf Texte unterschiedlicher Zeiträume, Nationen und Gattungen ausgeweitet. Doch auch hierbei stellen sich Probleme ein: Häufig liegt dieser Ausdehnung des Begriffs keine klare definitorische Bestimmung zugrunde, und es werden Texte zusammengebracht, die allenfalls absurde Tendenzen aufweisen, ansonsten jedoch sehr heterogen sind.³ Die Gefahr scheint darin zu liegen, »absurd« mit »experimentell« oder »unverständlich« gleichzusetzen, ohne genauer zu sagen, worin das Experimentelle oder Unverständliche genau besteht und in welchem Umfang es vorliegt. Dies lässt sich beispielsweise gut nachvollziehen, wenn man die Texte von Beckett und Bernhard durch genauere Analyse miteinander vergleicht (s. Fußnote 3) oder diejenigen Becketts, Charms' und der russischen Futuristen (wie Velimir Chlebnikov

auf die Uniformierung des Menschen, die Entindividualisierung und die Barbarei des ideologischen Massenwahns erkennen. In Camus' *Le malentendu / Das Missverständnis* treten eine Mutter und eine Tochter auf, die in ihrer Pension Gäste ausrauben und anschließend ermorden. Eines Tages kehrt der Sohn bzw. Bruder nach vielen Jahren der Abwesenheit nach Hause zurück, wird von Mutter und Schwester jedoch nicht erkannt und ebenfalls ermordet. Nach der Aufklärung des Missverständnisses reflektieren und diskutieren die Figuren die Ereignisse. Als die Tochter, Martha, Gott zu Hilfe anruft, erscheint der alte Knecht, der die beiden Frauen stets bei ihren Taten unterstützt hatte, und verweigert ihr die Hilfe und das Erbarmen. Es wird immer wieder angedeutet, dass der Zustand der Individuen den Zustand der Welt repräsentiere, welche eine Welt ohne Gott und Liebe sei. Camus lässt seine Figuren den Zustand der Welt diskutieren, und in seinem Text scheint auch eine Rettungsmöglichkeit auf, nämlich in der Liebe. Wie im Folgenden genauer erläutert wird, stehen beide Verfahren – die Diskussion eines Problems und das Anbieten einer ›Lösung‹ – dem eigentlich absurden Textschaffen diametral entgegen.

- 3 Z. B. Schlinkert (2006) fokussiert Novalis, Nietzsche, Beckett, Bernhard u. a., Lennartz (1998) Lord Byron, T. S. Eliot u. a., und Görner (1996) untersucht Texte unter anderem von Georg Büchner, Lewis Carroll, Edward Lear, Alfred Jarry, Albert Camus, Samuel Beckett, Thomas Bernhard und Ilse Aichinger. In diesen Untersuchungen wird das Phänomen der literarischen Absurde über die Gattungen, Sprachen und Epochen ausgedehnt, doch das zugrundeliegende Textkorpus ist sehr heterogen. Wie ich in meinen Textanalysen zeigen möchte, gibt es einige grundlegende Merkmale absurder Texte, denen beispielsweise die Werke Büchners und Bernhards entgegenstehen: Diese beiden Autoren haben klar definierte Angriffspunkte (Büchner das soziale System seiner Zeit, Bernhard die österreichische Gesellschaft nach 1945), so dass die Sprachspiele eines Thomas Bernhard, die ansonsten durchaus mit denen Becketts oder Charms' zu vergleichen sind, stets auf der Existenz einer ›Gegenwelt‹ beruhen. Beckett dagegen, wie oben bereits angesprochen, verweigert Sinn in einer grundlegenden Weise – hinter seinem Sprachspiel gibt es keine ›funktionierende Welt‹, er greift nicht bestimmte Systeme an, sondern hebt menschliche Sinnsysteme in ihrer Gesamtheit aus.

oder Aleksej Kručonych⁴): Alle genannten Autoren verweigern dem Rezipienten eine leicht erschließbare, ›sinnvolle‹ Lesart, experimentieren mit dem Material Sprache, lösen dieses auf und bedienen sich dabei z. T. ähnlicher formaler Verfahren (wie z. B. der Bildung von sprachlichen Serien). Dennoch finden sich nur punktuelle Gemeinsamkeiten zwischen Charms und Beckett auf der einen und den futuristischen Dichtern auf der anderen Seite, dagegen sehr viele ähnliche Stilmittel und Themen in den Texten Charms' und Becketts, was vor allem daran liegt, dass die Futuristen ihre Sprachspiele weitgehend auf der Laut- und Buchstabenebene, Charms und Beckett dagegen auf der Ebene des Textes situieren.⁵

Einen ersten systematischen Versuch, die literarische Absurde als »epochen-, genre- und sprachübergreifende[] literarische[] Ausdrucksform« zu bestimmen und dabei einen Katalog definitorischer Merkmale aufzustellen, unternimmt Sebastian Donat (2006, 261). Er geht von derselben Beobachtung aus, wie ich sie oben dargelegt habe (dass es keine befriedigende Begriffsbestimmung der absurden Literatur gebe und stattdessen die Absurde meist mit dem sogenannten Theater des Absurden und dem Existentialismus gleichgesetzt werde), und er versucht daher, »diese historisch und nationalliterarisch begrenzte Begriffsverwendung um eine systematische Perspektive zu ergänzen« (ebd.). Der von ihm entwickelte Merkmalskatalog umfasst ein notwendiges Merkmal, nämlich die »konsequente Verweigerung von Sinn« (ebd., 267), und daneben

4 Gedichte von Velimir Chlebnikov und Aleksej Kručonych finden sich im Originaltext mit deutscher Übersetzung in den beiden Anthologien *Tango mit Kühen* (Scherstjanoi 1998) und *Dampfbetriebene Liebesanstalt* (Nitzberg 1999).

5 Generell gilt, dass man die absurden Texte nicht mit denen anderer Avantgardeströmungen auf eine Stufe stellen darf, obwohl sie sich, wie erwähnt, z. T. ähnlicher Textverfahren bedienen. Ich sehe das einigende Moment absurder, futuristischer, surrealistischer und dadaistischer Texte aus Deutschland, Frankreich und Russland darin, dass zum einen die bis dahin gültigen Formen und Konventionen in allen literarischen Gattungen durchbrochen werden und zum anderen die Sprache aufgelöst und mit ihrem Material gespielt wird. Ergebnis dieses Experimentierens mit Sprache, Formen, Gattungen und Konventionen sind eine Rezeptionsschwermnis und häufig eine Provokation des Rezipienten. Die Avantgardeströmungen Surrealismus, Futurismus, Dadaismus sowie einzelne Autoren oder Texte wie das bekannte Theaterstück *Ubu roi / König Ubu* von Alfred Jarry waren wichtige Vorläufer für die Absurde – zu Recht wird die Künstlergruppe OBÉRIU, der auch Daniil Charms angehörte, als »die letzte Avantgarde« (Jaccard 1991) oder die »dritte Avantgarde« (Hansen-Löve 1993) bezeichnet. Den Unterschied zwischen diesen Strömungen und der Absurde sehe ich in folgenden Punkten: Die Avantgardeströmungen lösen die Sprache in ihre Bestandteile auf und spielen mit ihrem Rohmaterial. Dabei steht das Moment des Experimentierens im Vordergrund, welches die Möglichkeiten der Sprache erprobt. Die Absurden fügen die Sprache wieder zu korrekten Wörtern und Sätzen zusammen, lösen aber die Logik des Textes als eines Ganzen auf. Dabei verliert die Sprache zu meist das spielerisch-experimentelle Moment und erscheint stattdessen (vor allem im Theaterstück) zerfallen und unzulänglich für die Kommunikation. Die absurden Texte erhalten somit (trotz der ihnen häufig ebenfalls inhärenten Komik) eine Dimension des Existentiellen und Bedrohlichen, welches die anderen Avantgardeströmungen so nicht aufweisen (hier bietet sich zum Beispiel ein Vergleich zwischen Apollinaires surrealistischem Stück *Les mamelles de Tirésias / Die Brüste des Tiresias* und Charms' absurdem Stück *Elizaveta Bam* an). Wie bereits in Fußnote 3 erläutert, richten sich die Texte der anderen Avantgardeströmungen in der Regel auch folgerichtig gegen konkrete Angriffspunkte, wie die »bürgerliche Literatur« und ihre Konventionen und ihr Publikum. Die Absurden dagegen wenden sich nicht gegen eine konkrete Angriffsfläche oder Ideologie, sondern sie hebeln Sinnsysteme als Ganze aus, ohne eine andere, »eigentliche« Welt dahinter zu zeigen oder Lösungen und Antworten jedweder Art anzubieten.

eine Reihe spezifischer Textverfahren (Serialität, logische Inkohärenz, Infragestellung der Relevanz, Unterminierung der generischen Zugehörigkeit), welche fakultativ sind und in unterschiedlicher Kombination auftreten können.

Wie bereits deutlich wurde, bezeichne auch ich mit dem Begriff »Absurde« oder »absurde Literatur« nicht das sogenannte absurde Theater, sondern lege einen Begriff zugrunde, der unabhängig von einem bestimmten Jahrzehnt, bestimmten Nationen und literarischen Gattungen verwendet werden kann und den ich im Folgenden genauer umreißen möchte. Dabei schlage ich eine andere Definition vor als Donat, der zwischen dem obligatorischen Merkmal Sinnverweigerung und den genannten fakultativen Merkmalen (Serialität, logische Inkohärenz usw.) trennt. Die »Verweigerung von Sinn« ist indes nach meiner Auffassung kein separates Merkmal, sondern sie ist das Produkt der verschiedenen Textverfahren, die in den absurden Texten gebraucht werden. Außerdem lässt Donat einige wichtige semantische und pragmatische Merkmale unerwähnt und negiert darüber hinaus das Vorhandensein einer existentiellen Grundhaltung in den absurden Texten – beides ist jedoch, wie ich zeigen möchte, entscheidend für die Erfassung der absurden Textwelt.

Für die Definition absurder Literatur schlage ich drei Merkmalskategorien vor:

1. *Bestimmte Verfahren der Textkonstitution* auf den Ebenen von Syntax, Pragmatik und Semantik wie z.B. Besonderheiten der Erzählinstanz, des Redegegenstands, der Ereignishaftigkeit, formale Verfahren, Erzählstrukturen und Metakomentierungen, welche weitgehend auch von Donat (2006) und bereits von Hansen-Löve (1993; 1994) benannt wurden. Ich möchte sie unter dem Oberbegriff *Verweigerung von Textualität* zusammenfassen. Diese Elemente sind notwendig für die Erfassung absurder Literatur, indes nicht hinreichend.
2. Zu der absurden Textwelt gehört darüber hinaus ein bestimmtes *Menschenbild*, welches aus der Darstellung der Figuren (ihrer Identität, ihrer Körperlichkeit, ihrer Bewegungsformen und ihres Bezugs zur Umwelt), des Lebensraumes und der Einstellung zu Gewalt und Tod resultiert.
3. Ganz entscheidend ist nun, dass der verweigerte und aufgelöste Text sowie das absurde Menschenbild in den Texten *nicht diskutiert, sondern lediglich präsentiert* wird und die Texte somit keinen Gegenentwurf und *keine Gegenwelt zu der absurden Welt* beinhalten. Hierin drückt sich eine *existentielle Grundhaltung* aus, die das Resultat der Merkmale auf den Ebenen von Pragmatik, Syntax und Semantik ist.

Einzelne der unter Punkt 1 und 2 genannten Elemente finden sich in den Werken vieler Autoren in unterschiedlichen literarischen Epochen, doch eine Häufung der Verfahren lässt sich nur bei einigen wenigen Autoren bzw. Texten ausmachen. Außerdem besitzt ein Text, der diese Merkmale zwar erfüllt, dessen Sprecherinstanz oder impliziter Autor aber die Problematik dieser Textwelt explizit oder implizit in Frage stellt, lediglich absurde Tendenzen, denn die absurden Kerntexte zeichnen sich gerade dadurch aus, dass die absurde Welt dem Rezipienten unkommentiert entgegentritt und ihn »alleine« lässt: Eine »falsche« oder »sinnlose« Welt, die als solche diskutiert wird, ist »falsch« und »sinnlos«, aber nicht absurd. Um dieser wichtigen Unterscheidung Rechnung zu tragen, plädiere ich für eine Differenzierung des Begriffs »absurde Literatur« durch die Verwendung eines *weiten* und eines *engen Begriffs*.

Der *weite Begriff* der absurden Literatur umschließt Autoren, in deren Texten sich Spielarten oder *Tendenzen des Absurden* wiederfinden lassen (z. B. Christian Morgenstern, Lewis Carroll, Edward Lear, Eugène Ionesco, Harold Pinter, viele Werke der Kinderliteratur, selbst Franz Kafka und viele mehr).

Der *enge Begriff* dagegen bezeichnet die *Kerntexte des Absurden*, welche alle drei Merkmalskategorien voll erfüllen. Er bezieht sich nicht immer auf das Gesamtwerk eines Autors, sondern nur auf einzelne Texte, denn, wie beispielsweise ein Vergleich von Ionescos Theaterstücken *Rhinocéros / Die Nashörner* auf der einen und *La cantatrice chauve / Die kahle Sängerin* auf der anderen Seite zeigt, ist nicht jeder Text eines Autors in demselben Maße als absurd einzuordnen (Ersterer ist, wie bereits erläutert, eine Parabel, Letzterer gehört in jeder Hinsicht zu den Kerntexten des Absurden). Auch der enge Begriff absurder Literatur ist sinnvoll, obwohl er natürlich nur ein begrenztes Textkorpus umfasst, da er Werke benennt, welche besondere Eigenschaften besitzen, die sie als eigene Textgruppe markieren und die es verdienen, gesondert hervorgehoben zu werden. Samuel Beckett und Daniil Charms begreife ich als die beiden paradigmatischen Autoren der literarischen Absurde, da sich bei ihnen eine maximale Realisierungsform absurder Elemente findet.⁶

Durch die Unterscheidung eines engen und eines weiten Begriffs absurder Literatur werden alle Texte berücksichtigt, in denen absurde Spielformen realisiert werden, ohne dass die Brisanz der absurden Kerntexte nivelliert würde. Um dies herausarbeiten und verdeutlichen zu können, habe ich die Texte von drei Autoren für eine detaillierte Analyse ausgewählt: Daniil Charms, Samuel Beckett und Christian Morgenstern. Man kann sehr deutliche Parallelen zwischen Morgenstern, Charms und Beckett herausarbeiten, und dennoch ist der Gesamteindruck, den die Texte Morgensterns beim Leser hinterlassen, ein anderer als derjenige, welcher durch Becketts und Charms' Werke entsteht. Die Texte Christian Morgensterns besitzen Merkmale absurder Texte, doch unterscheiden sie sich auch in mehrfacher Hinsicht von Charms und Beckett, so dass ich an ihnen einerseits zeigen kann, dass es auch Texte mit mehr oder weniger stark ausgeprägten absurden Tendenzen gibt, und andererseits durch die kontrastive Analyse illustrieren kann, worin das spezifisch Absurde im engen Sinn zu finden ist.

Die Überschneidungen zwischen Charms und Beckett gehen über die Verwendung bestimmter Textkonstitutionsverfahren und inhaltlicher Besonderheiten hinaus, ihre Texte transportieren durch bestimmte Nuancen, welche in der Textanalyse herausgearbeitet werden, dieselbe existentielle Grundhaltung. Der Aspekt des Existentiellen scheint ein sehr wichtiges Kriterium für das Absurde zu sein⁷, zu dem auch Wolfgang

6 Als weitere wichtige Texte wären zu nennen: Václav Havel: *Zahradní slavnost / Das Gartenfest*, Eugène Ionesco: *La cantatrice chauve / Die kahle Sängerin*, Sławomir Mrożek: *Frühe Erzählungen*, Vladimir Kazakov: *Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov*, Wolfgang Hildesheimer: *Pastorale oder Zeit für Kakao*, Günter Grass: *Noch zehn Minuten bis Buffalo* und die Texte der OBÉRIUten.

7 Den Aspekt des Existentiellen berücksichtigen auch Müller (1978), Jaccard (1991), Müller-Scholle (1992) und Tokarev (2002). Donat (2006) lehnt, wie erwähnt, den Aspekt des Existentiellen dagegen explizit mit dem Verweis auf die den absurden Texten häufig inhärente Komik ab. Meines Erachtens schließen sich Komik und existentieller Ernst in den absurden Texten indes nicht aus, man übergibt aber einen wichtigen Aspekt des Absurden, wenn man die Dimension des Existentiellen unberücksichtigt lässt. Aus dieser differentiellen Definition ergibt sich dann auch die unterschiedliche Einordnung des Autors Morgenstern, welcher in der Betrachtungsweise Donats als ein absurder Autor eingestuft wird, in meiner Definition dagegen, wie gerade erläutert, nicht zu den Kerntexten des Absurden gehört (dies wird in der Textanalyse

Hildesheimer in seiner Rede *Über das absurde Theater* Stellung bezogen hat: »Jedenfalls scheint es so viele Formen des absurden Theaters zu geben, wie es Vertreter dieser Gattung gibt. Die Skala ist sehr groß, wenn man sich innerhalb ihrer Reichweite zuhause fühlt.« (Hildesheimer 1966, 81) Die Klammer, welche die absurden Werke verbindet, besteht, so Hildesheimer, in einer »Heimat des Absurden«, nicht in einer Gemeinsamkeit der Form. Was meint Hildesheimer mit der »Heimat des Absurden«? Er erklärt dies unter anderem so:

Das absurde Stück konfrontiert den Zuschauer mit der Unverständlichkeit, der Fragwürdigkeit des Lebens. Die Unverständlichkeit des Lebens kann aber nicht durch den Versuch einer Antwort dargestellt werden, denn das würde bedeuten, daß sie interpretierbar, das Leben also verständlich wäre. Sie kann nur dadurch dargestellt werden, daß sie sich in ihrer ganzen Größe und Erbarmungslosigkeit enthüllt und quasi als rhetorische Frage im Raum steht: Wer auf eine Deutung wartet, wartet vergebens. [...] Das absurde Stück stellt daher einen Zustand dar, der, wie immer er auch auf der Bühne enden mag, in der Frage verharret. (Hildesheimer 1966, 85 f.)

Das den Texten zugrundeliegende absurde Lebensgefühl drückt eine Verlorenheit und, wie es an anderer Stelle heißt, eine Entfremdung des Menschen in der Welt aus, und diese wird in den Texten nicht diskutiert, sondern lediglich präsentiert.⁸ Ähnlich wie andere, die sich mit absurder Literatur wissenschaftlich auseinandergesetzt haben (zu nennen ist hier besonders Martin Esslin), bezeichnet Hildesheimer dies in seiner Rede als ein inhaltliches Moment der Texte. Zwar ist dies nicht präzise formuliert, denn das Merkmal »Präsentation vs. Diskussion« ist kein inhaltliches Merkmal, sondern ein diskursives Textkonstitutionsverfahren. Außerdem kann man, wie ich in meinen Textanalysen darlegen möchte, für die absurden Texte ganz konkrete rekurrente Textverfahren und Handlungselemente herausarbeiten. Mit dem Ausdruck »Heimat des Absurden« bezeichnet Hildesheimer jedoch das entscheidende Kriterium des Absurden, nämlich die spezifisch existentielle Grundhaltung, die in den Texten unhinterfragt durch bestimmte Textverfahren und ein bestimmtes Menschenbild präsentiert wird. Der Mensch des absurden Textes befindet sich in einer sinnwidrigen Welt, die dem Rezipienten präsentiert, die aber nicht als solche diskutiert wird. Die Figuren des Textes und der Text als Ganzer erheben keine Anklage gegen diese Welt, so dass kein Gegenentwurf zu dieser Welt geschaffen wird.

Im Anschluss hieran stellt sich die Frage, warum und vor welchem Hintergrund die Welt fragwürdig, unverständlich und sinnwidrig erscheint. Ist es das Leben an sich, das, wenn man es philosophisch betrachtet und davon ausgeht, dass es keinen Gott gibt, fragwürdig, unverständlich und sinnlos – also absurd⁹ – erscheint, oder sind es

unten genau erläutert).

8 An dieser Stelle möchte ich noch einmal kontrastiv an Camus' Theaterstück *Le malentendu* / *Das Mißverständnis* erinnern, in dem die Figuren den Zustand der Welt diskutieren und Lösungsansätze präsentieren (s. Fußnote 2).

9 Das Wort »absurd« stammt vom lateinischen »absurdus« ab, was »misstönend« heißt und somit von Anfang an eine ästhetische Bedeutung hat. Ursprünglich war der Gebrauch des Begriffs auf die Musik beschränkt, um einen Verstoß gegen die Gesetze der Harmonie zu bezeichnen. Später wird »absurd« im metaphorischen Sinne gebraucht – als »ungereimt, abgeschmackt«, womit ein Verstoß gegen die der Kunst zugeschriebene Harmonie bezeichnet wird, und als »unvernünftig« oder »sinnwidrig«, womit weitere philosophische Zusammenhänge gemeint sind (vgl. Görner 1996, 2; Müller 1978, 12).

bestimmte historische Bedingungen, die das Leben fragwürdig und sinnlos machen? Meine These ist, dass sich sowohl in den Texten Becketts als auch in denjenigen Charms' die existentielle Grundhaltung des Absurden aus jeweils unterschiedlichen, aber durchaus vergleichbaren und ganz konkreten historischen Erfahrungen speist. Diese beziehen sich bei Charms auf das repressive System der stalinistischen Sowjetunion, welches auf Unterdrückung, Angst, Gewalt und Mord fußte und welches auf die Avantgardekünstler mit Verfemung, Verhaftung, Verbannung und Ermordung reagierte. Charms' gesamte Schaffensperiode war von diesen Erfahrungen geprägt. Becketts Erfahrungen mit Diktatur, Gewalt und Mord sind ebenfalls persönlich geprägt (er lebte während der deutschen Besatzung in Frankreich und stand im Kontakt mit der *Résistance*) und beruhen auf einem ganz Europa auf viele Jahrzehnte hin prägenden historischen Ereignis, nämlich dem des Zweiten Weltkriegs und seiner unermesslichen Gräueltaten. Man kann also für die Autoren Charms und Beckett eine maßgebliche Ähnlichkeit der persönlichen und kollektiven Erfahrung feststellen. Dies gilt für Christian Morgenstern nicht. Zwar entsteht auch sein Werk vor dem Hintergrund großer persönlicher Leiderfahrungen und problematischer gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen, doch fehlt Morgenstern die epochale Gewalt- und Terrorerfahrung, welche so prägend für das Werk von Charms und Beckett ist.

Die bisher entwickelten Gedanken möchte ich im Folgenden anhand von Textanalysen und -vergleichen ausführen. Ich lege meinen Interpretationen folgende Texte zugrunde: Kurzprosa, Gedichte und das Theaterstück *Elizaveta Bam* von Daniil Charms, Becketts Roman *Molloy* und sein Theaterstück *En attendant Godot / Warten auf Godot* sowie Gedichte von Morgenstern aus den Sammlungen *Galgenlieder* und *Palmström*.¹⁰

10 Die Autoren, die ich hier betrachte, haben in verschiedenen Ländern und Kulturräumen zu unterschiedlichen Zeiten gelebt und gearbeitet. Ich möchte dies kurz zusammenfassend in Erinnerung rufen: Christian Morgenstern wurde 1871 in Deutschland geboren und lebte bis zu seinem Tod im Jahr 1914 vor allem in Deutschland, Norwegen und Italien. Daniil Charms verbrachte sein ganzes Leben in Leningrad (dem heutigen St. Petersburg). Er wurde 1905 geboren und 1942 von den Stalinisten im Gefängnis ermordet. Samuel Beckett lebte von 1906 bis 1989 in Irland und Frankreich; seine Werke verfasste er sowohl auf Englisch als auch auf Französisch. Obwohl sich also Becketts und Charms' Lebensdaten überschneiden und Ersterer seine bekanntesten Werke nach Charms' Tod schrieb, hatten die Autoren keinerlei Kenntnis voneinander. Auch die bekannten theoretischen Abhandlungen zur absurden Literatur entstanden, bevor Daniil Charms und seine Petersburger Künstlergruppe OBÈRIU, welche seit 1927 existierte, im Westen bekannt wurden, und beziehen sich auch folglich nur auf das absurde Theater Frankreichs: Hildesheimers Rede »Über das absurde Theater« wurde 1960 gehalten, Esslins *The Theatre of the Absurd* erschien 1961. Der zentrale Bezugstext für alle Abhandlungen zum Absurden ist Camus' Essay *Le Mythe de Sisyphe / Der Mythos von Sisyphos* von 1942, in dem er das Absurde als philosophische Kategorie zu fassen versucht. Die ersten Übersetzungen des in der Sowjetunion verfemten Autors Charms entstanden dagegen erst seit den späten 1970er Jahren in Westdeutschland, in seinem Heimatland wurde er offiziell sogar erst seit den 1990er Jahren publiziert.

2. Textanalysen und -vergleiche

2.1 Verfahren der Textkonstitution - Verweigerung von Textualität:
*Charms, Beckett, Morgenstern*a) *Textanalyse Daniil Charms*

Ich beginne mit den beiden Erzählungen »Golubaja tetrad' № 10« / »Das blaue Heft Nr. 10« und »Vyvalivajuščiesja staruchi« / »Die neugierigen alten Frauen« von Daniil Charms aus seinem Zyklus *Fälle*, in denen sich zahlreiche Verfahren der absurden Literatur nachweisen lassen.

Голубая тетрадь № 10

Жил 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 не было! Так что непонятно, о ком идет речь.

Уж лучше мы о нем не будем больше говорить.

(Charms 1988, 353)

Вываливающиеся старухи

Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась.

Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась.

Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая.

Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль.

(Charms 1988, 356)

Das blaue Heft Nr. 10

Es war einmal ein Rotschopf, der hatte weder Augen noch Ohren. Er hatte auch keine Haare, so daß man ihn an sich grundlos einen Rotschopf nannte.

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

Er hatte sogar weder Arme noch Beine. Er hatte keinen Bauch, er hatte keinen Rücken, er hatte kein Rückgrat, er hatte auch keinerlei Eingeweide. Nichts hatte er! So daß unklar ist, um wen es hier eigentlich geht.

Reden wir lieber nicht weiter darüber.

(Charms 1988a, 207)

Die neugierigen alten Frauen

Eine alte Frau lehnte sich aus übergroßer Neugierde zu weit aus dem Fenster, fiel und zerschellte.

Aus dem Fenster lehnte sich eine zweite alte Frau und begann, auf die Tote hinabzuschauen, aber aus übergroßer Neugierde fiel auch sie aus dem Fenster, fiel und zerschellte.

Dann fiel die dritte alte Frau aus dem Fenster, dann die vierte, dann die fünfte.

Als die sechste alte Frau hinausgefallen war, hatte ich es satt, ihnen zuzuschauen, und ging auf den Malcevskij Markt, wo man angeblich einem Blinden einen gestrickten Schal geschenkt hatte.

(Charms 1988a, 208)

Die beiden Texte provozieren beim Leser in der Regel zunächst Stutzen und Befremden. Diese Reaktion rührt in erster Linie daher, dass Charms hier, wie in seinem gesamten Werk, die *Erwartungen* des Rezipienten gleich in mehrfacher Hinsicht unterläuft

und *enttäuscht*. Die Basiskonventionen, die es ermöglichen, dass ein (narrativer) Text funktioniert, werden von Charms in seiner Kurzprosa ausgehebelt.

Zunächst einmal gehen wir selbstverständlich davon aus, dass ein Text einen *Redegegegenstand* besitzt. Im »Rotschopf«-Text jedoch löst sich der Redegegegenstand mit dem Aufbau des Textes auf, und am Ende stellt sich heraus, dass eine Person physisch beschrieben wurde, die gar nicht existiert, so dass das Fazit des Erzählers (»So daß unklar ist, um wen es hier eigentlich geht. Reden wir lieber nicht weiter darüber.«) nur folgerichtig erscheint. In letzter Konsequenz haben wir also einen Text über nichts gelesen.

Mit der Auflösung des Redegegegenstandes ist auch ein weiteres Kriterium unerfüllt, welches wir im Rahmen eines als sinnhaft empfundenen narrativen Textes erwarten, nämlich das der *Ereignishaftigkeit*. Wir rechnen nicht nur mit einem Redegegegenstand in einem Text, sondern auch mit einem in irgendeiner Weise relevanten, und gehen somit davon aus, dass sich im Rahmen eines narrativen Textes Ereignisse, d. h. erzählenswerte Situationsveränderungen, einstellen. Im »Rotschopf«-Text wird nun aber überhaupt kein Ereignis entfaltet.

In den »Alten Frauen« scheint dagegen sehr viel zu passieren: Sechs Personen fallen aus dem Fenster und sterben. Hier wird die Erwartungshaltung jedoch durch ein in Charms' Prosa sehr häufig anzutreffendes formales Verfahren auf der strukturellen Ebene unterlaufen, nämlich das der *Serienbildung*. Die Ereignisse der Texte werden seriell entfaltet, sei es, dass – wie im vorliegenden Text – identische Dinge passieren oder dass ähnliche Elemente aus einem Paradigma ausgewählt werden. Die Texte zeigen häufig an, dass die Serien unendlich weiterlaufen könnten. Im vorliegenden Text ist zudem die syntagmatische Verknüpfung der Serienteile nur minimal realisiert. Es wird nicht wirklich plausibel, warum gleich sechsmal hintereinander eine alte Frau aus Neugierde aus dem Fenster fällt; es fehlen Handlungsmotivationen und kausale Verknüpfungen, die aus der Serie von analogen Handlungselementen erst einen sinnvollen Text machen würden. Außerdem wird der Erzählvorgang von der Serie der fallenden und sterbenden Frauen, welche prinzipiell unendlich fortsetzbar ist, durch ein anderes Ereignis beendet, welches aber in seinem Ereignischarakter deutlich schwächer als das zuvor Erzählte ist: Der Fensterstürze überdrüssig, will der Erzähler sich ansehen, wie ein Blinder einen gestrickten Schal trägt. Die in unserem kulturellen System üblichen *Korrelationen* zwischen Ursache und Wirkung, Wort und Tat, Intention und Handlung oder Ereignis und Reaktion werden hier völlig aufgelöst. Nicht eine Rettungsmannschaft wird herbeigeholt, nicht Trauer und Entsetzen folgen auf Fallen und Tode, sondern das gelangweilte Abwenden zu einem deutlich weniger spektakulären Ereignis.

Der Erzähler in den »Alten Frauen« erweist sich durch diese Durchbrechung von Erzählkonventionen als *inkompetenter Erzähler*. Auch der abschließende Kommentar im »Rotschopf«-Text ist der eines inkompetenten Erzählers, denn schließlich ist es der Erzähler, der den Text erzählt, und dennoch wundert er sich am Ende über das Erzählte, welches sich aufgelöst hat.

Die einzelnen Wörter und Sätze sind bei Charms und den anderen russischen absurden Autoren grammatisch völlig korrekt (im Gegensatz beispielsweise zu den Texten der Futuristen und Dadaisten), doch diese Korrektheit unterstreicht nur umso mehr, dass der Text auf der Ebene der *Text- und Gattungskonventionen* nicht korrekt ist. Er unterläuft und parodiert Erwartungen kulturell vereinbarter Ereignishaftigkeit und narrativer Regeln und erzeugt dadurch Komik, Verwirrung und vor allem – und dies will ich in meinem zweiten Abschnitt über die semantischen Elemente des absurden

Menschenbildes zeigen – existentiellen Ernst.¹¹ Doch zunächst werde ich das eben Dargelegte mit der Analyse von Becketts *Molloy* vergleichen.

b) *Textanalyse Samuel Beckett*

Becketts Roman *Molloy* entfaltet sich – anders als die Kurztexte von Charms – nicht nur auf der Buchstaben-, Wort- und Satzebene, sondern – oberflächlich betrachtet – auch auf der Textebene korrekt. Dennoch haben wir es nicht mit einem klassischen Roman zu tun, denn auch hier wird die *Erwartungshaltung* des Rezipienten in ähnlicher Weise wie bei Charms *gestört*, nämlich durch Inkompetenz des Erzählers, Fragwürdigkeit des Redegegenstandes, fehlende Ereignishaftigkeit und Auflösung der als sinnvoll erachteten Korrelationen.

Molloy ist ein Ich-Erzähler, der immer wieder Sprechen und Schreiben thematisiert und als höchst problematisch bewertet. Er ist sich der Sprache unsicher geworden (so sagt er zum Beispiel: »J'ai oublié l'orthographe aussi, et la moitié des mots.« [Beckett 1988, 8] / »Auch die Rechtschreibung habe ich vergessen und die Hälfte aller Worte.« [Beckett 1975, 7]), er weiß nicht, was er erzählen und wie ausführlich er dies tun soll, und er weiß auch nicht, warum er überhaupt schreibt. Ein Mann kommt jede Woche, berichtet Molloy, holt die geschriebenen Seiten ab und gibt ihm dafür Geld – warum, weiß Molloy nicht, er weiß auch nicht, worüber er eigentlich schreiben soll. Gewissermaßen wundert er sich auch stets über das, was er erzählt, denn dieser *Erzähler* ist, obwohl hochgebildet, in höchstem Maße *inkompetent*: Sein Gedächtnis funktioniert nicht in ausreichender Weise, sein Bewusstseins- und sein emotionaler Zustand sind defizient, so dass er sich gegenüber der eigenen Identität, gegenüber fremden Identitäten und der Realität als Ganzer unsicher ist. Häufig wird daher von ihm Erzähltes wieder zurückgenommen, zum Beispiel:

Un petit chien le suivait, un pomérani-
en je crois, mais je ne crois pas. Je n'en
étais pas sûr au moment même et encore
aujourd'hui je ne le suis pas, bien que j'y aie
très peu réfléchi. Le petit chien suivait bien
mal, à la façon des poméraniens [...].
(Beckett 1988, 13)

Ein kleiner Hund folgte ihm, ein Spitz,
glaube ich, aber das glaube ich nicht. Ich
war mir schon damals nicht klar darüber
und bin es auch heute noch nicht, wenn
ich auch sehr wenig darüber nachgedacht
habe. Der kleine Hund folgte ihm nur sehr
schlecht, wie Spitze das an sich haben [...].
(Beckett 1975, 12)

Auf diese Weise werden Aussagen über die Realität immer wieder in Frage gestellt: Der Erzähler glaubt, eine von ihm erzählte und beschriebene Tatsache sei so, aber dann meint er, sie sei doch wohl anders oder könne anders gewesen sein, aber sicher ist er

11 In seiner Analyse der Kurzprosa Daniil Charms' arbeitet Donat (2006) ganz ähnliche Besonderheiten der Textkonstitution heraus: Serialität, logische Inkohärenz, Verletzung des Kausalitätsprinzips, Missachtung des Kriteriums der Relevanz des Erzählten, unangemessene Thematisierung von Details, Auflösung der Ereignishaftigkeit, Infragestellung generischer und architektureller Zugehörigkeit. Diese Merkmale hat Hansen-Löve (1993, 230–240; 1994) als Erster benannt, aber weniger systematisch dargelegt. Um sich der Absurde als literarischem Phänomen annähern zu können, scheint es mir über die Bestimmung der Textbesonderheiten hinaus außerdem wichtig zu sein, die Textmerkmale in einer komparatistischen Textanalyse einander systematisch gegenüberzustellen und nicht nur punktuell auf Parallelen zu den Texten anderer Autoren hinzuweisen.

sich nicht, vielleicht hat sie auch gar nicht stattgefunden und letztendlich ist es ihm auch egal, denn er hat nie darüber nachgedacht. Durch die Distanz des Erzählers zu seiner fragwürdig gewordenen Realität lösen sich auch bei Beckett der *Redegegenstand* und die *Ereignishaftigkeit* auf: Es bleibt ungewiss, ob es die vom Erzähler angesprochenen Redegegenstände, also die von ihm erzählte Welt, gibt oder nicht. Zugleich ist unklar, wozu überhaupt erzählt wird. Zum einen wird also die Ereignishaftigkeit, ja sogar die Existenz des Erzählten zurückgenommen, zum anderen erhält der Text an sich einen fragwürdigen Status.

Durch die Inkompetenz des Erzählers und dadurch, dass es keine feste Realität zu geben scheint, der Ich-Erzähler zumindest keinen Zugang zu ihr hat und sich der eigenen Erkenntnisfähigkeit und der Erkenntnisfähigkeit als solcher unsicher ist, bleiben alle Voraussetzungen unerfüllt, um einen kohärenten und sinnhaften Text zu verfassen, der dem Rezipienten eine nachvollziehbare Handlung vor dem Hintergrund eines einigermaßen geschlossenen Weltbilds vermitteln könnte.

Dementsprechend werden auch hier die kulturell vereinbarten und als Orientierung notwendigen *Korrelationen* zwischen Ursache und Wirkung, Ereignis und Reaktion, Wort und Tat usw. aufgelöst. Der Kern für die ausbleibende Angemessenheit liegt in dem brüchigen Verhältnis des Erzählers zu seiner eigenen Identität, welches er in folgenden Sätzen selbst beschreibt:

[...] j'avais oublié qui j'étais (il y avait de quoi) et parlé de moi comme j'aurais parlé d'un autre, s'il m'avait fallu absolument parler d'un autre. Oui, cela m'arrive et cela m'arrivera encore d'oublier qui je suis et d'évoluer devant moi à la manière d'un étranger.

(Beckett 1988, 55)

[...] ich hatte vergessen, wer ich war (es gab Gründe dafür), und von mir gesprochen, wie ich von einem anderen gesprochen hätte, wenn ich unbedingt von einem anderen hätte sprechen müssen. Ja, es passiert mir und es wird mir wieder passieren, daß ich vergesse, wer ich bin, und mich vor meinen Augen wie ein Fremder bewege.

(Beckett 1975, 49)

Die berichteten Ereignisse, die auch Gewalt- und Liebeserfahrungen miteinschließen, werden aus einer sehr distanzierten Perspektive und entsprechend ohne die erwartbaren Reaktionen erzählt. Als Molloy beispielsweise im Wald einen Mann trifft, der ihn am Rockärmel festhält, um mit ihm das von Molloy begonnene Gespräch fortzusetzen, erschlägt Molloy ihn (Beckett 1988, 113f.; Beckett 1975, 98f.). In einem längeren Abschnitt schildert er genau, wie es ihm trotz seiner steifen Beine gelungen ist, den Mann mit den Beinen und den Krücken zu ermorden, und er schließt lapidar mit den seinen Erzählakt reflektierenden Worten: »Et c'est sans doute [...] que je me suis attaché sur un incident en lui-même sans intérêt, comme tout ce qui instruit, ou avertit.« (Beckett 1988, 114) / »Und gewiß habe ich mich [...] mit einem Vorfall aufgehalten, der an und für sich, wie alle guten oder warnenden Lehren, ganz uninteressant ist.« (Beckett 1975, 99) Die Frage, ob diese Reaktion angemessen sei, wird dabei nicht gestellt.

Der Roman präsentiert uns keine als relevant erachteten Ereignisse in einer entsprechend *strukturierten Form*. Der Erzähler berichtet episodenhaft Ereignisse, die sich auf dem Weg zu seiner Mutter ereignet haben, stellt aber, wie beschrieben, ihren Realitätsstatus, ihren Wahrheitsgehalt und somit ihren Wert für die Erzählung in Frage. Eine für den Erzählvorgang strukturell notwendige Reihenfolge des Erzählten oder gar eine

Hinführung zu einem Höhepunkt gibt es somit nicht. Zwar geht der Protagonist des zweiten Teils, Moran, auf die Suche nach Molloy, dem Protagonisten des ersten Teils, doch die damit suggerierte Verknüpfung der beiden Romanteile wird nicht eingelöst; der angeblich gesuchte Molloy verschwindet kommentarlos aus dem Text. Der zweite Teil ist somit nicht explikativ auf den ersten bezogen, sondern verhält sich zu diesem rein additiv. Auch *Molloy* liegt demnach eine *Serialität* zugrunde, die eine sinnhafte Entfaltung von Handlung verhindert.

c) *Textanalyse Christian Morgenstern im Vergleich zu Charms und Beckett*

Einige der bisher dargestellten literarischen Verfahren finden sich in ähnlicher Form auch im Werk Christian Morgensterns. Dennoch produziert das Spiel mit den literarischen Konventionen und der Sprache bei Morgenstern ein anderes Ergebnis als bei Charms und Beckett. Ich werde versuchen, dieses Phänomen näher zu beleuchten.

In dem Zyklus *Palmström* wird eine Muhme Kunkel eingeführt, von der es heißt:

Palma Kunkel ist mit Palm verwandt,
doch im übrigen sonst nicht bekannt.
Und sie wünscht auch nicht bekannt zu sein,
lebt am liebsten ganz für sich allein.

Über Muhme Palma Kunkel drum
bleibt auch der Chronist vollkommen stumm.
Nur wo selbst sie aus dem Dunkel tritt,
teilt er dies ihr Treten treulich mit.

Doch sie trat bis jetzt noch nicht ans Licht,
und sie will es auch in Zukunft nicht.
Schon daß hier ihr Name lautbar ward,
widerspricht vollkommen ihrer Art.
(Morgenstern 1998, 165)

Ähnlich wie im »Rotschopf«-Text von Charms wird hier ein Text entfaltet, dessen *Redegegenstand quasi inexistent* ist: Die Muhme Kunkel, von der hier die Rede ist, ist noch nie in Erscheinung getreten, wird es auch in Zukunft nicht. Weiter heißt es, dass nur dann über sie gesprochen wird oder wurde, wenn sie es selbst will bzw. wollte, da sie es aber noch nie wollte, wurde eben auch noch nie etwas über sie gesagt. Während Charms jedoch seinen Redegegenstand Körperteil für Körperteil auflöst, scheint hier hinter der paradoxen Aussage, dass über jemanden gesprochen wird, über den es nichts zu sagen gibt, doch eine vollständige Figur zu stecken. Der Gedicht-Sprecher lässt den Rezipienten nicht so allein, wie dies der Charmssche Erzähler tut, so dass das Gedicht »Muhme Kunkel« nicht die Verwirrung stiftet, die so typisch für die Texte von Charms ist.

Ähnlich verhält es sich mit anderen Verfahren, wie der *fehlenden Ereignishaftigkeit* des Textes¹² oder der *Anti-Pointe*. Wenn es heißt:

12 Vgl. hierzu auch »Der Sperling und das Känguruh«, Morgenstern 1998, 97.

Ein finstrier Esel sprach einmal
zu seinem ehlichen Gemahl:

»Ich bin so dumm, du bist so dumm,
wir wollen sterben gehen, kumm!«

Doch wie es kommt so öfter eben:
Die beiden blieben fröhlich leben.

(»Die beiden Esel«, Morgenstern 1998, 31)

wird der Rezipient mit dem Satz »Doch wie es kommt so öfter eben« wiederum an die Hand genommen, so dass die Anti-Pointe (es wird etwas angekündigt, das nicht eintritt, der Text berichtet vom nicht stattfindenden Ereignis) keine absurde Wendung nimmt, sondern sich die Spannung auflöst in dem Gefühl: »Ja, so ist das Leben, am Ende kommt alles anders!« Nur eine kleine Differenz bei einem ansonsten parallelen literarischen Verfahren bewirkt eine andere existentielle Grundhaltung – im einen Fall eine absurde, im anderen eine humoristische.

Wie bereits in der Analyse der Prosatexte angesprochen, lässt sich bei Charms und Beckett die *Serienbildung* als ein häufiges literarisches Verfahren nachweisen, welches auch in den Theaterstücken und in den Gedichten realisiert wird. Bezog sich die in den vorangegangenen Abschnitten besprochene Serienbildung auf die Ebene von Sätzen und ganzen Texten, so sollen im Folgenden Serien auf der Ebene einzelner Wörter und Klänge in Augenschein genommen werden. Wort- und Klangserien sind auch ein von Morgenstern in seinen Gedichten häufig verwendetes literarisches Verfahren. Hierzu einige Beispiele aus den Texten aller drei Autoren.

In dem Theaterstück *Elizaveta Bam* findet sich folgende Serie:

МАМАША <i>Бежит за Елизаветой Бам</i> Хлеб ешь?	Mamaša: <i>läuft hinter Elizaveta Bam her</i> Ißt Du Brot?
ЕЛИЗАВЕТА БАМ Суп ешь?	E. Bam: Ißt Du Suppe?
ПАПАША Мясо ешь?	Papaša: Ißt Du Fleisch?
МАМАША Муку ешь?	Mamaša: Ißt Du Mehl?
ИВАН ИВАНОВИЧ Брюкву ешь? <i>бежит</i>	Ivan Ivanovič: Ißt Du Hosen? <i>Läuft</i> E. Bam: Ißt Du Hammelfleisch?
ЕЛИЗАВЕТА БАМ Баранину ешь?	Papaša: Ißt Du Bouletten?
ПАПАША Котлеты ешь? (Charms 1974, 190)	(Charms 1992, 28)

In *Warten auf Godot* werden von Vladimir und Estragon an mehreren Stellen Wortserien geschaffen, einmal heißt es zum Beispiel:

Vladimir: Ça fait comme un bruit de plumes.

Estragon: De feuilles.

Vladimir: De cendres.

Estragon: De feuilles.

(Beckett 1971, 156 f.)

Vladimir: Es ist wie ein Rauschen von Federn.

Estragon: Von Blättern.

Vladimir: Von Asche.

Estragon: Von Blättern.

Becketts Roman *Malone stirbt* endet mit Serien wie:

ni avec elle ni avec son marteau ni avec son bâton ni avec son bâton ni avec son poing ni avec son bâton ni avec ni en pensée ni en rêve je veux dire jamais il ne touchera jamais
(Beckett 1990, 191)

noch mit ihm noch mit seinem Hammer noch mit seinem Stock noch mit seinem Stock noch mit seiner Faust noch mit seinem Stock noch mit noch in Gedanken noch im Traum ich meine niemals er wird niemals berühren
(Beckett 1995, 153)

Und schließlich zwei Gedichtbeispiele von Morgenstern:

Der Rabe Ralf
will will hu hu
dem niemand half
still still du du
half sich allein
am Rabenstein
will will still still
hu hu

(»Der Rabe Ralf«, Morgenstern 1998, 18 f.)

O greul, o greul, o ganz abscheul,
wir hängen hier am roten Seul!
Die Unke schlägt, die Spinne spinnt,
und schiefe Scheitel kämmt der Wind.
(»Bundeslied der Galgenbrüder«, Morgenstern 1998, 13)

Ich möchte diese Wort- und Klangserien in zweierlei Hinsicht deuten: Zum einen als Ausdruck des Spiels mit dem Material Sprache, zum anderen als Skepsis gegenüber der Sprache als Medium der menschlichen Erkenntnis und des menschlichen Zusammenlebens. Obwohl man die Textwelt Morgensterns nicht als eine naiv-fröhliche missverstehen darf und auch hier Gewalt und Ernst thematisiert werden, bleiben Morgensterns Wort- und Klangserien weitgehend dem Spielerischen verpflichtet, während in den Prosatexten und Theaterstücken von Charms und Beckett das skeptische Moment und der Aspekt des Sprachzerfalls dominieren¹³. Ich erkläre den Unterschied zwischen dem *Sprachspiel* und der *Sprachskepsis* durch zwei Verfahren: zum einen durch Auflösung von Spannung (= humoristische Wendung) bzw. Nicht-Auflösung von Spannung

13 Z. B. das Ende von *Malone meurt / Malone stirbt, Play* (*The Complete Dramatic Works*, 1986) / *Spiel* (*Theaterstücke*, 1995). In den in der Frühphase von Charms' Schaffen entstandenen Gedichten, die noch stark an die futuristische Tradition angelehnt sind, ist das spielerische Moment bezeichnenderweise noch recht ausgeprägt, z. B. in dem folgenden Gedicht von 1929:

Все все все деревья пиф
все все все камня паф
вся вся вся природа пуф.
(Charms 2001, 250)

Alle alle Bäume piff
Alle alle Steine pfaß
die ganze ganze Natur ist puffed
(Charms 1988a, 98)

(= absurde Wendung) und zum anderen durch den Kontext des Dialogs im Theater bzw. den größeren inhaltlichen Kontext, den der längere Prosatext im Gegensatz zum Gedicht zur Verfügung stellt.

Zum ersten Argument: Nicht zufällig werden bei Charms, Beckett und Morgenstern Verfahren verwendet, die uns aus der Sprache der Kinder und aus der Literatur für Kinder bekannt sind. Viele Kinderverse und -lieder, wie beispielsweise der Liedtext »Ri-ra-rutsch / wir fahren mit der Kutsch«, kombinieren – genau wie dies in den Texten von Charms und Morgenstern geschieht – asemantische Klänge mit bedeutungstragenden Wörtern. Der asemantische Teil (»ri-ra«) baut zunächst eine Spannung auf, nämlich die Spannung des Nicht-Verstehens. Diese wird erst durch das bedeutungshafte »rutsch« und dann vor allem durch den Reim (»Kutsch«) aufgelöst, und die Welt wird für den kindlichen Rezipienten wieder verstehbar und sinnhaft. So erkunden Kinder spielerisch das für sie noch unbekannte Material Sprache in seinen Möglichkeiten, ohne die Ordnung der Welt grundlegend in Frage zu stellen.

Dieses Moment der Spannungsauflösung ist auch den Texten Morgensterns mit ihrer spielerischen Hervorkehrung des Sprachmaterials inhärent. Auch die Gewalt thematisierenden oder traurigen Gedichte sind stets durch einen *Reim* und durch einen *gleichmäßigen Rhythmus* in einer formalen Harmonie »aufgehoben«. Das Spiel mit dem Material der Sprache verschafft dadurch Genuss – die durch Asemantik und Serien aufgebaute Spannung löst sich auf; die Welt oder auch Phantasiewelt gewinnt in sich wieder eine Ordnung zurück. Der Genuss wird zusätzlich noch dadurch gesteigert, dass durch das Phantastische der Morgensternschen Welt und die zwischenzeitliche Aushebelung der Sprachgesetze die Fesseln und Zwänge der Logik, Vernunft und Konvention durch das Spiel abgelegt werden können und der Nonsens uns das befreiende, regressive Lustempfinden verschafft, von dem Freud in seiner Abhandlung *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905/1999) spricht.

In vielen Texten von Charms und erst recht in den Texten Becketts ist diese Spannungsauflösung nicht zu finden. Und genau hierin liegt die absurde Wendung des Spiels mit der Sprache: Es wird mit dem Material Sprache gespielt – durch eine Wortserie oder eine Klangkette –, und damit eine alogische Welt aufgebaut, doch diese Alogik und die dadurch produzierte Spannung werden nicht aufgelöst. Der Rezipient verharret stattdessen – und zwar, wie oben dargestellt, ohne Hilfe von außen – in der Spannung des Alogischen.

Zum zweiten Argument: In den Theaterstücken und längeren Prosatexten steht das Spiel mit dem Sprachmaterial zum einen in einem Kontrast zu dem existentiellen Inhalt der Texte (etwa in *Elizaveta Bam* das Thema der grundlosen Anklage), zum anderen ist es im Theater ja explizit in den Zusammenhang des Dialogs eingebettet, welcher auf Kommunikation hin angelegt ist. Wenn im Theaterdialog die Aussagen der Figuren keine und erst recht keine neuen Informationen liefern, kann sich der Angesprochene nicht sinnvoll auf die Äußerungen beziehen, und die Kommunikation wird sinnlos und läuft ins Leere. Wenn diese die informationshaltige, diskursive Rede zwischen Subjekten unterlaufenden Mittel über die ganze Länge der Stücke verwendet werden, lassen sie keine Entfaltung von Handlung zu. Dass die absurde Welt nicht das spielerische Moment, sondern dasjenige des Zerfalls der Sprache in den Vordergrund rückt, zeigt sich in *Warten auf Godot* besonders deutlich daran, dass sich hier die beiden Hauptfiguren immer wieder um kommunikativen Austausch bemühen, der jedoch nur allzu oft misslingt. Sie reden aneinander vorbei und können sich dadurch

nicht verständigen, das Reden wird kommentiert, oder die Sprache wird unzulänglich, und sie müssen auf Ersatzsprachen und Gesten zurückgreifen. Diese Verfahren haben einen Stillstand zur Folge, so dass keine zeitliche oder handlungsbedingte Entwicklung stattfindet und die Figuren durch ihre Sprache immobil und zeitlos werden. Aus dem Wortspiel oder dem Spiel mit dem Sprachmaterial, das sich bei Morgenstern, selbst in der als Gruselwelt intendierten Welt der *Galgenlieder*, am Ende im befreienden Lachen auflöst, wird in den Texten Charms' und Becketts eine absurde Welt.

Wie der genaue Textvergleich zeigen konnte, wird man dem Phänomen der literarischen Absurde nicht gerecht, wenn man lediglich einzelne Textverfahren in Augenschein nimmt. Denn auch in vielen anderen Werken – der Groteske, des Nonsens, der Kinderliteratur¹⁴ und anderen mehr – lassen sich diese in ähnlicher Weise wiederfinden. Entscheidend für die eigentlich absurden Texte ist dagegen die den Texten zugrundeliegende existentielle Grundhaltung, die – wie in den Beispielen oben – das Spiel mit der Sprache in Sprachskepsis münden lässt.

2.2 Semantische Elemente – absurdes Menschenbild: Charms und Beckett

a) Figuren

Die Figuren der absurden Welt sind in hohem Maße problematisch – ihre Identität und ihr Status als Mensch sind nicht fest und klar umrissen, sondern bleiben unklar und austauschbar. Dies zeigt sich bei Charms beispielsweise in *Elizaveta Bam* daran, dass sich die Namen und Funktionen der Figuren sowie auch ihre Beziehungen untereinander mehrfach ändern (so ist Elizaveta Bam zunächst die Verfolgte, später wird sie selber zur Verfolgerin). In welcher Rolle man in diesem Lebenssystem ist, bleibt dem Zufall des Schicksals überlassen. Dass alle Menschen unter denselben Bedingungen stehen und Individualität auf ein Minimum heruntergefahren ist, wird in Charms' Prosatext »Fallen« (»Upadanie. [Vblizi i vdali]«, Charms 1997, 152 f. / »Fallen«, Charms 1988a, 190 f.) dadurch markiert, dass alle auftretenden Figuren denselben Namen tragen. Das gleiche gilt für die Figuren bei Beckett; Pozzo drückt dies in Bezug auf die Beziehung zu seinem Knecht Lucky so aus: »Remarque que j'aurais pu être à sa place et lui à la mienne. Si le hasard ne s'y était pas opposé.« / »Schließlich hätte ich in seiner Haut stecken können und er in meiner. Wenn der Zufall es nicht anders gewollt hätte.« (Beckett 1971, 82 f.) Der Zustand der unsicheren Identität und der Kontingenz wird bei Charms und Beckett durch ähnliche Aspekte thematisiert, von denen ich einige ansprechen möchte: die Körperlichkeit, ihre Bewegungsformen und der Bezug zwischen Subjekt und Umwelt.

14 In der Prosa für Kinder finden sich häufig Dialoge mit ähnlichen Merkmalen wie denen aus den absurden Texten, diese Dialoge lösen sich aber durch den Kontext humoristisch auf, wie z. B. in *Pu der Bär* (Milne 2005, 52): »[...] begannen sie [Pu und Ferkel] sich freundschaftlich über dies und jenes zu unterhalten, und Ferkel sagte: ›Falls du verstehst, was ich meine, Pu, und Pu sagte: ›Genau das finde ich auch, Ferkel, und Ferkel sagte: ›Aber andererseits, Pu, müssen wir auch daran denken, und Pu sagte: ›Sehr richtig, Ferkel, es war mir nur kurz entfallen.‹ [Bewusstes: Sprechen, Reden über Nichts.] Und dann, gerade als sie zu den Sechs Tannen kamen, blickte Pu sich um, um zu sehen, dass niemand lauschte, und sagte mit sehr feierlicher Stimme: ›Ferkel, ich habe etwas beschlossen.‹ / ›Was hast du beschlossen, Pu?‹ / ›Ich habe beschlossen ein Heffalump zu fangen.‹« [Der absurde Dialog wird ›aufgefangen‹ und nimmt eine humoristische Wendung.]

Ein Teilaspekt der reduzierten oder ausgelöschten, austauschbaren und unsicheren Identität ist die absurde *Körperlichkeit*. Der Körper in der absurden Literatur entbehrt der festen Grenzen und Eigenständigkeit gegenüber der Umwelt. In Charms' Prosa sind die Körper der Figuren zum Beispiel durchlässig für Gegenstände und Fliegen, einzelne Körperteile können abgetrennt werden, die Körper verbinden sich mit unnatürlichen Gegenständen, sie machen Metamorphosen in andere Daseinszustände durch, oder sie lösen sich gar auf und verschwinden.¹⁵ Diese Defunktionalisierungen, die Unsicherheit gegenüber dem Menschsein an sich, werden aber, wie oben bereits mehrfach erwähnt, innerhalb der Textwelt nicht in Frage gestellt, die Textwelt wird durch den absurden Körper nicht gestört, sie reagiert nicht auf ihn. Es ist ein spezifisches Merkmal der absurden Textwelt, dass der Erzähler sich über die ›falschen Dinge‹ wundert, sich mit unwichtigen Details und Nebenhandlungen eingehend beschäftigt, während er die zentralen Ereignisse übergeht (vgl. dazu »Die herausfallenden alten Frauen«). Ein Beispiel:

У одной бабушки было во рту только четыре зуба. Три зуба наверху, а один внизу. [...] И вот бабушка решила удалить себе все зубы и вставить в нижнюю десну штопор, а в верхнюю маленькне шипчики. Бабушка пила чернила, ела бурачки, а уши прочищала спичками. У бабушки было четыре зайца. [...] Зайци пили чернила и ели бурачки. Се-се-се! Зайци пили чернила и ели бурачки!
(Charms 1997, 323)

Ein altes Mütterchen hatte nur vier Zähne im Mund. Drei Zähne oben, und einen unten. [...] Und da beschloß das alte Mütterchen, sich sämtliche Zähne ziehen zu lassen und stattdessen ins untere Zahnfleisch einen Korkenzieher einsetzen zu lassen, ins obere eine kleine Zange. Das alte Mütterchen trank Tinte und aß rote Rüben, die Ohren putzte es sich mit Streichhölzern. Das alte Mütterchen hatte vier Hasen. [...] Die Hasen tranken Tinte und aßen rote Rüben. Nein sowas! Die Hasen tranken Tinte und aßen rote Rüben!
(Charms 1992, 148)

In diesem Kurztext wundert sich der Erzähler nicht darüber, dass sich eine Frau, die man als die Protagonistin des Textes bezeichnen kann, anstelle ihrer Zähne einen Korkenzieher und eine kleine Zange in ihr Zahnfleisch einsetzen lässt, da ihre Zähne funktionslos geworden sind, auch nicht darüber, dass sie entgegen ›normalem‹ menschlichen Verhalten Tinte trinkt; der Erzähler äußert sich aber sehr wohl mit einem Ausruf der Verwunderung darüber, dass die Hasen der Frau Tinte trinken.

Auch Molloy's Körper ist nicht klar nach außen hin abgegrenzt, doch ist er nicht, wie ein Kunstgegenstand oder ein Phantasielkörper, durchlässig für Objekte der Außen-

15 Durchlässigkeit für Gegenstände und Fliegen: »Matematika i Andrej Semënovič« (*Polet v nebesa* 1988, 368) / »Der Mathematiker und Andrej Semjonov« (*Fallen* 1992, 203), »U odnoj babuški« (*Polnoe sobranie* 1997, 323) / »Ein altes Mütterchen« (*Fallen* 1992, 148). Abtrennung einzelner Körperteile: »Ochotniki« (*Polet v nebesa* 1988, 385) / »Jäger« (*Fälle* 1988a, 219), »Slučaj s moej ženoi« (*Polnoe sobranie* 1997, 115–116) / »Der Fall mit meiner Frau« (*Fallen* 1992, 140). Verbindung der Körper mit unnatürlichen Gegenständen: »Sonet« (*Polet v nebesa* 1988, 357) / »Sonett« (*Fallen* 1992, 198). Metamorphosen in andere Daseinszustände: »Makarov i Petersen No. 3« (*Polet v nebesa* 1988, 374) / »Makarov und Petersen Nr. 3« (*Fälle* 1988a, 216), »O tom, kak rassypalsja odin čelovek« (*Polnoe sobranie* 1997, 106) / »Wie ein Mensch zerfiel« (*Fälle* 1988a, 166). Auflösung, Verschwinden: »Son« (*Polet v nebesa* 1988, 367) / »Traum« (*Fälle* 1988a, 214).

welt, sondern er ist – wie die Körper aller anderen Beckett-Figuren auch – verfallen. Becketts Figuren sind in der Regel körperlich, geistig und emotional reduzierte Menschen, die vom körperlichen Verfall gekennzeichnet sind. Vladimir und Estragon sind alte Männer mit Schmerzen, die immer wieder stürzen, Pozzo wird blind, Lucky wird stumm, andere Beckett-Figuren präsentieren sich als Krüppel.¹⁶ Hierin sehe ich einen Unterschied zwischen den Charmsschen und den Beckettschen Figuren: Zumindest in den früheren Texten sind die Figuren bei Beckett in ihrem Menschsein reduziert, können dabei aber noch Fragmente einer ›normalen‹ Vergangenheit aufweisen, während die Charms-Figuren bereits das Stadium von entindividualisierten Akteuren erreicht haben.

Eine deutliche Parallele zwischen den Figuren bei Charms und bei Beckett besteht in den *Bewegungsformen des Körpers*. In auffälliger Häufigkeit fallen die Charmsschen und Beckettschen Figuren auf den Fußboden, wodurch sie ein wichtiges Merkmal ihres Menschseins aufgeben, nämlich den aufrechten Gang. Auf das Fallen und Stolpern (welches in Charms' Prosa ganze Texte dominiert) folgen in der Textwelt beider Autoren Auf-dem-Bauch-Liegen, Kriechen, Auf-allen-vieren-Gehen oder auch die Bewegungslosigkeit.¹⁷ Die Figuren haben keine Kontrolle mehr über ihren eigenen Körper, dessen Grenzen, dessen Identitätsmerkmale und ihre Bewegungen. Sie sind fremdbestimmt in ihrem Verlust der Individualität und der Merkmale des Menschseins überhaupt.

Die Unsicherheit gegenüber der eigenen und gegenüber anderen Identitäten bezieht sich auch auf die ganze Wirklichkeit, da der *Bezug zwischen Subjekt und Umwelt*

16 Krüppel: *Endgame / Endspiel* (Hamm, Clov, Nell, Nagg), *Happy Days / Glückliche Tage* (Winnie, Willie) (Beckett: *The Complete Dramatic Works*, 1986 / *Theaterstücke*, 1995).

17 Kriechen: »Istoričeskij epizod« (*Polet v nebesa* 1988, 387) / »Eine historische Episode« (*Fallen* 1992, 215), *Molloy*. Auf-dem-Bauch-Liegen: »Slučaj s Petrakovym« (*Polet v nebesa* 1988, 365) / »Der Fall Petrakov« (*Fallen* 1992, 201), *Molloy*. Auf-allen-vieren-Gehen: »Slučaj s Petrakovym« (*Polet v nebesa* 1988, 365) / »Der Fall Petrakov« (*Fallen* 1992, 201), »Maškin ubil Koškina« (*Polet v nebesa* 1988, 383) / »Maschkin hat Koschkin erschlagen« (*Fallen* 1992, 213), *Molloy*. Bewegungslosigkeit: »Slučaj s Petrakovym« (*Polet v nebesa* 1988, 365) / »Der Fall Petrakov« (*Fallen* 1992, 201), *Molloy*, *Endgame / Endspiel*, *Happy Days / Glückliche Tage* (Beckett: *The Complete Dramatic Works*, 1986 / *Theaterstücke*, 1995).

Ein Beispiel-Text von Charms:

Случай с Петраковым

Вот однажды Петраков хотел спать лечь, да лег мимо кровати. Так он об пол ударился, что *лежит на полу и встать не может*.

Вот Петраков собрал последние силы и встал на четвереньки. А силы его покинули, и он опять *упал на живот и лежит*.

Лежал Петраков на полу часов пять. Сначала просто так лежал, а потом заснул. [...]

(Charms 1988, 365; Hervorhebungen W.W.)

Der Fall Petrakow

Petrakow wollte sich einmal schlafen legen, legte sich aber *neben das Bett*. Dabei *schlug* er dermaßen *auf den Boden*, daß er *liegenblieb* und *nicht mehr aufstehen konnte*.

Da nahm Petrakow seine letzten Kräfte zusammen und erhob sich *auf alle viere*. Doch die Kräfte verließen ihn, er *fiel* wieder *auf den Bauch* und *blieb liegen*.

Fünf Stunden *lag* Petrakow *auf dem Boden*. Erst lag er nur so da, dann schlief er ein. [...]

(Charms 1995, 27; Hervorhebungen W.W.)

gestört ist. Für die Figur Molloy scheint eine unsichtbare Grenze zwischen sich und ihrer Umwelt zu stehen, für Vladimir und Estragon ist die Beziehung zur Wirklichkeit vor allem durch das Vergessen und das Fehlen eines kollektiven Gedächtnisses gestört. Als z. B. der Bote von Godot beim zweiten Mal auftritt, um Vladimir mitzuteilen, dass sein Herr an diesem Tag nicht komme, behauptet er, zum ersten Mal an dem Ort zu sein und Vladimir das erste Mal zu sehen. (Vgl. Beckett 1971, 224 f.) Vladimir ist die einzige Figur, die sich an vergangene Ereignisse erinnern kann. Alle anderen vergessen von einem Tag zum anderen. So können sie sich nicht auf gemeinsame Erlebnisse beziehen, die Umweltreferenz innerhalb der Kommunikation ist gestört und die Zeit kommt zum Stillstand.¹⁸ Die Figuren müssen gewissermaßen immer wieder von vorne anfangen, denn das (kollektive) Gedächtnis als Basis für Kommunikation und menschliches Zusammenleben ist außer Kraft gesetzt. Dieser Stillstand und die Entwicklungslosigkeit drücken die Absurdität des Lebens aus.

Die Unsicherheit gegenüber der Realität und der Erkenntnisfähigkeit des Menschen gegenüber seiner Umwelt wird in *Warten auf Godot* und *Molloy* auch dadurch ausgedrückt, dass es für die Figuren keine klare Grenze zwischen Schlafen und Wachen sowie zwischen Leben und Tod gibt. Vladimir in *Warten auf Godot* sagt beispielsweise:

Vladimir: Est-ce que j'ai dormi, pendant que les autres souffraient? Est-ce que je dors en ce moment? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée? [...] Mais dans tout cela qu'y aura-t-il de vrai?

Wladimir: Habe ich geschlafen, während die anderen litten? Schlafe ich denn in diesem Augenblick? Wenn ich morgen glaube, wach zu werden, was werde ich dann von diesem Tage sagen? [...] Aber was wird wahr sein von alledem?

(Beckett 1971, 222 f.)

Auch bei Charms ist die Beziehung zwischen Figuren und Realität gestört, und keine Figur besitzt die Fähigkeit zur hinreichenden, die eigene Situation transzendierenden Erkenntnis und Reflexion. Leben und Tod haben denselben Status, dadurch dass – wie weiter unten noch genauer ausgeführt wird – das Leben in der absurden Welt keinen Wert besitzt und der Tod kein erschütterndes Ende darstellt. Hieraus resultiert das Empfinden der Absurdität des Lebens. Man kann diesen Zustand auch mit der Philosophie von Daniil Charms erklären, der unser Leben unter den Bedingungen der von ihm so genannten *cisfiniten Logik* begreift. Diese steht im Gegensatz zur transfiniten Logik und bedeutet die Absenz jeglicher Metaphysik und Weltgewissheiten. Das Leben im postmetaphysischen Zeitalter besitzt keinen allgemeinen, großen Sinn mehr.

18 In einer sehr erhellenden Analyse des Theaterstücks *Elizaveta Bam* und dessen Gegenüberstellung mit Ionescos *La cantatrice chauve / Die kahle Sängerin* stellt Jean-Philippe Jaccard (1989, 468) in Anlehnung an I. Revzin und O. Revzina sieben »Postulate der normalen Kommunikation« auf, die in der absurden Textwelt missachtet werden. Die von mir beschriebene Störung in der Beziehung zwischen Subjekt und Umwelt durch das Fehlen eines gemeinsamen Gedächtnisses entspricht dem zweiten Postulat Revzins/Revzinas und Jaccards, dem »Postulat des gemeinsamen Wissens« (ebd., 473).

b) *Räume*

Durch das ständige Hinfallen, die Unsicherheit gegenüber der eigenen und gegenüber fremder Identität sowie der die Figuren umgebenden Wirklichkeit befinden sich die Menschen stets am falschen Ort: Die Charms-Figuren liegen neben dem Bett auf dem Fußboden (Charms 1988, 365 / Charms 1992, 201), sind in enge Zimmer oder eine Truhe eingesperrt (Charms 1988, 363 / Charms 1988a, 212), sitzen im Gebüsch (Charms 1988, 367 / Charms 1988a, 214). Auch die Figuren bei Beckett liegen auf dem Fußboden (*Molloy, En attendant Godot / Warten auf Godot*), befinden sich in engen Zimmern (*Endgame / Endspiel*) oder in engen Gefäßen wie Mülltonnen (ebd.), Sandhaufen (*Happy Days / Glückliche Tage*) oder Urnen (*Play / Spiel*). Das heißt, die Menschen sind nie an adäquaten und den jeweiligen Tätigkeiten angemessenen Orten, sondern *neben* dem eigentlichen Ort, in sargähnlichen, zu engen, für den Menschen als Lebensbereich inadäquaten Räumen, in Zwischenbereichen. Das Zimmer, in dem Elizaveta Bam wohnt, erweist sich zudem als Sackgasse gegenüber der eindringenden Gefahr. In *Warten auf Godot* werden die Enge und Eingeschlossenheit des Zimmers auf der Bühne durch eine übergroße Weite der Landschaft abgelöst, bezeichnenderweise halten sich Vladimir und Estragon jedoch an dem einzigen konkreten Punkt auf, den der Ort bietet, nämlich dem kleinen Baum. Die Räume, in denen sich die Figuren bewegen, stellen also keinen angemessenen Lebensraum dar, sie bieten den Figuren keinen Schutz und keine Orientierung – der Mensch hat in der absurden Welt keinen Platz. Charms hat in seinen Tagebüchern die Philosophie von dem Leben auf dem Hindernis (*prepjatstvie*) entwickelt, die besagt, dass der Mensch im absoluten Hier und Jetzt lebe, auf der Nullstelle. Es gibt kein Hinausweisen über den Alltag auf ein Eigentliches oder Wesentliches der Dinge, sondern nur den Verweis auf die Nullstelle des Alltags.

c) *Gewalt und Tod*

Sowohl bei Charms als auch bei Beckett scheinen die philosophischen Dimensionen auch einen ganz konkreten historischen Bezug zu haben, wie ich zu Beginn bereits als These formuliert habe und nun anhand dieses Abschnitts zu den Parallelen auf der Ebene semantischer Merkmale bezüglich des Menschenbildes ausführen möchte. Das Werk beider Autoren ist durchzogen von Gewaltausbrüchen und Todeserlebnissen, und in beiden Fällen nehmen diese Darstellungen in den späteren Texten zu. Können der körperliche Verfall, das Fallen und selbst die Gewalt in den frühen Texten noch als Teil der Komik und des Spiels begriffen werden (Vladimir und Estragon beispielsweise kann man auch als Clowns sehen, Charms' fallende Figuren verkörpern die Komik des Slapsticks), so findet sich hiervon in den späten Texten kaum noch etwas.

Daniil Charms' Werk ist seit den späten 1930er Jahren durchzogen von einer düsteren Gewalt, welche ihre deutliche Entsprechung in dem sowjetischen Alltag hat, den Charms täglich erlebte. So wie in seinem realen Leben Menschen verschwanden, grundlos verhaftet und ermordet oder für lebensunwürdig erklärt wurden, dabei aber weder die offiziellen Stellen noch die sogenannte *tolpa*, also die Masse, über die Charms oft schreibt, adäquat auf diese Zustände reagierten, sind auch seine Texte von unmotivierter Brachialgewalt, unmotiviertem Tod und Mord durchzogen. Menschen verschwinden, Menschen werden zu Müll erklärt und in den Abfall geworfen.¹⁹ Ein Beispiel:

19 Grundloses, plötzliches Sterben oder Verschwinden: »Slučai« (*Polnoe sobranie* 1997, 330) / »Fälle«

Калугин спал четыре дня и четыре ночи подряд и на пятый день проснулся таким тощим, что сапоги пришлось подвязывать к ногам веревочкой, чтобы они не сваливались. В булочной, где Калугин всегда покупал пшеничный хлеб, его не узнали и подсунули ему полуржаной.

А санитарная комиссия, ходя по квартирам и увидя Калугина, нашла его антисанитарным и никуда не годным и приказала жакту выкинуть Калугина вместе с сором.

Калугина сложили пополам и выкинули его как сор.

(»Son«, Charms 1988, 367)

Kalugin schlief vier Tage und vier Nächte hintereinander, und am fünften Tag wachte er so abgemagert auf, daß er die Stiefel mit Bindfäden an den Beinen festbinden mußte, damit sie nicht abfielen. In der Bäckerei, wo Kalugin immer sein Weißbrot kaufte, erkannte man ihn nicht wieder und schob ihm ein Graubrot unter.

Und die Sanitätskommission, die ihre Runde durch die Wohnungen machte und Kalugin sah, befand ihn für antisanitär und überhaupt für untauglich und befahl dem Hausverwalter, Kalugin zusammen mit dem Kehricht hinauszubefördern.

Sie legten Kalugin zusammen und schafften ihn wie Kehricht hinaus.

(»Traum«, Charms 1988a, 214)

Innerhalb der Textwelt – welche hier in deutlicher Parallelität zur Lebenswelt steht – reagiert niemand mit Entsetzen, Trauer, Mitleid oder anderen menschlichen und erwartbaren Reaktionen auf die Gewalt. Im Gegenteil scheint es neben dem Staat gerade die Masse zu sein, welche Mordgelüste auslebt bzw. gegenüber Gewalt und Tod abgestumpft ist. In »Sud linča« / »Lynchjustiz« heißt es:²⁰

Толпа волнуется и, за неимением другой жертвы, хватает человека среднего роста и отрывает ему голову. Оторванная голова катится по мостовой и застревает в люке для водостока. Толпа, удовлетворив свои страсти, расходится.

(Charms 1988, 376)

Die Menge ist erregt und packt, in Ermangelung eines anderen Opfers, den Mann von mittlerer Größe und reißt ihm den Kopf ab. Der abgerissene Kopf rollt über das Pflaster und bleibt auf einem Kanaldeckel liegen. Die Menge hat ihrer Leidenschaft genügt und verläuft sich.

(Charms 1992, 208)

(Fallen 1992, 197), »Četyre illjustracii togo...« (Polet v nebesa 1988, 372) / »Vier Illustrationen ...« (Fallen 1992, 207), »Ochotniki« (Polet v nebesa 1988, 385) / »Jäger« (Fälle 1988a, 219). Unmotiviertes, absichtsvolles Sterben: »Pakin i Rakukin« (Polnoe sobranie 1997, 359–361) / »Pakin und Rakukin« (Fallen 1992, 221–223), »Sunduk« (Polet v nebesa 1988, 363) / »Die Truhe« (Fälle 1988a, 212). Unmotivierter Gewalt und unmotivierter Mord: »Maškin ubil Koškina« (Polet v nebesa 1988, 383) / »Maschkin hat Koschkin erschlagen« (Fallen 1992, 213), »Načalo očen' chorošego letnego dnja. Simfonija« (Polet v nebesa 1988, 394) / »Beginn eines sehr schönen Sommertages. Eine Symphonie« (Fallen 1992, 220), »Čto teper' prodojut v magazinach« (Polet v nebesa 1988, 382) / »Was es derzeit in den Kaufhäusern gibt« (Fälle 1988a, 218), »Rycar'« (Polet v nebesa 1988, 323) / »Ritter« (Fälle 1988a, 186), »Da, – skazal Kozlov...« (Polnoe sobranie 1997, 157–158) / »Ja, sagte Kozlov...« (Fallen 1992, 154), »Kogda ja vižu čeloveka...« (Polnoe sobranie 1997, 139) / »Wenn ich einen Menschen sehe, habe ich Lust, ihm eine in die Fresse zu hauen« (Fälle 1988a, 184) usw.

20 Ebenso: »Kassirša« (Polnoe sobranie 1997, 107–110) / »Die Kassiererin« (Fallen 1992, 133–136), »Ha naberežnoj našej reki...« (Polnoe sobranie 1997, 18–19) / »An der Quaimauer« (Fälle 1988a, 140).

Der Lebensraum in der absurden Welt stellt nicht nur, wie im vorangegangenen Abschnitt dargestellt, keinen adäquaten Lebensraum dar und bietet keinen Schutz; die die Menschen umgebende Welt ist sogar oft eine Welt der tödlichen Gefahr und der fundamentalen Unsicherheit. Die absurde Textwelt präsentiert sich dem Rezipienten auch hier wieder unkommentiert – anders als in nicht-absurden Texten (oder solchen mit lediglich absurden Tendenzen), welche auf die Gewaltdimension moralisch oder gar didaktisch Bezug nehmen und damit verdeutlichen, dass die Gewalt zu verurteilen sei und ein denkbarer Gegenentwurf zu dieser Welt der Gewalt und der Gleichgültigkeit gegenüber dem Tod existiere.

Dies ist bei Beckett ähnlich. In *Molloy* wird, wie bereits erwähnt, völlig emotionslos ein Mord verübt und detailliert geschildert, das Verhältnis vieler Figuren zueinander – wie das von Pozzo und Lucky in *Warten auf Godot* – ist eines der Gewalttätigkeit, und auch in fast allen anderen Texten Becketts werden Gewalttaten und sogar Morde verübt und der Tod immer implizit mitthematisiert. Wenn Beckett gleichzeitig in *Molloy* die Prämissen des Bildungs- und Künstlerromans aushebelt, so deutet dies darauf hin, dass er eine Welt beschreibt, in der die Kulturdecke zerrissen ist. Das Scheitern des aufklärerischen Bildungsprojekts lässt den Humanitätsanspruch der Gesellschaft scheitern und das, was in der Gesellschaft gezähmt wurde, kommt wieder an die Oberfläche. Dies erinnert uns an den historischen Hintergrund, vor dem Beckett schrieb, nämlich den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust, welche nicht in mimetischer Weise Eingang in Becketts Texte finden, aber als versteckte Hinweise. Aus dem positiven Bild der Kultur und der Zivilisation wird die Situation der Menschen nach Auschwitz: Menschen, die in Sand, Urnen oder Mülltonnen stecken (vgl. hierzu Klinkert 1996, 137 f.).²¹

Die Thematisierung von Tod und Gewalt und einer stets existenten Bedrohungssituation als weiteren wichtigen Merkmalen für absurde Literatur sind gekoppelt an die gigantischen Gewalterfahrungen der totalitären Systeme des 20. Jahrhunderts, welche die Welt sinnlos, sinnwidrig oder eben absurd erscheinen lassen.²² Denn im Unterschied zu den Gewalterfahrungen früherer Jahrhunderte kann der Mensch des 20. Jahrhunderts diese Vorgänge nicht mehr vorbehaltlos in große, metaphysische

21 Adorno (1991) argumentiert in seinem »Versuch, das Endspiel zu verstehen« in die gleiche Richtung, wenn er z. B. sagt: »Nach dem Zweiten Krieg ist alles, auch die auferstandene Kultur zerstört, ohne es zu wissen; die Menschheit vegetiert kriechend fort nach Vorgängen, welche eigentlich auch die Überlebenden nicht überleben können, auf einem Trümmerhaufen, dem es noch die Selbstbesinnung auf die eigene Zerschlagenheit verschlagen hat. [...] Becketts Mülleimer sind Embleme der nach Auschwitz wiederaufgebauten Kultur.« (285, 311)

22 Inwieweit die Erfahrung von Gewalt und absoluter Sinnlosigkeit während des Zweiten Weltkrieges die Entstehung absurder Literatur beeinflusst, kann man anhand der Werke des polnischen Autors Sławomir Mrożek und des russischen Autors Vladimir Kazakov gut nachvollziehen. Bei beiden Autoren kann man das Phänomen beobachten, dass ihre *frühen* Texte aus den 1950er bzw. 1960er Jahren der absurden Literatur zurechenbar sind: Mrożeks Erzählungen aus den Jahren 1953–1959 wie z. B. »Żyrafa« / »Die Giraffe« oder »Wyznania o Zygmsiu« / »Siegmund« (*Opowiadania Tom 1*, 1999 / *Gesammelte Werke Band 1*, 1992); Kazakovs Kurzprosa und Szenen aus dem Band *Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov* aus dem Jahre 1967. Den *späten* Texten dieser Autoren dagegen (Mrożek: *Opowiadania Tom 3*, 1999 / *Gesammelte Werke Band 4*, 1993; Kazakov: *Żizn' prozy*, 1993) – also mit zunehmendem Abstand von der spezifischen Gewalt- und Sinnlosigkeitserfahrung von Weltkrieg und Holocaust – fehlen wichtige Dimensionen des Absurden, und sie können am ehesten mit Adjektiven wie »satirisch« und »verfremdend« umschrieben werden.

Welt- und Sinnentwürfe einbetten und durch die Existenz eines allmächtigen Gottes rechtfertigen, wodurch die absurde Literatur eine Erscheinung des 20. Jahrhunderts wird.

3. Fazit

Als Ergebnis des Textvergleichs der zwei von mir als paradigmatisch betrachteten Autoren absurder Literatur, Daniil Charms und Samuel Beckett, welche zu unterschiedlichen Zeiten, in unterschiedlichen Kulturen und unabhängig voneinander geschrieben und den Begriff »absurde Literatur« nicht programmatisch verwendet haben, lassen sich drei Kriterien für die Bestimmung absurder Literatur festhalten:

Existentielle Grundhaltung des Absurden: Ein nach Maßgabe normaler Textualität inkompetenter Erzähler bzw. eine inkompetente Sprecherinstanz, die Sinnggebung verweigert²³ und den Rezipienten in einer Welt alleine lässt, die sinnlos oder sinnwidrig erscheint. Der Leser oder Zuschauer verharrt im Alogischen, welches sich nicht auflöst, nicht reflektiert und in Frage gestellt und gegen das keine Anklage erhoben wird (diesen Aspekt findet man ähnlich auch bei Hildesheimer). Die Texte bieten keine »Lösungen« oder Gegenentwürfe/Gegenwelten zu der absurden Welt an, so dass man die Sinnlosigkeit und Sinnwidrigkeit der Welt und des Daseins als eine Folge der Abwesenheit oder Infragestellung großer, sinnstiftender Weltentwürfe und Instanzen interpretieren kann.²⁴ Die Abwesenheit von Ideologie, Metaphysik und Sinnstiftung

23 Das, was die absurde Literatur stattdessen anbietet, fasst Donat (2006) in das treffende Bild der »Inseln der Sinnhaftigkeit« (267).

24 Dieser Aspekt scheint mir ein ganz entscheidender zu sein, was sich sehr gut zeigen lässt, wenn man die Absurde von anderen Strömungen abzugrenzen versucht, die ähnliche Textverfahren verwenden und die die in unserer Erfahrungswelt geltenden Gesetze außer Kraft setzen: So zeichnen sich, wie weiter oben bereits ausgeführt, die meisten anderen Avantgardeströmungen dadurch aus, dass sie eine konkrete Angriffsrichtung haben und damit zumindest implizit einen Gegenentwurf zu dem, was sie kritisieren, zulassen. Dies gilt auch für andere Texte mit Spielarten des Absurden, wie z. B. Lewis Carrolls *Alice in Wonderland*, welcher sowohl auf inhaltlicher als auch auf formaler Ebene zahlreiche absurde Verfahren und Handlungselemente aufweist (von dem spezifischen Unsinnsspiel mit der Sprache bis hin zu der unmotivierten Gewalt der Königin). Doch anders als die absurde Welt wird die Nonsense-Welt bei *Alice* dezidiert durch die Raumopposition oben-unten als Wunderwelt mit Ereignissen, die denen der »normalen Welt« entgegenstehen, markiert (Alice trinkt einen Zaubertrank und gelangt so durch ein Hasenloch in die Wunderwelt unterhalb ihrer normalen Welt, in welche sie am Ende wieder zurückkehrt). Ein kurzes Theaterstück mit zahlreichen absurden Verfahren ist *Das Elefantenkalb* von Bertolt Brecht, in dem aber gegen Ende über die sonderbaren Ereignisse auf der Bühne reflektiert wird mit den Worten: »Aus? Das ist ja eine verdammt ungerechte Sache. – Ist das ein gutes Ende? So kann man doch nicht aufhören. – Vorhang oben lassen! Weiterspielen!« (1960, 314), so dass wiederum klar wird: Es gibt eine sinnstiftende Instanz, der Rezipient wird nicht allein gelassen, es gibt Gerechtigkeit, eine »richtige, gute, sinnhafte Welt« neben der »falschen« Unsinnswelt. Zuletzt noch ein Blick auf die mit dem Absurden so häufig in einem Zuge genannte Strömung der Groteske. Auch hier sind die Gesetze der uns vertrauten Welt außer Kraft gesetzt, aber auch in diesen Texten bleibt der Eindruck, dass eine sinnhafte Gegenwart existiert (einmal abgesehen davon, dass die Texte der Groteske nicht die Gesetzmäßigkeiten des Funktionierens literarischer Texte auflösen). So verzweifelt der Protagonist in Nikolaj Gogol's »Nos« / »Die Nase« darüber, dass eine (seine) Nase durch die Straßen läuft und in der Kirche betet (»Der arme Kowaljow war nahe daran, den Verstand zu verlieren. Er wußte nicht, was er von diesem seltsamen Vorgang halten sollte.« [1988, 280]), womit aber die Unlogik und

ist gekoppelt an die extremen Erfahrungen von Bedrohung, Gewalt und Totalitarismus des 20. Jahrhunderts.

Verfahren der Textkonstitution – Verweigerung von Textualität: Hierzu zählen syntaktische, pragmatische und semantische Besonderheiten, wie die Auflösung des Redegegenstands und der Relevanz, die Unterwanderung kulturell vereinbarter Ereignishaftigkeit, die Enttäuschung der Erwartungshaltung, das Spiel mit dem Material Sprache (Bildung von Wortserien), die Auflösung der Korrelation zwischen Ursache und Wirkung, die Unterwanderung der Text- und Gattungskonventionen.

Besondere semantische Merkmale – absurdes Menschenbild: Das absurde Menschenbild resultiert aus einer spezifischen Gestaltung der Figuren (Auflösung der Identität und Individualität, Körperlichkeit, Bewegungsformen, Beziehung zwischen Subjekt und Umwelt), des Lebensraumes, der Zeit sowie der Thematisierung von Bedrohung, Gewalt und Tod.

Mit dieser Definition löse ich mich einerseits von der in der Forschung lange Zeit üblichen Einschränkung der literarischen Absurde auf das absurde Theater Frankreichs der 1950er Jahre und setze mich andererseits von denjenigen Forschungen neueren Datums ab, welche zwar den Begriff »Absurde« auf verschiedene Gattungen, Epochen und Nationalliteraturen ausdehnen, dieser Bündelung von unterschiedlichen Texten aber keine oder eine in meinen Augen zu weit gefasste Definition des Absurden zugrundelegen, so dass die Brisanz der absurden Kerntexte untergeht. Um also einerseits den Begriff »absurde Literatur« nicht so auszudehnen, dass er zu weit und allgemein wird und die Besonderheit der absurden Kerntexte nivelliert, um aber andererseits denjenigen Texten gerecht zu werden, welche eine Reihe absurder Verfahren aufweisen, habe ich die Verwendung eines weiten und eines engen Begriffs »absurder Literatur« vorgeschlagen. Die genannten, spezifischen Textverfahren kommen in unterschiedlichem Umfang in Texten aller Zeiten vor, die spezifische Erfahrung des Absurden indes ist eine Erfahrung der Moderne. Sie ruft eine Häufung der Merkmale sowie eine besondere existentielle Grundhaltung hervor und schlägt sich nur in einer geringen Anzahl von Texten nieder, welche es indes verdienen, gesondert benannt zu werden.

In Bezug auf die ansonsten sehr erhellende Definition von Donat (2006), welche als wichtigstes Merkmal die »konsequente Verweigerung von Sinn« sowie darüber hinaus fakultativ eine Reihe von Textverfahren nennt (die sich in weiten Teilen mit den von mir oben genannten Merkmalen der Textualitätsverweigerung decken), habe ich darauf hingewiesen, dass die »Sinnverweigerung« kein Merkmal an sich sein kann, sondern das Ergebnis der spezifischen Textverfahren ist. Die genannten Textkonstituierungsverfahren sind darüber hinaus nicht hinreichend, um die Besonderheit absurden Textschaffens zu erfassen, weshalb ich sie, wie oben nochmal zusammengefasst, um die Aspekte

das »Unnormale« der Ereignisse und damit die Existenz einer sinnhaften Gegenwelt markiert werden. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Hansen-Löve (1993, 250): »Während die groteske Welt vertikal, total(itär) und geschlossen als Anti-Welt einer »offiziellen Ordnung« (Kode) entgegensteht, diese in- und pervertiert, orientiert sich die absurde Welt an einer horizontalen Welt der Pragmatik (des Verhaltens, Handelns und der Diskurse).« Den Unterschied zwischen der Absurde und anderen Strömungen (Hansen-Löve bezieht sich in seinem Artikel vor allem auf die russische Avantgardeströmung Futurismus) fasst er mit den Begriffen »Diskurs-Orientiertheit vs. Kode-Orientiertheit« zusammen (bes. 230–240; auch Hansen-Löve 1994). Damit ist gemeint, dass Grotteske und Futurismus sich gegen eine bestimmte Weltordnung richten oder gar eine alternative Weltordnung aufstellen, während die Absurden Diskurse (also Gattungskonventionen, Redeweisen u. ä.) unterwandern, dabei jedoch keine neuen Sinnentwürfe schaffen.

des sich durch spezifische semantische Merkmale konstituierenden Menschenbildes sowie einer existentiellen Grundhaltung ergänze, welche wiederum diskursiv zustande kommt (durch die Zurücknahme der Erzähl-/Sprecherinstanz, die die absurde Textwelt unkommentiert präsentiert).

Wie die Textanalysen und -vergleiche gezeigt haben, führt eine Traditionslinie absurder Literatur in die Textwelt von Christian Morgenstern. Ich konnte einige frappierende Parallelen zwischen Werken Morgensterns, Charms' und Becketts aufzeigen. Der Eindruck, den die Texte Morgensterns beim Rezipienten hinterlassen, ist dennoch ein anderer als derjenige, den die Texte von Charms und Beckett hervorrufen. Morgensterns Gedichte basieren nicht auf derselben existentiellen Grundhaltung, sie lassen den Rezipienten nicht allein in einer sinnwidrigen Welt ohne Ausweg, sondern sie ermöglichen am Ende das befreiende Lachen in einer sinnhaften Ordnung. Durch Nuancierung ansonsten gleicher literarischer Verfahren entsteht in den meisten Texten Charms' und Becketts dagegen die verwirrende Atmosphäre des Absurden, die den Rezipienten in der Frage verharren lässt, wie Hildesheimer es ausdrückt, und keine Antworten anbietet.

Эх! Написал бы еще, да чернильница
куда то вдруг исчезла.
(Charms: »Chudožnik i Časy«, 2001, 796)

Ach! Ich würde noch mehr schreiben, aber
auf einmal ist das Tintenfaß verschwunden.
(Charms: »Der Maler und die Uhr«, 1992,
151)

Bibliographie

Primärliteratur

Absurde Texte von Beckett, Charms, Morgenstern

- Beckett, Samuel: *Warten auf Godot*. En attendant Godot. Waiting for Godot. Deutsche Übertragung von Elmar Tophoven. Frankfurt a.M. 1971. (Erstmals erschienen 1952; Uraufführung 1953.)
- Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*. London, Boston 1986. (Darin: *Endgame*, 89-134; *Happy Days*, 135-168; *Play*, 305-320.)
- Beckett, Samuel: *Molloy*. Paris 1988. (Erstmals erschienen 1951.)
- Beckett, Samuel: *Malone meurt*. Roman. Paris 1990. (Erstmals erschienen 1951.)
- Beckett, Samuel: *Murphy*. London 1993.
- Beckett, Samuel: *The Complete Short Prose 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by Stanley Eugene Gontarski. New York 1995.
- Beckett, Samuel: *Murphy*. Roman. Deutsch von Elmar Tophoven. Hamburg 2003.
- Beckett, Samuel: *Molloy*. Roman. Deutsch von Erich Franzen. Frankfurt a.M. 1975.
- Beckett, Samuel: *Malone stirbt*. Roman. Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. 7. Aus dem Französischen von Elmar Tophoven. Frankfurt a.M. 1995.
- Beckett, Samuel: *Erzählungen*. Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. 10. In Zusammenarbeit mit Samuel Beckett, herausgegeben von Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer. Übertragen von Elmar Tophoven, Erika Tophoven u. Erich Franzen. Frankfurt a.M. 1995.
- Beckett, Samuel: *Theaterstücke*. Gesammelte Werke in Einzelbänden, Bd. 1. Hg. v. Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer. Frankfurt a.M. 1995
- Beckett, Samuel: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*. In Zusammenarbeit mit Samuel Bek-

- kett, herausgegeben von Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer. Übertragungen von Elmar Tophoven u. Erich Franzen. 11 Bände. Frankfurt a.M. 1995.
- Charms, Daniil: »Elizaveta Bam«. In: Izbrannoe. Würzburg 1974, 172-205.
- Charms, Daniil: Polet v nebesa. Stichi. Proza. Dramy. Pis'ma. Hg. v. A. A. Aleksandrov. Leningrad 1988.
- Charms, Daniil: Polnoe sobranie sočinenij. Tom 2: Proza i scenki. Dramatičeskie poizvedenija. Hg. v. V. N. Sažin. Sankt Peterburg 1997.
- Charms, Daniil: Cirk Šardam. Hg. v. V. N. Sažin. Sankt Peterburg 2001.
- Charms, Daniil: Fälle. Szenen. Gedichte. Prosa. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich 1988. [Charms 1988a]
- Charms, Daniil: Elizaveta Bam. In: Fallen. Prosa, Szenen, Kindergeschichten, Briefe. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich 1992, 13-41.
- Charms, Daniil: Fallen. Prosa, Szenen, Kindergeschichten, Briefe. Herausgegeben und übersetzt von Peter Urban. Zürich 1992.
- Charms, Daniil: Die Kunst ist ein Schrank. Aus den Notizbüchern 1924-1940. Aus dem Russischen übersetzt und herausgegeben von Peter Urban. Berlin 1992. [Charms 1992a]
- Charms, Daniil: Fälle. Deutsch/Russisch. Übersetzt und herausgegeben von Kay Borowsky. Stuttgart 1995.
- Morgenstern, Christian: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hg. v. Clemens Heselhaus. München 1998. Band I: Galgenlieder, Der Gingganz, Palmström, Gigaster, Parodien.
- Morgenstern, Christian: Egon und Emilie. Neuausgabe der Grotesken und Parodien. München 1950.
- Vorläufer, Bezugstexte, weitere absurde Texte/Autoren, die erwähnt werden*
- Absurdes Theater: Stücke von Ionesco, Arrabal, Tardieu, Ghelderode, Audiberti. München 1969.
- Adamov, Arthur: Théâtre, Tome 1: La parodie. L'invasion. La grande et la petite manoeuvre. Le professeur Taranne. Tous contre tous. Paris 1981.
- Adamov, Arthur: Theaterstücke. (Alle gegen alle, Ping-Pong, Professor Taranne, Paolo Paoli.) Aus dem Französischen übertragen von Elmar Tophoven. Darmstadt u. a. 1959.
- Apollinaire, Guillaume: Les mamelles de Tirésias. In: Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire. Hg. v. Michel Décaudin. Bd. 3: Alcools. Calligrammes. Poésie. Théâtre. Critiques. Paris 1966.
- Apollinaire, Guillaume: Die Brüste des Tiresias. Ins Deutsche übertragen und mit einem Nachwort versehen von Peter Loeffler. Basel u. a. 1989.
- Brecht, Bertolt: Das Elefantenkalb. Ein Zwischenspiel für das Foyer. In: Ders.: Stücke, Band II. Redaktion Elisabeth Hauptmann. Berlin 1960, 295-315.
- Camus, Albert: Caligula suivi de Le malentendu. Nouvelles Versions. Paris 1985.
- Camus, Albert: Das Mißverständnis. In: Ders.: Dramen. Ins Deutsche übertragen von Guido G. Meister. Hamburg 2003, 75-116.
- Carroll, Lewis: Alice's Adventures in Wonderland. In: Ders.: The Complete Works. New York 1976, 17-132.
- Carroll, Lewis: Alice im Wunderland. Mit Bildern von Klaus Ensikat. Nachwort von Dieter E. Zimmer. Reinbek bei Hamburg 1993.
- Gogol', N.V.: Nos. In: Ders.: Polnoe Sobranie Sočinenij. Tom tretij: Povesti. Hg. v. V. L. Komarovič. Moskva 1938, 47-76.
- Gogol, Nikolaj: Die Nase. In: Ders.: Erzählungen. Übersetzt und herausgegeben von Eberhard

- Reissner. Stuttgart 1988, 273–306.
- Grass, Günter: Noch zehn Minuten bis Buffalo. In: Ders.: Werkausgabe in zehn Bänden, Band 8: Theaterspiele. Hg. von Angelika Hille-Sandvoss u. Volker Neuhaus. Darmstadt 1987, 137–156.
- Havel, Václav: Zahradní slavnost. Hra o čtyřech dějstvích. In: Ders.: Hry: Soubor her z let 1963–1988. Hg. v. Anna Freimanová. Prag 1992, 5–43.
- Havel, Václav: Das Gartenfest. Spiel. (1963). Übersetzt von August Scholtis. In: Gartenfest. Dramen von Havel, Klíma, Kohout, Topol, Uhde. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Anja Tippner. München 2000, 21–90.
- Hildesheimer, Wolfgang: Pastorale oder Die Zeit für Kakao. In: Ders.: Die Theaterstücke. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Volker Jehle. Frankfurt a. M. 1989, 163–200.
- Ionesco, Eugène: La cantatrice chauve. Anti-pièce. Suivi de La leçon. Drame comique. Paris 1997.
- Ionesco, Eugène: Rhinocéros. Pièce en trois actes et quatre tableaux. Paris 1998.
- Ionesco, Eugène: Die kahle Sängerin. Anti-Stück. In: Ders.: Werke. Erster Band: Theater I. Hg. von François Bondy u. Irène Kuhn. München 1985, 5–46.
- Ionesco, Eugène: Die Nashörner. Schauspiel in drei Akten. In: Ders.: Werke. Zweiter Band: Theater II. Hg. von François Bondy u. Irène Kuhn. München 1985, 215–344.
- Jarry, Alfred: Ubu roi ou les Polonais. In: Ders.: Œuvres complètes. Hg. von Michel Arrivé. Paris 1972, 351–398.
- Jarry, Alfred: König Ubu. Drama in fünf Aufzügen. Übersetzt und herausgegeben von Ulrich Bossier. Stuttgart 1996.
- Kazakov, Vladimir: Žizn' prosy. München 1993.
- Kazakov, Vladimir: Meine Begegnungen mit Vladimir Kazakov. Prosa, Szenen. Aus dem Russischen von Peter Urban. München 1972. (Kurzprosa und Szenen aus den Jahren 1967–1968.)
- Kazakov, Vladimir: Unterbrechen Sie mich nicht, ich schweige. Sämtliche Dramen. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Peter Urban. München, Wien 1990.
- Milne, Alan A.: Pu der Bär. Ins Deutsche übertragen und mit einem Nachwort versehen von Harry Rowohlt. München 2005.
- Mrożek, Sławomir: Opowiadania. Tom 1. Warszawa 1999. (Darin: Żyrafa, 177–181; Wyznania o Zygmysiu, 206–208.)
- Mrożek, Sławomir: Opowiadania. Tom 3. Warszawa 1999.
- Mrożek, Sławomir: Gesammelte Werke Band 1: Die Giraffe und andere Erzählungen (Erzählungen 1953–1959). Aus dem Polnischen von Christa Vogel u. Ludwig Zimmerer. Zürich 1992.
- Mrożek, Sławomir: Gesammelte Werke Band 4: Die Geheimnisse des Jenseits und andere Geschichten. (Kurze Erzählungen 1986–1990). Aus dem Polnischen von Christa Vogel. Zürich 1993.
- Mrożek, Sławomir: Gesammelte Werke Band 5: Tango und andere Stücke (Stücke 1962–1965). Aus dem Polnischen von Christa Vogel u. Ludwig Zimmerer. Zürich 1993. (Darin u. a.: Tango. Schauspiel in drei Akten, 213–334.)
- Nitzberg, Alexander (Hg.): Dampfbetriebene Liebesanstalt. Gedichte des russischen Futurismus. Aus dem Russischen von Alexander Nitzberg (deutsch-russisch). Düsseldorf 1999.
- Pinter, Harold: Plays 1. London 1996.
- Pinter, Harold: Niemandsland, Monolog, Die Geburtstagsfeier, Der Hausmeister, Die Heimkehr. Fünf Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg, o.J.
- Scherstjanoi, Valeri: Tango mit Kühen. Anthologie der russischen Lautpoesie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Wien 1998.

Urban, Peter (Hg.): Fehler des Todes. Russische Absurde aus zwei Jahrhunderten. Frankfurt a.M. 1990.

Sekundärliteratur

Absurde Literatur allgemein

- Camus, Albert: Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde. Hamburg 1998. (Le Mythe de Sisyphe. Paris 1942.)
- Daus, Ronald: Das Theater des Absurden in Frankreich. Stuttgart 1977.
- Donat, Sebastian: Auslotung von Grenzen. Ein Vorschlag zur gattungstheoretischen Neubestimmung der literarischen Absurde. In: *Poetica*, 38 (2006), 259-275.
- Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Frankfurt a.M. 1964. (The Theatre of the Absurd. London 1961.)
- Freud, Sigmund: Gesammelte Werke chronologisch geordnet, Band 6: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. Frankfurt a.M. 1999.
- Görner, Rüdiger: Die Kunst des Absurden. Über ein literarisches Phänomen. Darmstadt 1996.
- Heidsieck, Arnold: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart u. a. 1969.
- Hildesheimer, Wolfgang: Über das absurde Theater. In: Ders.: Wer war Mozart? Becketts ›Spiel‹. Über das absurde Theater. Frankfurt a.M. 1966, 77-100.
- Lennartz, Norbert: Absurdität vor dem Theater des Absurden. Absurde Tendenzen und Paradigmata untersucht an ausgewählten Beispielen von Lord Byron bis T.S. Eliot. Trier 1998.
- Poppe, Reiner: Absurdes Theater. Artaud – Camus – Beckett – Ionesco. Interpretationen und Materialien. Hollfeld/Ofr. 1993.
- Schalk, Axel: Das moderne Drama. Stuttgart 2004.
- Schlinkert, Norbert W.: Wanderer in Absurdistan: Novalis, Nietzsche, Beckett, Bernhard und der ganze Rest. Eine Untersuchung zur Erscheinung des Absurden in Prosa. Würzburg 2006.
- Schweikle, Günther u. Irmgard (Hg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Stuttgart 1990.

Daniil Charms, russische absurde Literatur

- Cornwell, Neil (Hg.): Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials. New York 1991.
- Grob, Thomas: Daniil Charms' unkindliche Kindheit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne. Bern u. a. 1994.
- Hansen-Löve, Aage A.: Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die ›Dritte Avantgarde‹. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 32 (1993), 207-264.
- Hansen-Löve, Aage A.: ›Scribo quia absurdum‹. Die Religionen der russischen Dichter des Absurden (OBĚRIU). In: Maria Deppermann (Hg.): *Russisches Denken im europäischen Dialog*. Innsbruck, Wien 1998, 160-203.
- Hansen-Löve, Aage A.: Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden. In: *Wiener Slawistischer Almanach*, 44 (1999), 125-183.
- Jaccard, Jean-Philippe: Theater des Absurden/reales Theater. In: Aleksandar Flaker (Hg.): *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz, Wien 1989, 467-488.
- Jaccard, Jean-Philippe: Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern u. a. 1991.
- Lukanitschewa, Swetlana: Verfemte Autoren. Werke von Marina Cvetaeva, Michail Bulgakov, Aleksandr Vvedenskij und Daniil Charms auf den deutschen Bühnen der 90er Jahre. Tübingen 2003.

Müller, Bertram: Absurde Literatur in Rußland. München 1978.

Müller-Scholle, Christine: Das russische Drama der Moderne. Eine Einführung. Bern u. a. 1992.

Stellemann, Jenny: The transitional position of Elizaveta Bam between Avant-Garde and Neo-Avant-Garde. In: Jan van der Eng u. Willem G. Weststejn (Hg.): Avant Garde USSR. Interdisciplinary and International Review of the Literatures and Arts of the 20th Century. Amsterdam 1991, 207-229.

Tokarev, D. V.: Kurs na chudščee: Absurd kak kategorija teksta u Daniila Charmsa i Semjuelja Bekketa. Moskva 2002.

Samuel Beckett

Adorno, Theodor W.: Versuch, das Endspiel zu verstehen. In: Ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 1991, 281-321.

Brockmeier, Peter: Samuel Beckett. Stuttgart, Weimar 2001.

Engelhardt, Hartmut (Hg.): Samuel Beckett. Frankfurt a. M. 1984.

Klinkert, Thomas: Bewahren und Löschen: Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard. Tübingen 1996.

Laass, Henner, Wolfgang Schröder: Samuel Beckett. München 1984.

Christian Morgenstern

Beheim-Schwarzbach, Martin: Christian Morgenstern. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1964.

Kayser, Wolfgang: Morgenstern und die Sprachgroteske. In: Ders.: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg u. a. 1961, 162-169.

Kretschmer, Ernst: Christian Morgenstern. Stuttgart 1985.

Kretschmer, Ernst: Die Welt der Galgenlieder Christian Morgensterns und der viktorianische Nonsense. Berlin 1983.

Palm, Christine: Greule Golch und Geigerich. Die Nabelschnur zur Sprach-Wirklichkeit in der grotesken Lyrik von Christian Morgenstern. Stockholm 1983.

Walter, Jürgen: Sprache und Spiel in Christian Morgensterns Galgenliedern. Freiburg, München 1966.