

Gedächtnislosigkeit als Quelle

Charms-Lektüren

MICHAÏL JAMPOL'SKIÏ

Mit freundlicher Genehmigung des Autors übersetzt aus dem Russischen aus: Jampol'skiï, Michail: *Bespamjatstvo kak istok. Čitaïa Charmsa. Novoe literaturnoe obozrenie*. Moskau 1998, 5–6, 82–97. PLURALE I
(2002), 185–205

Einleitung

[...] Anfang der 90er Jahre habe ich ein Buch über Intertextualität – *Das Gedächtnis des Teiresias*¹ – geschrieben. Intertextualität wurde zu dieser Zeit fast ein Schlüsselwort für viele philologische Studien in Russland, die sich immer grundsätzlicher auf das Auffinden verborgener Zitate und Subtexte ausrichteten. In *Gedächtnis des Teiresias* habe ich in gewissem Maße versucht, diese philologische Praxis zu erfassen, die sich selbst zu genügen begann und sich leider in immer geringerem Grade in irgendeine Form theoretischer Reflexion einschrieb. Ich versuchte zu zeigen, dass Zitate zu ebensolchen werden und das intertextuelle Feld besonders dort anrufen, wo der Sinn des Textes nicht aus ihm selbst erklärt werden kann. Mir schien es sehr verlockend zu zeigen, dass einige »dunkle« Avantgardetexte, die bewusst einen Bruch mit der vorangegangenen Tradition deklarieren, tatsächlich intertextuell par excellence sind.

1 A. d. Ü,
Jampol'skiï,
Michail: *Pamjat'*
Tiresija. Moskau
1993

Gerade im Kontext dieser Arbeit interessierte mich Charms erstmals nicht als Leser, sondern als Forscher. Im Unterschied zur Mehrzahl klassischer avantgardistischer Texte, sind Charms' *Fälle* in äußerster Klarheit geschrieben. Seine kurzen Geschichten-Anekdoten schienen einfach und zu keinerlei Kontextualisierung für ihr Verständ-

nis anzuregen. Und gleichzeitig war irgend etwas an ihnen rätselhaft. Charms stellte sich mir als ein Schriftsteller dar, auf den die Intertextualität im Wesentlichen nicht anwendbar ist. Subtexte und Zitate trugen wenig zum Verständnis seiner Texte bei. Man hätte natürlich versuchen können, literarische Texte zu finden, in denen irgendwelche alten Frauen aus Fenstern fielen, und sogar versuchen können, zu zeigen, dass Charms sie parodiert hat, aber intuitiv war klar, dass eine solche Suche nichts für ein tiefer gehendes Verstehen der Charms'schen Miniaturen erbringt.

Nach Abschluss des Buches über die Intertextualität verschob sich die Sphäre meiner Interessen in Richtung der Erforschung der Körperlichkeit in künstlerischen Texten. Mein letztes Buch – *Dämon und Labyrinth*² – war hauptsächlich auf das Phänomen der »Diagramme« gerichtet, d. h. auf solche Zeichen, in denen die Referenz unterdrückt wird und die im wesentlichen auf eine Dynamik der Kräfte verweisen, die in körperlichen Deformationen fixiert wird. Diagramme interessierten mich als nicht ganz »vollwertige« Zeichen, die sich nicht in das System der klassischen Semiotik einschreiben. Und erneut war Charms als unsichtbarer Schatten in meiner Arbeit anwesend. Der Körper, körperliche Deformationen, spielten keine wesentliche Rolle in seinen Schriften. Zwar gehen mit den Körpern bei Charms häufig völlig undenkbbare Dinge vor sich – sie transformieren sich bis zur Unkenntlichkeit, zerteilen sich, verenden auf bizarrste Weise. Aber all das passiert, als ob keine Kraft wirken würde. Charms Eigenart bestand im Kontext dieser Problematik darin, dass es bei ihm anscheinend gar keine Körper gab, es gab Namen, und mit ungewöhnlicher Konsequenz wurde das Motiv des *Verschwindens* des Körpers verfolgt.

Für mich war die Arbeit über die Diagramme von grundlegender Bedeutung, weil sie mich nötigte, immer nachdrücklicher die Methoden der traditionellen Philologie zu problematisieren. Der Punkt ist, dass in der Philologie das Zeichen, mit seiner Fähigkeit sich in einem diachronen intertextuellen Feld zu entfalten, in erster Linie Träger einer bestimmten Art von Geschichte ist – es ist historisch. Nach einem Ausdruck von Jurij Michailovič Lotman bewahrt das literarische Zeichen (Symbol) das Gedächtnis seiner früheren Verwendungen in sich auf. Das Diagramm hingegen ist seinem Wesen nach antihistorisch, es

2 A. d. Ü.,
Jampol'skij,
Michail: *Demon i
labirint*. Moskau
1996

drückt das Faktum des Wirkens von Kräften auf den Körper aus, und deshalb bedeutet es nur in dem Maße, wie die Kräfte aktiv sind, oder aber zumindest in einer Art Spur fixiert werden, einen Eindruck auf dem Körper. Das Diagramm spiegelt somit den *Moment* des Wirkens der Kräfte, aber es verweist in keiner Weise auf die Geschichte und folglich auf jegliche Art des Zitierens. In diesem Sinne ist das Diagramm antiphilologisch.

Das Fallen

Bei Charms gibt es die Erzählung *Fünf Beulen*³, in der sich die Motive des Fallens und der Amnesie verstricken. In ihr kommt ein gewisser Kuznecov vor, der sich in ein Warenhaus aufmacht, um Tischlerleim zu kaufen. Während er an einem Rohbau vorbeigeht, beginnen Ziegel auf seinen Kopf zu fallen. Auf seinem Kopf zeigt sich eine Beule, und er vergisst, warum er in ein Warenhaus wollte.

- Ich, Bürger Kuznecov, komme aus dem Haus und will ins Warenhaus, um ... um ... um ... Aber was ist das? Ich habe vergessen, warum ich ins Warenhaus wollte!⁴

In diesem Moment fällt ein zweiter Ziegel auf ihn, und er vergisst, wo er hinging. Es folgt der dritte Ziegel:

- Aj-aj-aj! – rief Kuznecov und faßte sich an den Kopf. – Ich, Bürger Kuznecov, komme aus ... aus ... aus ... komme aus dem Weinkeller? Nein. Komme aus dem Faß? Nein! Woher komme ich?⁵

Der Verlust des Gedächtnisses zerstört den Fluss der Rede, hindert ihn, sich zu ergießen, und gleichzeitig transformiert er die Situation des Generierens des Diskurses radikal. Der Diskurs wird unvorhersagbar, in ihm entsteht ein Moment des Neuen. Das unerwartete Fallen eines Ziegels geht in bestimmter Weise unmittelbar in das Unerwartete einer diskursiven Bewegung über. Derrida bemerkt, dass bei Condillac das Neue aus dem Gedächtnis entsteht, aus der Wiederholung unter der Einwirkung einer gewissen *Kraft*. Die Kraft bringt eine gewisse *Abweichung* (*écart*/russ. *otklonenie*) im System der Sprache und in der Struktur der semantischen Assoziationen hervor. Und der Effekt dieser Kraft tritt gerade als Bruch der Kontinuität auf.⁶ Bei Charms passiert etwas Ähnliches, dabei bringt sich die Kraft buchstäb-

lich im »Fallen eines Ziegels« zur Erscheinung.

Schließlich fällt ein vierter Ziegel auf Kuznecov, und auf seinem Kopf erscheint eine vierte Beule. Die Situation beginnt an Carrolls Alice im amnesischen Wald zu erinnern. Kuznecov vergisst seinen eigenen Namen.

7 Charms 1995, 242f. – Also, da hört sich doch alles auf! – sagte Kuznecov und kratzte sich im Genick. – Ich ... ich ... ich ... Wer bin ich? Ich habe doch nicht etwa vergessen, wie ich heiße ... Das ist eine Geschichte! Wie heiße ich denn? Vasilij Petuchov? Nein. Nikolaj Sapogov? Nein. Pantelej Rysakov? Nein. Also, wer bin ich dann?⁷

Der Held verfällt in die schon bekannte Situation der »Ablöse« des Namens, als ob die Namen sich von ihrem »Gegenstand« abtrennen würden. Durch das Fallen schlagen sich die Namen aus ihren Nestern heraus, und der »Gegenstand« bekommt eine vollständige Autonomie gegenüber dem Namen.

8 Charms 1995, 243. Der Prozess des Vergessens erreicht schließlich seine Vollständigkeit. Der fünfte Ziegel fällt auf Kuznecovs Kopf, als er »endgültig alles auf der Welt vergaß und mit dem Ruf ›O-oh-ho‹ durch die Straßen lief«⁸. So endet die Epopöe vom Leimkauf – das Kleben verwandelt sich in endgültige Fragmentierung. Es ist natürlich bemerkenswert, dass jedes Vergessen, jeder Fall, der eine Kontinuitätsschicht nach der anderen aus Kuznecovs Kopf schlägt, der den Zusammenhang des Diskurses zerstört und letzten Endes zur totalen Amnesie führt, auf dem Kopf in Beulen fixiert wird – bestimmten mnemonischen Zeichen, Spuren der fixierten Defiguration, der Ausradierung. Die mnemische Spur offenbart sich als Spur des Vergessens. Die »fünf Beulen« des Titels, das sind auch die fünf »Finger«, mit denen gerechnet wird, deren Auftrag eine Ordnung ist und die mnemonische Stützen sein können. Aber das sind auch »fünf Pustekuchen«, Zeichen der Abwesenheit, der Verneinung, der Leere. Diese Beulen haben eine paradoxe Eigenschaft – sie sind *Erinnerungsmale* des Gedächtnisverlustes. Sie sind *Zeichen der Amnesie*. Sie verneinen den Prozess der Verneinung selbst, schreiben sich aber auf ihre Art trotzdem in ihn ein. Charms schließt die Erzählung mit einem Appell an den Leser: »Wenn jemand auf der Straße einem Menschen begegnet, der fünf Beulen am Kopf hat, so sage er ihm, dass er Kuznecov heißt ...«⁹ Die Beulen ersetzen auf ihre

9 Charms 1995, 243

Weise den Namen. Sie exteriorisieren das Wissen, das seinen Platz im Innern des Bewusstseins verloren hat. In diesem Sinne wirken sie wie die Schrift.

Charms interessieren diese Situationen eines Generierens des Diskurses aus dem Abgrund, aus Klüften, aus diesem offenbaren Nichtsein.

Pascal schrieb in seinen *Gedanken*:

Mitunter geschieht es mir, daß mir meine Gedanken, während ich sie aufschreibe, entfallen; nun, das erinnert mich an meine Schwäche, die ich immer vergesse, woraus ich eben soviel lerne, wie aus meinem vergessenen Gedanken, denn ich strebe nur danach, meine Nichtigkeit zu kennen.¹⁰

10 Pascal 1937, 173

Pascal meint, dass gerade am Punkt des Vergessens, im Abgrund, etwas durchscheint, der Tod, die Schwäche, das Nichtsein – also dasjenige, was den Diskurs in Wahrheit unabdingbar macht und ihn letzten Endes hervorbringt.

In der russischen Literatur hat die Poetik der diskursiven Trägheitslosigkeit, des Beginns aus dem Vergessen am konsequentesten Andrej Belyj entwickelt, der seinen Zustand unentwegt als Stottern charakterisierte. Die Texte Belyjs verschlucken sich beständig in einem strauchelnden Beginn. Die fast graphomane, unaufhaltsame Produktion von Texten ist mit diesem Zustand des Strauchelns, Stotterns und Stammelns verbunden, dessen Durchdringung misslingt. Belyj selbst versicherte, dass die Besonderheit seiner Prosa mit ungewöhnlich frühen Erinnerungen an Fieberträume zusammenhinge, die er im Zuge der Masern mit dem anbrechenden dritten Lebensjahr gehabt habe.¹¹ Gerade in diesen Masern durchbricht das kindliche Bewusstsein Belyjs ein ursprüngliches Nichtsein. Der »dokumentarischen« Beschreibung dieses wesentlichsten Ursprungsereignisses ist das erste Kapitel des *Kotik Letaev*¹², »Labyrinth des Wahns«, gewidmet. Das Interessante dieses literarischen Dokuments besteht darin, dass es sich bemüht, die Erinnerung an einen Zustand zu reproduzieren, der dem Gedächtnis vorausgeht, eine Erinnerung an die Gedächtnislosigkeit.

11 Belyj 1989, 178

12 A. d. Ü.
»Kotik Letaev«,
ein sprechender
Name, wörtlich
»Katerchen
Flieger«.

Das anfängliche Bild, das Belyj für die Beschreibung dieses vorbewussten Zustandes verwendet, ist das Bild des Abgrunds:

- 13 Belyj 1993, 13 – Da war ein schwächerer Körper; und ein Bewußtsein, das wenn es ihn umfaßte, sich selbst erlebte in nicht zu durchdringender Unfaßbarkeit; [...] anstelle des Körpers aber spürte ich den gewaltigen Abgrund.¹³

Die Quelle der Bilder zeigt sich, nach der Formulierung Belyjs, in der »Bildlosigkeit«, welche die Form einer topologischen Figur annimmt – des Abgrunds, durch den ein Durchbruch, ein Fallen möglich wird.

Die anfänglichen Sprossen des Bewusstseins bauen sich fast hegelianisch im Zustand der Zweiteilung, wenn der Körper als Membran dient, die Ich und Nicht-Ich teilt.

Die Bildlosigkeit formte sich zum Bild; und es formte sich ein Bild.

Das Unsagbare, das Unerhörte dessen, dass das Bewusstsein im Körper liegt, die Empfindung du bist – du, und zugleich auch nicht du, sondern etwas Schwellendes, erlebte ich jetzt annähernd so:

– du – bist nicht du, weil die *Alte* bei dir ist – halb in dir festklebt: kugelig und kochend; sie ist es, die da schwillt; du dagegen – nicht: du bist irgendwie *mir nichts, dir nichts, macht nichts* ...

– Doch alles *vergeissente* immer mehr.

- 14 Belyj 1993, 17 Ich füllte mich wieder mit der Alten.¹⁴

Das Bild der Alten, das wiederholt im *Kotik Letaev* entsteht und natürlich sofort an Charms denken lässt, behandelt Belyj als außerkörperlichen Zustand, der das Ich nicht annehmen will und die anfängliche Bildlosigkeit des Bewusstseins bewahrt.¹⁵ Die Alte ist dasjenige, von wo aus das Kleinkind entsteht, indem es sich davon abstößt. Aber es ist auch gleichzeitig das Bild der Gedächtnislosigkeit, die als allumfassende Starre im Gedächtnis präsent bleibt. Schwer zu sagen, in welchem Maße die Charms'sche Alte von der Belyjs abhängt, aber auch mit ihr ist offensichtlich das Thema eines Stillstehens der Zeit verknüpft, einer Gedächtnisablagerung der Gedächtnislosigkeit.

Bemerkenswert, dass Belyj den *Anfang* nicht anders zu beschreiben weiß als in Kategorien des Fallens. Anfänglich drängt sich das Protobewusstsein als Undurchdringlichkeit auf, durch die hindurch man hinausfallen, in die Welt fallen kann. Dieses Herausfallen aus dem Vorbeginn in den Anfang bezeichnet Belyj als »Ohnmacht«. Die Ohnmacht impliziert ein »Fenster«, einen Abgrund in der Hülle des Körpers oder Gebäudes:

Die Schwelle des Bewußtseins ist verrückbar, durchdringbar, aufklappbar wie die Bretter des Parketts, während die *Ohnmacht* als solche, das heißt die Welt der klaffenden Wohnung, meinem kindlichen Gedächtnis ein Erbe verleiht, das auf nichts anwendbar und darum später in den Übungen neuer Erfahrungen auch vergessen bleibt (es lebt auf, im *Gedächtnis an das Gedächtnis*) – während die alten Erfahrungen unter den neuen Bedingungen des Lebens außerhalb meiner »vergeisinnen« und mich – den tausendjährigen Greis – zum Kind machen.¹⁶

16 Belyj 1993, 56f

Belyj bemüht sich zu beschreiben, auf welche Weise die undifferenzierbare Undurchdringlichkeit des Protobewusstseins, das keine Zeit kennt und deshalb der Ewigkeit angenähert ist, sich im Moment des Fallens plötzlich in Erinnerung ruft. Vor dem Herausfallen, vor der »Ohnmacht«, war diese Erinnerung unmöglich, weil das Protobewusstsein, »das auf nichts anwendbar ist«, nicht auf die Welt der Phänomene projiziert werden kann, weil es *vergessen* ist. Die Erinnerung ist dem Bewusstsein deshalb als Anfang aufgegeben. Der *Anfang* wird als paradoxe Erinnerung des Undifferenzierten, die der Gedächtnislosigkeit völlig analog ist, dargestellt. Die Gedächtnislosigkeit zu erinnern heißt aus ihr heraus fallen und damit einen Unterschied in sich selbst einzuführen. Die Geburt des Kleinkindes, der wahrhaft große Anfang, wird als Herausfallen (Erinnerung) aus der bewussten Undifferenziertheit, der »Bildlosigkeit«, der »Greisin«, dargestellt. Die Geburt ist die unmögliche Erinnerung an die vergessene Gedächtnislosigkeit, die das Kleinkind scharf von der »Greisin« trennt, die ihm vorhergeht.

Den gesamten Prozess der uranfänglichen Genese des Diskurses beschreibt Belyj als Prozess der Zweiteilung und der Anamnese (Erinnerung) der Gedächtnislosigkeit – die »Nichtigkeit« Pascals, die in die Kluft durchgeschlüpft ist, die von einer aus dem Gedächtnis entschlüpften Phrase zurückgelassen wurde. Die »Ohnmacht« Belyjs kann nicht beschrieben werden, weil sie sich des *Nichts* entsinnt und sich vom Nichts abtrennt.

Der primäre Geneseprozess des Diskurses erinnert an die Subjektwerdung in der Beschreibung Lacans. Das Freudsche Unbewusste entsteht dort, wo die Amnesie das Wissen ausstrahlt, dort, wo sich der Prozess des Vergessens zur Erscheinung bringt.

Nach Meinung Lacans findet sich das Unbewusste in der Kluft (*béance*), welche die Amnesie zurücklässt. Doch was geschieht in dieser Kluft? Nach Meinung Lacans ist es die Begegnung mit dem Unbewussten, die vom Subjekt als unerwartete erlebt wird, als eine bestimmte Erschütterung:

17 Lacan 1996, 31 Was sich in dieser Kluft produziert, im vollen Wortsinn von sich produzieren, stellt sich dar als *Trouvaille* (Begegnung/russ. *vstrečá*).¹⁷

Die Begegnung ist ein Fall, das Unerwartete, etwas, das kein Gedächtnis und keine Trägheit voraussetzt, etwas, das keine vorhergehende Existenz hat. Der neunzehnte Text der Serie *Fälle* wurde von Charms *Begegnung* genannt. Hier geschieht nichts anderes als die unvorhergesehene Begegnung zweier Menschen, eine Begegnung, die keinen augenscheinlichen Sinn hat.

18 Charms 1995, 356 Da ging einmal ein Mensch ins Büro und traf unterwegs einen anderen Menschen, der soeben ein französisches Weißbrot gekauft hatte und sich auf dem Heimweg befand.
Das ist eigentlich alles.¹⁸

Ungeachtet der absoluten Alltäglichkeit des Geschehens hat dieses kleine »Ereignis« allen Grund, ein Fall genannt zu werden. Lacan wendet in seinen Überlegungen über den »Fall« den Terminus *Tyche* an, den er von Aristoteles entlehnt und der Idee der Wiederholung, der automatisierten Existenz, gegenüberstellt – dem *automaton*:

19 Lacan 1996, 60 *Tyche*. Ich habe [...] das Wort dem Vokabular des Aristoteles entnommen [...], als ich nach seiner Erforschung der Ursache fragte. Wir übersetzten *la rencontre du réel/die Begegnung mit dem Realen*. Das Reale ist jenseits des *Automaton*, der Wiederkehr, des Wiedererscheinens, des Insistierens der Zeichen, auf die wir durch das Lustprinzip verpflichtet sind. Das Reale liegt stets hinter dem *Automaton*.¹⁹

Die Begegnung ist dem Trauma analog, sie verdrängt das Gedächtnis und stößt auf das Reale. Sie ist faktisch, sie bezieht sich nicht auf die Reihe des Symbolischen und ist gleichzeitig stumm, amnesisch.

Aristoteles, auf den sich Lacan stützt, wies darauf hin, dass der (Zu)Fall als Ergebnis eines bewussten Entschlusses, gleichzeitig aber als etwas Unvorhergesehenes zustande kommt:

Also ist klar, daß der Zufall folgendes ist: eine bloß je nach Vorkommnis seiende Ursache bei demjenigen, was unter dem um eines Zweckes willen Geschehenden in Bezug auf eine Vornahme geschieht; – darum sind auch Denktätigkeit und Zufall immer bei dem nämlichen Ereignisse beisammen, denn Vornahme ist nicht ohne Denktätigkeit.²⁰

20 Aristoteles
1854, 79

Dabei ist paradoxer Weise

der Zufall [...] etwas Widernünftiges, denn die vernünftige Begründung betrifft das immer oder meistens Seiende, der Zufall aber gehört zu demjenigen, was im Widerspruche zu diesem geschieht.²¹

21 Aristoteles
1854, 81

Der Fall erweist sich somit als rationale Irrationalität. Bezeichnend, dass Aristoteles demjenigen zufälliges Verhalten abspricht, welches die Möglichkeit der Wahl nicht hat – unbeseelten Gegenständen, Tieren und Kindern. Das Erscheinen des Unvorhergesehenen in ihrer Sphäre ordnet er dem Bereich des »Grundlosen« zu. So präzisiert Aristoteles:

Der Dreifuß ist grundlos von selbst zusammengestürzt«, denn er stand wohl um des Daraufsitzens willen, aber er stürzte nicht um des Daraufsitzens willen zusammen.²²

22 Aristoteles
1854, 83

Der Dreifuß fällt aus Gründen, die dem Verhältnis zu ihm äußerlich sind, und deshalb kann dieses Fallen kein zufälliges sein. Das Fallen der Greisinnen aus einem Fenster bei Charms – das ist ein zufälliges Fallen. Die Greisinnen lehnen sich aus eigener Wahl aus dem Fenster, nicht aber, um zu fallen.

Kehren wir zu Lacan zurück. Die Begegnung mit dem Realen, wenn man sie auf einen Aspekt der Überlegungen Aristoteles' überträgt, erweist sich als Resultat einer bewussten Wahl, die gleichzeitig unbewusst ist, insofern sie mit keinerlei Wiederholung und Automatisierung verbunden ist.

Bei Charms »ging einmal ein Mensch ins Büro [d. h. er handelte bewusst] und traf unterwegs einen anderen Menschen [darin liegt der *Zufall* beschlossen], der soeben ein französisches Weißbrot gekauft hatte und sich auf dem Heimweg befand« (d. h. er handelt ebenso bewusst und gleichzeitig »gedankenlos«). Auf das Reale, wie auf das Trauma, trifft man gerade so, ohne jegliche Trägheit. Die Oberiuten²³ nennen sich Vereinigung der »realen Kunst« und nehmen dabei gewissermaßen die Lacan'sche Bestimmung des Realen als Zufälligkeit vorweg.

23 A. d. Ü:
Daniil Charms
(1906–1941)
gehörte dieser
Künstler-
vereinigung an.

Die zufällige Begegnung verdrängt die Intention aus dem Bewusstsein, nimmt der Trägheit ihren Sinn, macht den Grund zweifelhaft. Die Begegnung ist ein Faktum, das die Trägheit des Bewusstseins entnabelt. Pascal notierte in seinen *Gedanken*:

Der Zufall schenkt die Gedanken, der Zufall löscht sie aus: keinerlei Mittel, um sie zu bewahren, noch um sie zu finden.

24 Pascal 1937, 173 Den eben entfallenen Gedanken wollte ich aufschreiben, statt dessen schreibe ich, [...] wo] er mir entfallen ist.²⁴

Der Text wird dort produziert, wo der Fall eine Kluft hinterlässt, wo die Intention aus dem Gleis gerät. Charms schließt in die Serie der *Fälle* einige Episoden ein, die dem Zerschellen von Intentionen gewidmet sind. Der fünfzehnte Fall heißt *Vier Illustrationen dazu, wie eine neue Idee den Menschen aus dem Gleichgewicht bringt, wenn diese Idee ihn unvorbereitet trifft*. Hier werden vier Mikrodialoge vorgestellt. Im ersten treten ein Schriftsteller und ein Leser auf, im zweiten ein Maler und ein Arbeiter, im dritten ein Komponist und Vanja Rublev, im vierten ein Chemiker und ein Physiker. Sie alle werden nach dem gleichen Modell gebaut:

SCHRIFTSTELLER: Ich bin Schriftsteller.

LESER: Und für mich bist du Sch...e!

25 Charms 1995,
351

Der Schriftsteller bleibt einige Augenblicke erschüttert von dieser neuen Idee stehen und fällt dann tot zu Boden. Er wird hinausgetragen.²⁵

Der übliche schriftstellerische Diskurs wird unerwartet schockierend unterbrochen, und schließlich *fällt* der Schriftsteller und verstirbt. Er kann nicht ohne Bewusstsein seiner Identität existieren und ohne die Trägheit des Diskurses, welche für die professionelle Produktion von Texten so wichtig ist. Der Fall wird hier ebenfalls als »Begegnung mit dem Realen« verstanden, das den Diskurs und seinen Träger auslöscht. Der Charms'sche Text wird an genau dem Ort geschrieben, wo das Bewusstsein und das Selbstbewusstsein des Schriftstellers verschwinden.

Aber was ist das für ein Ort, an dem zufällig das Verschwinden der Gedanken, des Diskurses einen anderen Text produziert? In einem Brief an Poljakovskaja wird ein solcher Ort als *Fenster* bestimmt. Ich möchte an ein Fragment dieses Briefes erinnern:

Da sah ich Sie. Sie waren an ihr Fenster getreten im Badeanzug. So habe ich Sie zum ersten Mal gesehen. Ich sah Sie durch das Fenster.²⁶ 26 Charms 1995, 449

Die gesamte Situation ist wie für den »Fang« eines Falles aufgebaut. Wenn ein Mensch ans Fenster tritt, dann äußert er damit gleichzeitig eine Intention, die Intention zu schauen. Die Liebe entsteht als Transformation der Intention in den Wunsch, eingefangen im Mechanismus der Begegnung als Zufall.

Aber wenn ich ans Fenster trete, um vor dem Fenster einen Baum zu sehen, schließe ich den Zufall aus: ich weiß schließlich, was genau ich sehe. Ans Fenster kann man aber mit eben jener seltsamen Vornahme herantreten, die Aristoteles beschreibt. Ich »schaue auf ... Aber worauf schaue ich?«²⁷ Wir haben eine Intention, die nicht auf ein bestimmtes Objekt gerichtet ist. Ans Fenster zu treten, bedeutet eine einfache Intention – *sehen* – zu äußern, die sich auf keinerlei konkretes Objekt richtet. Das Fenster bietet uns deshalb den Zufall an. Ich schaue ins Fenster, das heißt, ich treffe eine bewusste Wahl. Aber das, was ich sehe, ist in keiner Weise Resultat dieser Wahl. Dass Poljakovskaja im gegebenen Moment an ihr Fenster trat – an diese Falle für Zufälle – ist ein reiner Fall – *Tyche*. Louis Marin beschreibt das Funktionieren des Fensters so:

In diesem seltsamen Dispositiv, welches den (phantasmatischen) Blick und die Passanten vereinigt, die sich diesen Blick in keiner Weise aneignen können, gerade in dieser banalen *mise en scène* ereignet sich die Begegnung; aber sie hat ihren Ort ausschließlich in der Schrift, die aus ihr entsteht, oder genauer in der Leere des Risses, wo dem »Menschen (der sich am Fenster eingerichtet hat)« plötzlich das Wort entfällt, das ihn zum Subjekt gemacht hatte und durch welches er sich als solches betrachtet hatte.²⁸ 28 Marin 1992, 218 [Übersetzung Anke Hennig]

Das Verschwinden des Wortes ist ein Zeichen der Subjektivität. Gerade das Wegfallen des Wortes geht der Begegnung bei Charms voraus. Er kann das Objekt des Sehens nicht benennen, er verliert die Fähigkeit zu sprechen, als ob er aufhöre, Subjekt zu sein, das Feld dem Zufall öffnend. Marin bemerkt, dass das Wort, welches nach seinem Aufklaffen eine Leere hinterlässt, vor allem das Pronomen »ich« ist. Ein Geschöpf, das die Subjekthaftigkeit verliert, kann nicht mehr länger »ich« aussprechen. Als ob es aufhöre, es selbst zu sein.

In einem seiner Texte hat Charms notiert:

- 29 Charms 1995, 62 Wir stehen immer beiseite, immer auf der anderen Seite des Fensters. Wir wollen uns nicht unter die anderen mischen. Uns gefällt unsere Position – auf der anderen Seite des Fensters – sehr gut.²⁹

Gerade diese Position »beiseite« ist die Position des Subjektes, das sich nicht mit anderen »mischt«. Die Begegnung schlägt das Subjekt aus der bequemen, für es selbst sicheren Position »auf der anderen Seite des Fensters«. Insofern es ohne den Willen des Subjektes zur Begegnung kommt, verwandelt sie es in ein passives, träges Objekt.

- 30 Charms 1995, 268 In einer seiner Erzählungen – *Die neuen Alpinisten* (1936) – erinnert Charms eine Metapher, die den Blick, den Körper und das Fallen vereint. Hier wird von zwei Alpinisten erzählt – Bibikov und Augenapfel. Es beginnt so: »Bibikov erstieg den Berg, verfiel in Gedanken und stürzte ab.«³⁰ Die Tschetschenen hoben ihn wieder auf den Berg, und wieder fiel er von ihm herunter. Jetzt erstieg Augenapfel den Berg mit einem Fernglas und begann alles im Umkreis zu betrachten. Im Resultat sprang er

- 31 Charms 1995, 268 unversehens zur Seite und stürzte den Abhang hinunter. In diesem Augenblick kam Bibikov, der noch vor Augenapfel zweimal den Abhang hinuntergestürzt war, wieder zu sich und begann, auf allen vieren hochzukriechen. Plötzlich merkt er: von oben fällt jemand auf ihn herab.³¹

- 32 Charms 1995, 268 So begegnen sich zwei Alpinisten. Charms schließt: »So haben Bibikov und Augenapfel sich kennengelernt.«³²

Dass einer der beiden Alpinisten Augenapfel genannt wird, also Augapfel, dass er mit einem Rohr bewaffnet ist, macht die Situation besonders komisch. Der Blick wird von Charms buchstäblich beschrieben, als Auge, das auf einen Menschen fällt. *Tyche* ist in diesem Moment das Trauma eines fallenden Augapfels, eine Situation, in welcher der Blick – ein Grundaussdruck der Subjekthaftigkeit – buchstäblich zu einem Ding wird.

Warum fallen die alten Frauen bei Charms aus dem Fenster? Eine Antwort enthält einer der Charms'schen Texte – aus Neugierde.

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

- 33 Charms 1995, 335 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.³³

Die alten Frauen folgen im Grunde dem eigenen Blick aus dem Fenster. Der Blick der ersten alten Frau ist auf nichts Konkretes gerichtet. Das ist einfach ein neugierig schweifender Blick, welchem der aus dem Fenster fallende Körper als Fortsetzung dient. Hans Georg Gadamer meint zum Beispiel, dass Neugier der paradoxe Zustand der vollständigen Inanspruchnahme durch ein Objekt sei, welches für das Subjekt in Wirklichkeit keinerlei wesentliche Bedeutung habe. Aber diese Gleichgültigkeit des Objektes hindere den Menschen nicht, der sich im Anblick »völlig vergißt«³⁴. Etwas ähnliches findet sich in Charms' Erzählung *Fallen*, wo die Augenzeugen plötzlich durch den Anblick zweier ihnen absolut gleichgültiger Körper unwahrscheinlich erregt sind.

34 Gadamer
1960, 120

Um das Wesen des Phänomens Fallen zu verstehen, war ich gezwungen, eine lange Abschweifung zu machen, für die ich den Leser um Verzeihung bitte.

Es existiert ein klassischer Text, in dem Neugier und Fallen miteinander verbunden sind. Das ist Martin Heideggers *Sein und Zeit*. Heidegger spricht vom *Verfallen des Daseins*, das sich in diesem Fallen von sich selbst trennt, vom Verlust des Für-sich-Seins und der entstehenden Inanspruchnahme durch Andere. Unter den Formen solchen Fallens nennt Heidegger die *Neugier*, welche vor allem die Formen der hypertrophierten Anschauung der Umgebenden und der Welt annimmt, eines Verlustes seiner selbst in der Anschauung, im Sehen, welches auf die Anderen und den Alltag gerichtet ist.³⁵

35 Heidegger
1975, 233–239

Heidegger beschreibt ein solches Fallen als *Absturz* in die Tiefe des Selbst und gleichzeitig ins Außen des Selbst, als eine Art Verdopplung.

Diese Verdopplung als Resultat des Fallens wurde von Paul de Man in der *Rhetorik der Zeitlichkeit* betrachtet. De Man wendet seine Aufmerksamkeit auf das Fragment *De l'essence du rire ...* von Baudelaire, wo von einem Menschen die Rede ist, der fällt, um daraufhin über sich selbst zu lachen. Diese Situation kann natürlich als Situation der Selbstentfremdung verstanden werden, einer Trennung von sich selbst, die den Blick auf sich selbst von der Seite erlaubt.

Das Fallen ist, so de Man, mit einem bestimmten sprachlichen Bewusstsein verknüpft. Nur die Sprache bietet dem Menschen die Möglichkeit, sich von sich selbst zu trennen, nur sie kann das »Ich« aus der

empirischen Welt in die Welt der Zeichen übersetzen, die von der Empirie der Existenz getrennt sind.

36 De Man 1993, III Die so begriffene Sprache teilt das Subjekt in ein empirisches, in die Welt eingebettetes Ich und ein Ich, das in seinem Versuch zur Differenzierung und Selbstdefinition einem Zeichen ähnlich wird.³⁶

Tatsächlich ist das Lachen über sich selbst ist nicht einfach ein Zeichen der Teilung des »Ich« in zwei, es ist gleichzeitig das Zeichen einer sprachlichen Reflexion, eines ironischen Verständnisses seines inauthentischen Zustandes. So bringt das Fallen etwa eine irrtümliche Beurteilung der eigenen Lage in der Welt zur Erscheinung, zeugt von dem vollständig inerten, »gegenständlichen« Charakter des Körpers im Verhältnis zur umgebenden Welt usw. Derart teilt die Sprache das Subjekt in ein empirisches »Ich«, das in einer Welt der Inauthentizität existiert, und ein sprachliches »Ich«, dem die Inauthentizität dieses Zustandes bewusst wird.

Wenn wir zu den Charms'schen alten Frauen zurückkehren, so kann man sagen, dass das Fallen sich sowohl als Ernüchterung erweist als auch als Erscheinen einer tiefen Nichtübereinstimmung zwischen dem neugierig schweifenden Blick und dem inerten Körper, der in die Tiefe fällt, wie ein Gegenstand.

37 Sartre 1991, 87 [Übersetzung Anke Hennig] Flaubert, der einen Fall (einen echten oder simulierten epileptischen Anfall) im Januar 1844 überlebte, erlebte den Fall nach Meinung Sartres als »Erscheinen seiner eigenen Natur, die sich für ihn in der Trägheit verbarg«.³⁷ Sartre schreibt vom unüberwindlichsten Wunsch Flauberts, sich als inerte materielle Masse zu empfinden. Ein solcher Wunsch ist natürlich mit der ironischen Trennung eines sprachlichen »Ich« vom empirischen »Ich« verbunden, hervorgebracht im Moment des Fallens.

Das Fallen bringt außerdem eine zeitliche Nichtübereinstimmung zwischen dem Moment des Fallens und dem Moment der Reflexion über ihn zur Erscheinung, aber auch zwischen Empirie und Sprache. Als ob das Fallen das »Ich« teile und diese Differenz aus dem Gedächtnis streiche, ein sprachliches Bewusstsein (das sich zum Beispiel im ironischen Lachen über sich selbst ausdrückt) nur Kraft der Tatsache hervorbringe, dass sich im Moment des Fallens selbst der Körper in eine

»sprachlose« inerte Masse verwandelt. Flaubert wird sozusagen Schriftsteller, weil sein sprachliches Bewusstsein durch den amnesischen Schock des Fallens gebildet wird, der der Ohnmacht und dem Tod verwandt ist.

Bei Belyj wird das Fallen von einer Trennung der »Greisin« vom »Infantilen« begleitet. Die Trennung ist gleichzeitig ein Übergang aus dem unzeitlichen Zustand der »Greisin« als Ewigkeit zur Existenz in der Zeit. Aber das ist gleichzeitig auch der Übergang von einem Typus der Sprachlosigkeit zum anderen Typus der Stummheit: der Stummheit der kindlichen Gedächtnislosigkeit.

Interessant werden Belyjs Beschreibungen, weil sie sich nicht darauf beschränken, einfach die Verdopplung des Bewusstseins oder seinen Kollaps zu konstatieren, sondern permanent räumliche Äquivalente des Fallens suchen, oder, in der Terminologie Belyjs: der Ohnmacht. Den Abgrund, in den das »Ich« fällt, beschreibt er beispielsweise als den Übergang von der zweidimensionalen Welt in eine dreidimensionale:

Wenn sich das Neugeborene seiner Wahrnehmung bewußt würde, sähe es die Welt auf einer Fläche, weil die dritte Dimension, das Relief, Resultat eines Trainings der Augenmuskeln ist; das Kind greift nach den Sternen ebenso, wie nach der Brust; es hat kein Distanzbewußtsein.³⁸

38 Belyj 1989, 179
[Übersetzung
Anke Hennig]

Deshalb ist der Abgrund der Übergang von der Fläche zum Volumen. Es entsteht das Bild eines Lebens »im Zimmer, dessen vierte Wand, weiß der Teufel wohin, ausgebrochen ist«³⁹. Im Roman *Moskau* entwickelt Belyj dieses Thema in der Episode des Fallens von Professor Korobkin:

Alle Rationalität der umrissenen Fläche riß sich vom Bug los, eine neue Dimension aufrichtend, den Raum, mit schwärmenden Umrissen, die keine Beziehung zu einer Umrandung hatten, diese Umrandung war eine andere: Zustand des Bewußtseins, das beginnt zu ahnen, daß dieses Quadrat das Quadrat der Kutsche war. [...] Aber das Quadrat, klein geworden, strengte dort die Entwicklung einer Beschleunigung an; und flüchteten in die Undurchdringlichkeit – beide: das Quadrat und der Professor, innerhalb des hohlen Universums – schneller, schneller, schneller [...] Der Körper, seines Stützpunktes beraubt, fällt; es fiel auch der Professor – auf das Pflaster, mit einem Rinnsal Blut durchzog sich das Gesicht.⁴⁰

39 Belyj 1989,
182f [Übersetzung
Anke Hennig]

40 Belyj 1990, 61
[Übersetzung
Anke Hennig]

Das Fallen des Professors wird von Belyj als Transformation eines Quadrats beschrieben, das sich zu bewegen beginnt und die Tiefe einer dreidimensionalen Figur annimmt. Das Fallen entsteht als topologische Transformation einer zweidimensionalen Figur. Der Professor hält sich vor dem Fallen an einer Fläche, an der Wand, an einer Figur fest; als schließlich die Fläche in ein Volumen übergeht, fällt der Körper, seinen Halt verlierend.

Im Grunde ist das Quadrat Belyjs ein Fenster, das Fallen aus dem Fenster versteht er als Übergang von der Zweidimensionalität zur Dreidimensionalität. Das Fenster wird deshalb interessant, weil es sich nicht nur auf einer zweidimensionalen Fläche befindet, sondern, ebenso wie bei Charms, in einer Welt ohne Zeit. Bewegung ist das Hineintragen von Zeit dorthin, wo die Flächengeometrie herrscht. Das Fallen ist deshalb gleichzeitig eine topologische und eine zeitliche Operation.

Belyj entwickelt dieses Thema in *Petersburg*, besonders in der Episode der Begegnung von Dudkin mit Schischnarfne. Schischnarfne – eine lautliche Redehalluzination, die Fleisch wird – entsteht auf dem Hintergrund des Fensters und ist mit dem Quadrat verbunden, als besonderem Ort eines Generierens:

Die schemenhafte Gestalt am Fenster wurde dünner und dünner; sie schien nur ein Blättchen schwarzen Papiers, aufgeklebt auf den Rahmen des Fensters; ihre Stimme indes erklang in der Mitte des klar umrissenen Zimmerquadrates, in auffälligster Weise bewegte sie sich vom Fenster auf Alexander Iwanowitsch zu; ein selbständiges, unsichtbares Zentrum! [...] »Petersburg: vierte Dimension, nicht verzeichnet auf den Karten, verzeichnet nur als Punkt; der Punkt wiederum ist – die Berührungsstelle zwischen der Seinsebene und der Kugelfläche eines riesenhaften astralen Kosmos – der Punkt vermag im Nu einen Bewohner der vierten Dimension auszustoßen, vor dem uns auch Mauern nicht retten; soeben war ich noch – unter den Punkten am Fensterbrett, jetzt ist mein Ich erschienen ...«⁴¹

41 Belyj 1982,
276–278

Die Fläche des Fensters ist der Ort, von dem aus das Herausfallen Schischnarfnes in die Welt, in den dreidimensionalen Raum vor sich geht. Die Halluzination baut sich als Verschiebung der Lautquelle, des »Punktes« von der Fläche zum Zentrum des Zimmers, auf. Aber die Bewegung des Punktes, »sich auf dem Fensterbrett befindend«, bringt eigentlich einen Körper hervor, etwas, das von der Zweidimensionalität zur Dreidimensionalität der Welt übergeht. Daher das wichtige

Motiv einer Berührung von Fläche und Sphäre. Der Ort jener Berührung von Zweidimensionalität und Dreidimensionalität, das ist der *Punkt*. Genau so haben wir in der Szene des Fallens von Professor Korobkin die für Belyj charakteristische Berührung des Kutschenquadrates (»Fenster«) und der »hohlen Sphäre des Universums«. Das Fenster erweist sich als topologisch und temporal mit der Sphäre verbunden, mit der Kugel, der drei- oder vierdimensionalen Welt. Und diese Verbindung wird durch das Fallen gestiftet.

Und letztendlich sind die »Undeutlichkeit« aus *Moskau*, das sinnlose »Schischnarfne« aus *Petersburg* jene Formen des sprachlichen Gemurmels, die das Fallen begleiten oder den Übergang von einem Raum in den anderen. Die Sprache regrediert, bis zum vollständigen Kollaps des Sinnes, auf ein vorbedeutendes Stadium, wenn das Wort noch nicht an das Gedächtnis geknüpft ist oder eher als Zerstörer von Gedächtnis funktioniert.

Der Kollaps der Sprache drückt sich, wie ich schon bemerkte, in einer Unterspülung der Position des diskursiven Subjektes aus; das »Ich« beginnt zu vagabundieren. Und dieses Vagabundieren spiegelt den Übergang von einer Dimension zur anderen, beispielsweise von der Fläche in die Tiefe. Es ereignete sich eine situative Wiederholung der Begegnung, von der Marin sprach als von einem »Sprung«, vom Blick des Einen am Fenster zum Diskurs des Anderen, demjenigen, der dort vorbeigeht, vom »Er« zum »Ich«.«⁴²

42 Marin 1992,
219 [Übersetzung
Anke Hennig]

Dieser Bruch des Diskurses ist gut am Beispiel der finalen Szene in Remizovs *Schwestern im Kreuz* zu sehen, wo Marakulin sich aus dem Fenster wirft. Die Szene baut sich anfänglich als detaillierte Beschreibung der Empfindungen Marakulins auf, die mit seinem Fallen endet:

Und sein Herz flatterte und dehnte sich vor Fülle, es reckte ihn, er reckte sich, er streckte die Arme –

Und er verlor den Halt und stürzte mit dem Kissen vom Fensterbrett hinab ...

Und Marakulin hörte jemanden wie durch ein Rohr aus einem tiefen Brunnen, vom Grund des Brunnens her sagen: »Die Zeit ist reif und der Sündenkelch voll, die Strafe naht! So ist das bei uns, lieg nur! Einer weniger – du stehst nicht mehr auf. Sumpfkopf.«

Marakulin lag mit zerschmettertem Schädel in einer Blutlache auf den Steinen im Burkowschen Hof.⁴³

43 Remisow
[Remizov] 1982,
358

Der Erzähler verschmilzt anfangs buchstäblich mit Marakulin, aber sein Fallen erweist sich als ein Abfall vom Erzähler und von sich selbst. Marakulin fällt heraus in einen »Brunnen«. Das Fallen stellt eine Distanz auf, und anstelle der Stimme des Erzählers kommt aus der Ferne »irgendjemandes« Stimme.

Marakulin fährt mit dem Fixieren von Empfindungen bis zu einem Moment fort, an dem er für den Erzähler schon tot ist. Die räumliche Spaltung ergießt sich in eine zeitliche Spaltung. Als ob die Stimme, herangetragen aus der Ferne, aus dem Brunnen, schon nicht mehr den Körper Marakulins erreiche, sondern seine Seele, die dem Körper entflohen ist. Der Abstand vom Erzähler, das ist auch der Abstand der Seele vom Körper. Die gesamte Situation des Fallens baut auf einem Aufbrechen der klaren Korrelation der diskursiven Rollen auf – wer schreibt, wer spricht, wer hört. Dieser Bruch durchquert den Wechsel und die Ablösung von Passivem und Aktivem.

44 Mandel'stam
1987, 76–79
Ebenso verbindet Mandel'stam das Fallen mit einem syntaktischen Bruch der Rede, einem »Geflunker«, einer Verwirrung der Rollen, einer Undeutlichkeit.⁴⁴ Allein, in den *Stanzen*, wo er an den eigenen Sprung aus dem Fenster in einem Anfall von Wahnsinn erinnert, stellt der Sprung die Spaltung wieder her, den Zerfall der Welt, überwindet das »Wirrarr« und auch die »Lügengespinste«, sammelt das »Ich« zusammen: »Der Sprung – und ich bin bei Bewusstsein«. Die Situation, mittels eines Sprunges gelöst, ist der Halluzination Schischnarfnies bei Belyj ebenbildlich. Sie ist ebenso mit einer Spaltung des »Ich« verknüpft. Nadežda Mandel'stam beschreibt die Mandel'stam'schen Halluzinationen der Zeiten des »Sprungs«:

45 Mandel'stam
1991, 77
Er empfand sie nicht als innere Stimme, sondern als etwas Gewaltsames und völlig Fremdes. [...] Er (Mandel'stam) erklärte, die Stimmen, die er höre, könnten nicht von innen kommen, sondern nur von außen: sie sprächen nicht seine Sprache. »So kann ich nicht einmal denken.« Dieser Satz war für ihn der Beweis für die Realität dieser Stimmen.⁴⁵

Der Sprung hebt die Spannung der Spaltung nur von Zeit zu Zeit auf, als ob Mandel'stam in sich selbst fallen würde, das »fremde Ich« auf dem Fensterbrett zurücklassend. Aber in beiden Fällen wird von einem bestimmten Zerfallszustand derjenigen Instanz gesprochen, die den Diskurs hervorbringt, von einem syntaktischen Knacks.

Die Situation des Fallens, des Herausfallens, der Begegnung schreibt sich in die Struktur einer Rede ein, die als Vielgestaltigkeit der Begegnungen des Prädikates und des Objektes, des »Themas« und des »Rhemas«, verstanden werden kann. Das Wort »Kasus« selbst schließt diese Nuance des Fallens ein. Heidegger hat das ursprüngliche Wesen des griechischen Falles beschrieben – *ptosis* oder *enkklisis*:

Die Namen *ptosis* und *enkklisis* bedeuten Fallen, Kippen und Sich-neigen. Darin liegt ein Ab-weichen vom Aufrecht- und Geradestehen.⁴⁶ 46 Heidegger 1966, 46

Dieser Zustand des *Stehens* (*im Stand bleiben*) wurde, nach Meinung Heideggers, von den Griechen als Sein verstanden, als die Anwesenheit und gleichzeitig als »Ständiges« und »Darstellung«. Das Stehen impliziert das Vorhandensein einer Form, d. h. einer gewissen Grenze, und deshalb ist das »Bevor-Stehen« als »Vor-stellen« auch die Selbstpräsentation, die Erscheinung des Sichtbaren – des *eidos*. Bei den Griechen kann das Wort selbst »stehen«, »In-sich-da-stehen«, und deshalb gewissermaßen sichtbar sein.

Die Griechen betrachten die Sprache in gewissem weiten Sinne optisch, nämlich vom Geschriebenen her. Darin kommt Gesprochenes zum Stehen. Die Sprache ist, d. h. sie steht im Schriftbild des Wortes, in den Schriftzeichen, in den Buchstaben *grammata*. Darum stellt die Grammatik die Seiende Sprache vor. Dagegen verfließt die Sprache durch den Fluß der Rede in das Bestandslose.⁴⁷ 47 Heidegger 1966, 49

Der Kasus – das ist gerade ein solches Herausfallen ins Bestandslose, der Entelechie in die *physis*.

Die Form des Fensters – eine monogrammatische, unzeitliche Konstruktion – gestattet dem Text Charms' gewissermaßen zu »stehen«, wenn man das Heideggersche Lexikon benutzt, nicht aus der Rede herauszufallen, nicht ins Bestandslose auszufließen.

Der Kollaps der Linearität im Monogramm – das ist eine Form der Gedächtnislosigkeit, woraus der Diskurs in die Temporalität fällt. Gerade in der Form des Fensters wird die Sprache als sichtbare dargestellt, als *eidos*, sie steht »In-sich-da«, und »stellt-sich-dar«. Sie ist buchstäblich Graph – sichtbarer Umriss. Der Fluss der Rede öffnet diese Vertikale des »Seins« der Unbeständigkeit des Werdens, die Form fällt in den Kasus, in die *ptosis*, in die *enkklisis*. Gleichzeitig falten sich syntaktische

Bande zusammen, verbinden sich »Thema« und »Rhema«.

Es ereignet sich eine Begegnung, welche die Unbeständigkeit der Rede ausdrückt, in der sich Subjekt und Objekt in einer gewissen gefährlichen Instabilität befinden.

Übersetzung: Anke Hennig

Literatur

Belyj, Andrej: *Kotik Letaew*. Frankfurt/M. 1993.

Belyj, Andrej: *Moskva*. Moskva 1990.

Belyj, Andrej: *Na rubeže dvuch stoletii*. Moskva 1989.

Belyj, Andrej: *Petersburg*. Berlin, Weimar 1982.

Charms, Daniil: *Alle Fälle: Das unvollständige Gesamtwerk in zeitlicher Folge*. Hg. und üb. von Peter Urban. Frankfurt/M. 1995.

Charms, Daniil: Begegnung. In: Charms 1995, 356.

Charms, Daniil: Briefe an Raisa Poljakovskaja. In: Charms 1995, 448–451.

Charms, Daniil: Die neuen Alpinisten. In: Charms 1995, 268–269.

Charms, Daniil: Die neugierigen alten Frauen. In: Charms 1995, 335.

Charms, Daniil: Es war einmal ein Mann. In: Charms 1995, 242–243.

Charms, Daniil: Vier Illustrationen dazu, wie eine neue Idee den Menschen aus dem Gleichgewicht bringt, wenn dies ihn unvorbereitet trifft. In: Charms 1995, 351.

Charms, Daniil: Wir stehen immer beiseite. In: Charms 1995, 62.

De Man, Paul: Die Rhetorik der Zeitlichkeit. In: Menke, Christoph (Hg.): *De Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt/M. 1993, 83–130.

Derrida, Jacques: *The Archeology of the Frivolous*. Lincoln; London 1980.

Gadamer, Hans Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960.

Haas, Norbert; Metzger, Hans Joachim (Hg.): *Das Seminar von Jacques Lacan*. Buch XI. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Weinheim; Berlin 1996.

Heidegger, Martin: *Einführung in die Metaphysik*. Tübingen 1966.

Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Frankfurt/M. 1975.

Jampol'skij, Michail: *Pamjat' Tiresija*. Moskva 1993.

Jampol'skij, Michail: *Demon i labirint*. Moskva 1996.

Mandelstam, Ossip: *Hufeisenfinder*. Leipzig 1987.

Mandelstam, Nadeschda: *Das Jahrhundert der Wölfe*. Frankfurt/M.
1991.

Marin, Louis: *Lectures traversières*. Paris 1992.

Prantl, Carl (Hg.): *Aristoteles' Acht Bücher Physik*. Leipzig 1854.

Remisow, Alexej: *Schwwestern im Kreuz*. Berlin 1982.

Sartre, Jean-Paul: *The Family Idiot*. Chicago 1991.

Wasmuth, Ewald (Hg.): *Pascal, Blaise: Über die Religion und über einige
andere Gegenstände. (Pensées)*. Berlin 1937.