

Extremistische Ästhetik

Solidarität als Widerstandsform im total(itär)en Alltag bei Daniil Charms und bei Ray Bradbury

Sandra Evans

»Ich mache Ihnen die Tür nicht auf, bevor Sie mir nicht sagen, was Sie von mir wollen«¹, antwortet Elizaveta Bam der Stimme auf der anderen Seite der Tür in dem absurden Theaterstück von Daniil Charms, das den Namen der Heldin trägt. In diesem Satz wird eine gesellschaftspolitische Problematik der späten 1920er und 1930er Jahre der Sowjetunion widergespiegelt: Es geht um das Wechsel- und Zusammenspiel von Nähe und Distanz sowie von Vernunft und Gesetz. Obwohl eine Tür die Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit bzw. offiziell und inoffiziell aufrecht zu erhalten scheint, hat eine anonyme »Stimme« schon längst diese Grenze überschritten und fordert zusätzlich physischen Zugang zur privaten Sphäre. In diesem Beispiel ist die Stimme eine körperlose, eigenständige Entität, die grenzüberschreitend in private Räume eindringt. Diese Stimme ist eine normative, aggressive wie repressive Stimme, eine Stimme des Gesetzes. Im Moment der Anrufung wird das Subjekt automatisch in die politische Rhetorik integriert, und in dieser Begegnung sieht Judith Butler neben verletzenden allerdings auch befähigende Wirkungen, denn gerade durch die Integration in das Machtgefüge, dem es entgegentritt, erlangt das Subjekt Handlungsvermögen und Potential. Dabei stützt Butler sich auf Althusser's Konzept der Anrufung bzw. Interpellation.² Der Einzelne wird vom Gesetz angesprochen und muss darauf reagieren. Laut Althusser ist Interpellation der Moment, in dem das Subjekt mit dem System und der einhergehenden Ideologie in Kontakt

¹ Charms 1970, 79

² Vgl. Althusser 1977

tritt und interagiert. In diesem Sinne konstituiert Ideologie das Subjekt und gibt ihm die Möglichkeit, sich in der Gesellschaft zu positionieren. Laut Butler sind performative Interpellationen, durch die Individuen in eine spezifische gesellschaftspolitisch etablierte Subjektposition gezwungen werden, nicht immer erfolgreich, da sie zurückgewiesen und durch widerständige Sprechakte subvertiert werden können.³

³Vgl. Butler
1997

Literatur nicht nur als einen Ort des Ästhetischen, sondern auch des Extremen – ein Begriff, der meist mit politischem wie gesellschaftskritischem Handeln in Verbindung gebracht wird – werde ich hier näher betrachten. Insofern als Extremismus im Allgemeinen als eine Abweichung von bestehenden und dominanten Normen und Werten verstanden wird, definiere ich das Anliegen des literarischen Extremismus bzw. der extremistischen Ästhetik als indirekten und gesellschaftskritischen Widerstand gegen die herrschende Ordnung. Den in literarischen Texten enthaltenen extremistischen Charakter möchte ich an zwei unterschiedlichen Werken aus zwei unterschiedlichen kulturellen und historischen Kontexten festmachen: an dem absurden Theaterstück *Elizaveta Bam* (1927) des russischen Schriftstellers und Künstlers Daniil Charms (1905-1942) und an dem von antiutopischen Merkmalen gekennzeichneten Science-Fiction-Roman *Fahrenheit 451* (1953) des amerikanischen Schriftstellers Ray Bradbury (*1920). Diese unterschiedlichen literarischen Werke haben entscheidende, übereinstimmende Momente und gewisse thematische Ähnlichkeiten. In beiden Texten geht es hauptsächlich um *Verfallsformen bzw. Perversionen menschlichen Zusammenlebens und um die Möglichkeit, Widerstand in einem total(itär)en System zu leisten*, d.h. um die ultimative Macht des Individuums: In beiden Werken werden die Grenzen zwischen dem Privaten und Öffentlichen sowie zwischen Innen und Außen auf eine Weise aufgehoben, die die Notwendigkeit des Dialogs und der eigenen solidarischen und/oder widerständigen Positionierung des Handelnden gegenüber der herrschenden (offiziellen oder inoffiziellen) Ordnung zwangsläufig hervorruft. Solidarität und Widerstand werde ich hier als einen Akt der Befreiung/Liberalisierung von dominanten Normen und Werten behandeln.

In diesem Zusammenhang verstehe ich unter Alltag wiederholende und stabilisierende Handlungsmuster, deren Ablauf vorhersehbar sind, jedoch unter extremen Situationen unterbrochen werden. Außerdem repräsentiert Alltag eine nichtöffentliche und vertraute Sphäre, die mit

den Konzepten der Privatheit und Intimität im häuslichen Bereich in Verbindung gebracht wird und im Gegensatz zur offiziellen, politischen und konventionellen Öffentlichkeit steht. Intimität wird neben dem synonymen Gebrauch mit dem Begriff Privatheit hier hauptsächlich als diskursive, kommunikative Strategie verstanden, eine gewisse Intimität des Geistes. In dieser Auslegung von Intimität kann von einer Partnerschaft auf der gemeinsamen Suche nach Wahrheit, einer Vereinigung geistiger Partner- oder Gemeinschaften gesprochen werden,⁴ die aufgrund von Eineindeutigkeiten eingegangen wird. Total(itär)e Systeme und Ordnungen sind in gewisser Weise auf Verständlichkeit, Übersichtlichkeit und Beständigkeit angewiesen, um ihr Fortbestehen zu gewährleisten, auch im häuslichen Alltag. Ungewissheit, Widerspruch, Unübersichtlichkeit oder Unbeständigkeit sowie Differenzierung stellen eine gefährliche Komplexität her, die es zu unterbinden gilt, vor allem im häuslichen Alltag. Hier stellt sich die Frage, wie gesellschaftliche Stabilität unter unbeständigen historischen Umständen oder gesellschaftlichen Umwälzungen bzw. Wandel hergestellt wird. Wie konstituiert sich Alltag als Normalität und stabilisierender Faktor in (andauernden) Ausnahmesituationen? Wie konstituiert sich Alltag im gesellschaftlichen und politischen Chaos unter einer widersprüchlichen Verflechtung von Zwang und Kreativität?

⁴ Vgl. Zeldin 1994

Die Verbündeten: Widerstand und Solidarität

Als Form gesellschaftlicher und politischer Auseinandersetzung ist Widerstand eine wichtige Ausdrucksform, die je nach gesellschaftlicher Ordnung aktive oder passive sowie individuelle und gemeinschaftliche bzw. gesellschaftliche Dimensionen annehmen kann. Aktiver Widerstand kann konkret in Form von folgewidrigen und regimekritischen Bewegungen und Protesten zum Vorschein kommen und gar in Revolution ausarten. Im Gegensatz dazu ist passiver Widerstand unkonkret und unterschwellig – er umfasst eine Reihe von Handlungen, Verhaltensweisen und Einstellungen, die vorübergehend, periodisch oder durchgehend widerständig gegen ein Objekt oder einen Umstand auch im häuslichen Bereich eingesetzt werden können. Hierdurch wird deutlich, dass sich die Bestimmung und Definition von Widerstand aus einem bestimmten Kontext bzw. einer Situation in Relationalität und einer gewissen Ab-

hängigkeit zusammensetzt. Aktiver Widerstand wurde vom sowjetischen Regime schnell und effizient unterdrückt, und so erwies sich passiver Widerstand als eine Form effektiver gesellschaftlicher und politischer Auseinandersetzung. Formen passiven und bewussten Widerstands können z.B. Diebstahl, Sabotage, Vernachlässigung und Intrige sein, aber auch Solidarität, worauf ich mich im Folgenden konzentrieren werde.

Unter extremen Lebensumständen und daraus entstehenden schwierigen zwischenmenschlichen Beziehungen kommen eine Vielzahl menschlicher Qualitäten zum Vorschein, u.a. Widerstand und Solidarität, die die Wechselbeziehung und Ordnung von Distanz und Nähe in Ausnahmesituationen herausfordern, zerstören und gleichzeitig jedoch intensivieren. Was mich in dieser Hinsicht interessiert ist das übergeordnete Ziel, das in beiden Formen – Widerstand und Solidarität – des zwischenmenschlichen Zusammenschlusses enthalten ist. Bei Solidarität geht es hauptsächlich um ein Zusammengehörigkeitsgefühl und um die gegenseitige Hilfsbereitschaft einer Gruppe einander fremder Menschen, die sich in einer Sache und der Verfolgung gemeinsamer Ziele verbündet fühlen. Von Mitgliedern einer solchen Gruppe wird gefordert, dass sie sich solidarisch den allgemeinen Wertvorstellungen und den Leitsätzen der Gruppe unterordnen, die, wie das folgende Zitat schildert, wiederum absolutistische Züge annehmen können:

Der Solidaritätstrieb betätigt sich endlich auch als Wille zu Erhaltung der Werte und der Ordnung der Gruppe und demgemäß auch als Wille, Werttrübungen und Störungen im Innern der Gruppe zu beseitigen. Wer sich dem herrschenden Gruppenwillen hinreichend empfindlich widersetzt oder widerstrebt, erfährt Mißbilligung, Strafe oder Ausstoßung. Die Innehaltung der Lebensordnung der Gruppe (insbesondere auch der Moral bei einem Stamm) beruht wesentlich hierauf.⁵

⁵ Vierkandt
1931, 252

Es besteht also eine Handlungsstrategie nach innen und nach außen, die sich entsprechend der gegebenen Situation entwickelt. Nach innen haben sich Mitglieder verpflichtend den praktischen Zielen der Gruppe unterzuordnen. Nach außen wirkt die Gruppe in ihren Zielsetzungen als Einheit, mit einem entwickelten ›Kollektivegoismus‹ in Opposition, d.h. in Widerstand gegenüber einem Unterdrücker oder einem Konflikt. Daraus lässt sich die ambivalente Gegebenheit ableiten, dass der Konflikt eine Bedingung oder ein Ausgangspunkt solidarischer Handlung ist. Es

stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage nach der dialektischen Verbindung von Konflikten, Unstimmigkeiten und Diskrepanzen im Solidaritätskonzept. Eine weitere Frage, die sich in diesem Zusammenhang ergibt, ist: Inwiefern unterscheidet sich Solidarität im sowjetischen Kontext von der erzeugten Solidarität in anderen sozialen und politischen Kontexten? Solidarität nimmt eine vereinende Funktion unter diversen, heterogenen und fragmentierten Gegebenheiten ein, die als ein Anker für soziale und systematische Integration wirkt.⁶ Dabei sollte berücksichtigt werden, dass Solidarität durch kommunikative und interaktive gesellschaftliche Prozesse, d.h. durch soziale rituelle Handlungen, generiert wird.

⁶ Brunkhorst
2002, 15

Für einen Solidaritätsbegriff im total(itär)en Alltag sind die ursprünglichen Gründungsideen der Französischen Revolution aufschlussreich, insofern als eine brüderliche (familiäre und somit intime), solidarische Bindungskraft unter Gleichgesinnten eine gewisse Handlungsfreiheit bewirkt. Der politische Gesinnungsbegriff, der die Bürger der Französischen Republik durch *Fraternité* / Brüderlichkeit demokratisch verbinden sollte, war durch ›Freiheit‹ und ›Gleichheit‹ gekennzeichnet: »mittels ihrer vereinigenden Kraft sollte die politische Freiheit und Gleichheit der ›citoyens‹ verwirklicht werden.«⁷ Immanuel Kant stimmte den revolutionären Entwicklungen in Frankreich zu, sah jedoch in der *fraternité* eine innerliche Voraussetzung von Selbstständigkeit und Eigenwilligkeit, »ohne contract.«⁸ In einem unumschränkten Programm der Brüderlichkeit sah er die Gefahren einer demokratischen Despotie lauern, die nicht minder gefährlich als andere absolutistische Regierungssysteme ist – veranschaulicht durch das eher undiplomatische deutsche Sprichwort: *Und willst du nicht mein Bruder sein, so schlag' ich dir den Schädel ein*. Diese Brüderlichkeit weist ambivalente Eigenschaften auf, kann neben den eben genannten negativen jedoch auch positive Auswirkungen haben: Unterdrückte Gleichgesinnte schließen sich in extremen Lebensumständen zusammen und entwickeln das Potential einer innerlichen, verbindenden Kraft, die sich unabhängig und somit dynamisch und autonom in Opposition zur herrschenden Ordnung verkörperlicht. Es formt sich ein inniger Lebensverband von Menschen, der auf humanitären Grundsätzen aufgebaut ist, wobei diese innerliche, verbindende Kraft nur schwer aufzeigbar, nachweisbar und nachvollziehbar ist. Dennoch ist diese liberalisierende Kraft ein entscheidender Schlüssel zum Verständnis von

⁷ Schieder 1972,
564

⁸ Kant zitiert
von Schieder
1972, 571

Solidarität und zwischenmenschlicher Dynamik. Der Soziologe Alfred Vierkandt definiert Solidarität als »Gesinnung einer Gemeinschaft mit starker innerer Verbundenheit [...] ein Zusammengehörigkeitsgefühl, das praktisch werden kann und soll.«⁹

⁹ Vierkandt
1931

Dementsprechend wird in den Kulturwissenschaften die Tendenz deutlich, »Kultur« in ihrem »lebenspraktischen Zusammenhang, statt als tragendes Zeichensystem zu analysieren [...], d.h. in den sozialen Praktiken, die mit einer gewissen Beständigkeit und Kompetenz ausgeführt werden und in denen kulturelle Vorannahmen und Wissensbestände eine große Rolle spielen.«¹⁰ Es sind diese kulturellen Vorannahmen und Wissensbestände, die als Basis einen kollektiven Bedeutungs- und Handlungsrahmen schaffen, innerhalb dessen sich Akteure bewegen und den Alltag verhandeln, sowie einen gemeinsamen Zusammenhang und Wertvorstellungen. Kollektive Bedeutungs- und Handlungsrahmen schaffen ein intimitätsstiftendes Gefühl der Verbundenheit, welches in seiner Erfahrung in extremen bzw. Ausnahmesituationen verdichtet und pervertiert wird.

¹⁰ Hörning
2004, 139

In diesem Zusammenhang wird Solidarität als ein Grundprinzip zwischenmenschlichen Zusammenlebens verstanden, als eine Bindung gemeinsamer Interessen, Zweckbestimmungen und Werteinstellungen zwischen Personen oder Mitgliedern einer Gruppe, die durch gegenseitigen Beistand und Unterstützung gekennzeichnet ist. Solidarität ist ein Aspekt menschlicher Motivation, wobei Menschen in bestimmten unzulänglichen bzw. extremen Zuständen oder Situationen einen Art Zweckverband bilden und / oder sympathetisch mit anderen gehen, egal, wer die *Anderen* sind und unter welchem lebenspraktischen Zusammenhang solidarisiert wurde. Das chaotische und unsichere Lebensumfeld der Sowjetunion war äußerst ambivalent. Mit dem Versuch, individuelle Lebenssituationen systematisch aufzulösen und einen neuen Menschen zu schaffen, wurden in den 20er und 30er Jahren in der Sowjetunion nicht nur die Grenzen zwischen Privatheit und Öffentlichkeit aufgelöst. Hinzu kamen die widersprüchlichen und unklaren Vorgaben, was das neue sowjetische Leben und den damit verbundenen Alltag wie den mangelhaften und dicht besiedelten Wohnbereich anbelangt: Der Übergang von der alten zur neuen Lebensweise war von Chaos und einer einhergehenden Unsicherheit und Ungewissheit gekennzeichnet, die gewöhnliche Menschen untereinander und mit Repräsentanten des Systems in einen

Dialog treten ließ. Wie uns Charms zeigen wird, wurden monologische Ambitionen des Staates im urbanen Alltag also unbeabsichtigt und zwangsläufig dialogisch. In seinen Werken übte Charms scharfe Kritik an dem radikalen und extremen Experiment der sowjetischen Regierung, eine neue Welt zu schaffen, indem man mit dem alten System, der alten Tradition eine Absage erteilt wurde. Er thematisierte die disparate Situation des hilfs- und orientierungslosen Individuums in einer Welt ohne traditionelle ethische Grenzen, die unbeabsichtigt anarchisch geartet war. Charms' Geschichten sind bekannt für die Darstellung des sowjetischen Alltags in seiner Absurdität und Brutalität, die sich an der unangenehmen Grenze zwischen Komik und Tragik bewegen. In der Destruktion des Fixen, in der Entfremdung des automatisierten Denkens, Gefühls und Alltags will er durch das Absurde den Blick auf das Absurde des Lebens lenken.¹¹ Bei Bradbury finden wir die Gesellschaft in einem »grausam« karnevalistischen Zustand, in der die Welt auf den Kopf gestellt wird.

¹¹ Vgl. Brandist 1997; Anemone 1991

Die unvernünftigen Grenzen der Elizaveta Bam

Den Lauten bedrohlichen Klopfens an der Tür zu Elizaveta Bams Zimmer folgen ähnlich bedrohliche Stimmen, die den Einlass in Elizavetas »kleineres, tiefes« Zimmer fordern. Charms' Beschreibung dieses Zimmers deutet vermutlich auf den allgemein beschränkten physischen Raum im urbanen Sowjetrussland der 1920er und 1930er Jahre, wie auf die in diesem Raum erlebten tiefen psychischen Abgründe hin, die auf die extreme Lebensweise und damit verbundenen Perversionen des Zusammenlebens zurückzuführen sind. Primär wird in diesem absurden Drama die äußerst bedrohliche Situation von Anklage und Verfolgung verhandelt, wobei sich die Konstellation der Verhandelnden im Raum variiert und Positionen nicht immer eindeutig sind. In der anfänglichen Konfrontation versucht Elizaveta ihr Recht auf Selbstbestimmung im Kampf um die Strukturierung der öffentlichen Sphäre im privaten Raum zu verteidigen. Eine Einschüchterung funktioniert, solange die »Stimmen« der Verfolger – identifiziert anfangs im Stück als Stimme I und Stimme II – auf der anderen Seite der Türe anonym und unpersönlich bleiben. Sie sind lediglich Stimmen und gewahren somit eine gewisse Distanz. Sobald sich jedoch eine Persönlichkeit enthüllt und der Aus-

tausch an Nähe gewinnt, treten am öffentlichen Raum teilnehmende unterschiedliche Persönlichkeiten in Dialog miteinander und verhandeln den öffentlichen Raum – die Teilnehmer oszillieren zwischen privatem und öffentlichem Raum. Dabei kommt es zu einer Überschneidung und Überlagerung unterschiedlicher Stimmen. Laut Richard Sennett findet in zwischenmenschlichen Interaktionen unwillkürlich eine Charakter-enthüllung statt, indem sich die »Grenze zwischen privatem Empfinden und öffentlichem Ausdruck dieses Empfindens verwischen [...]«¹² Diese Überlagerung wird im folgenden Dialog dargestellt:

¹² Sennett 1994,
42-43

- Elizaveta Bam:* Dann haben Sie überhaupt kein Gewissen.
Stimme II: Was heißt hier »kein Gewissen«? Pjotr Nikolajevič, sie sagt, wir hätten kein Gewissen.
Elizaveta Bam: Sie, Ivan Ivanovič, haben allerdings kein Gewissen, Sie sind einfach ein Gauner.
Stimme II: Wer ist hier ein Gauner?! Ich. Ich ...? Ich – »ein Gauner«!
Stimme I: Halt, beruhigen Sie sich, Ivan Ivanovič. Elizaveta Bam, ich befehle es Ihnen.
Stimme II: Nein, Pjotr Nikolajevič, was bin ich? Ein Gauner, wie?
Pjotr Nikolajevič: Nun seien Sie doch nicht gleich beleidigt. Elizaveta Bam, ich befehl...
¹³ Charms 1970,
80 *Ivan Ivanovič:* Nein, halt, Pjotr Nikolajevič, Sie sagen, ich sei ein Gauner?¹³

Elizaveta Bam beschuldigt die Repräsentanten Gauner zu sein. Indem Stimme II (Ivan Ivanovič) die Beschuldigung von Elizaveta Bam auf sich persönlich bezieht und in gewisser Weise seine eigene Position gesellschaftskritisch hinterfragt, wird ihre Beschuldigung in der Grenzüberschreitung dialogisch. Ivan Ivanovičs privates Empfinden, welches eher Betroffenheit und gleichzeitiges Hinterfragen dieser Beschuldigung ist, findet hier öffentlichen Ausdruck und somit überlagern sich die überschneidenden Stimmen der am öffentlichen Raum Teilnehmenden. Eine weitere Überlagerung der Stimmen findet statt, als Stimme I (Petr Nikolaevič) versucht Stimme II (Ivan Ivanovič) zu beruhigen und Elizaveta Bam einen Befehl erteilt. Stimme II bezieht diesen Befehl jedoch auf sich und verweigert ihn. Er besteht darauf, das Urteil anzufechten und beschuldigt nun inzwischen Petr Nikolaevič, dass dieser ihn als Gauner bezeichnet habe. Dieser Dialog durchkreuzt die private und öffentliche Sphäre und wird von beiden Sphären überlagert – dabei bleibt es meist

uneindeutig, wer sich in welcher Sphäre aufhält und wer wessen beschuldigt. Sobald die Stimmen ihren Status als distanzierte, identitätslose Stimmen verloren haben und Namen bzw. Persönlichkeit annehmen, werden sie entblößt und das soweit funktionierende System der Einschüchterung bricht zusammen. Petr Nikolaevič und Ivan Ivanovič treten in einen strittigen, konfliktreichen Dialog miteinander, da Ivan Ivanovič verunsichert ist, seit Petr Nikolaevič die Ansicht von Elizaveta Bam zu teilen scheint, dass er ein gewissenloser Gauner ist. Petr Nikolaevič antwortet später:

Scheren Sie sich zum Teufel, Sie Schafskopf! Und so was in verantwortlicher Mission! Ein Wort, und schon gehen Sie in die Luft! Was können sie schon sein, nach all dem? Ein Idiot, nichts weiter!¹⁴

¹⁴ Charms 1970, 81

Nicht nur streiten sich die beiden im Beisein von Elizaveta Bam, sondern sie nehmen sporadisch unterschiedliche Seiten ein, um ihren jeweiligen Punkt zu unterstreichen, und es entsteht ein momentanes offenes dialogisches Dreieck. Die ambivalente Verbindung von Selbstentfaltung und Standardisierung, von Intimität und Anonymität des modernen Individuums wird hier im häuslichen Alltag komödiantisch bzw. tragisch zugespitzt.

Im nächsten Moment jedoch nimmt jede Person wieder ihre ursprüngliche Position ein – Ivan Ivanovič und Petr Nikolaevič als Repräsentanten der Ordnung und des Gesetzes und Elizaveta Bam als Beschuldigte dieses Gesetzes – und gegen Elizaveta Bam wird die ursprüngliche Anschuldigung erhoben. Auf die Nachfrage, warum, wird ihr die Begründung geliefert: »Weil sie keine Stimme mehr haben.«¹⁵ Hier scheint das Wort »Stimme« in der Tat zweistimmig zu sein: Es wird nicht nur auf die hörbare Stimme einer Person verwiesen, sondern auch auf deren Wählerstimme im politischen Sinne. Elizaveta hat ihre Wählerstimme verloren, sie ist dem System ausgeliefert und hat keine Rechte mehr – sie ist laut der Repräsentanten eine Verbrecherin. Auf die erneute Frage, warum sie eine Verbrecherin sei, antworten Petr Nikolaevič und Ivan Ivanovič: »Weil – Sie haben Ihre Stimme verloren. – Ihre Stimme verloren haben Sie.«¹⁶ Tatsächlich hat Elizaveta ihre Stimme verloren, indem sie das ihr verhängte Urteil nicht wörtlich bzw. logisch anfechten kann. Nachdem Elizavetas Stimmlosigkeit etabliert wird und Petr Nikolaevič und Ivan Ivanovič im Theaterstück ihren Status als bloße Stimmen verloren haben,

¹⁵ Charms 1970, 81

¹⁶ Charms 1970, 81

begeben sich alle in einen Raum der oben genannten Widersprüche und Gegensätze und des Unsinn – unweigerlich eine Anspielung auf die »unvernünftigen« Gegebenheiten des sowjetischen Systems.

Im absurden Raum des Theaterstücks verfließen die Grenzen zwischen Intimität und Öffentlichkeit und die Figuren kommen einander näher. Unterhaltsame Kunststücke werden aufgeführt – Ivan Ivanovič kann spontan einen Schluckauf inszenieren – und Elizaveta ruft ihrer Mutter zu: »Mamaša, komm doch mal! Die Gaukler sind da.«¹⁷ Nachdem ihre Mutter erscheint, werden alle miteinander bekannt gemacht. Indem Elizaveta Bam ihrer Mutter Petr Nikolaevič und Ivan Ivanovič vorstellt, wird die Szene sehr vertraulich, ja intim. Dadurch, dass die Repräsentanten der herrschenden Ordnung als Gaukler bezeichnet werden – ein Begriff für Unterhaltungskünstler, die in früheren Jahrhunderten ihre Kunst- und Zauberstücke auf öffentlichen Plätzen aufführten –, wird nicht nur die ursprüngliche, von den Verfolgern verkörperte Gefahr entschärft und eine gewisse Leichtigkeit und Verspieltheit in den Raum eingeführt. Repräsentanten, die mit ihren Zauberstücken und Illusionen die Menschen begeistern und bezaubern (sollen, sie aber in Wirklichkeit verwirren und beängstigen), erinnern an Voland und sein Gefolge in Bulgakovs *Der Meister und Margarita (Master i Margarita)*. Mit der Zuschreibung des Gauklers wird außerdem die Umcodierung von einem gewöhnlich als privat betrachteten Ort im häuslichen Bereich angedeutet, der nun der Öffentlichkeit angehört. In Russland wurde vor der Revolution der Begriff »Ort der gemeinschaftlichen Nutzung« (*mesto obščego pol'zovanija*) von der Verwaltung verwendet, um damit Straßen, Gassen und andere städtische Plätze zu bezeichnen. Seit den 1920er Jahren wurden unter der municipal verwalteten Kommunalwohnung Küche, Bad, Toilette und Korridor verstanden, die in gewisser Weise zu städtischen Plätzen geworden waren.¹⁸ Petr Nikolaevič und Ivan Ivanovič tragen den öffentlichen Platz in das kleinere private Zimmer von Elizaveta Bam hinein, und während sich die drei mit Kunst- und Zauberstücken amüsieren, mahnt der Vater unerwartet aus dem Off – wie eine Stimme des Verstandes und der Vernunft aus der Wirklichkeit –, dass Elizaveta keinen Unsinn machen solle. Hier wird kurz angedeutet, dass eine Grenze zwischen Sinn und Unsinn, Vernunft und Unvernunft weiterhin vorhanden zu sein scheint.

¹⁷ Charms 1970, 82

¹⁸ Obertreis 2004, 224

Wer sich aber auf welcher Seite der Grenze befindet, bleibt weiterhin uneindeutig. Unmittelbar nach der Ermahnung des Vaters setzt Elizaveta ihre Spielereien mit den Repräsentanten fort und bittet Ivan Ivanovič, auf allen Vieren zu gehen. Dieser bewegt sich allerdings nicht auf allen Vieren, sondern an der gefährlichen Grenze zwischen Sinn und Unsinn bzw. Macht und Widerstand. Ivan Ivanovič erfährt in diesem Moment eine signifikante, bekennde, mithin auch solidarische bzw. widerständige Charakterenthüllung – die Grenze zwischen privatem Empfinden und öffentlichem Ausdruck dieses Empfindens hat sich erneut verflüchtigt:

Ivan Ivanovič: Wenn Sie gestatten, Elizaveta Tarakanova, dann gehe ich jetzt besser nach Hause. Zu Hause erwartet mich meine Frau. Sie hat viele Kinder, Elizaveta Tarakanovna. Verzeihen Sie, daß ich Sie so gelangweilt habe. Vergessen Sie mich nicht. Ich bin nun eben ein Mensch, der von allen gejagt, von allen verfolgt wird. Fragt sich nur – warum. Habe ich gestohlen? Nein. Elizaveta Eduardovna, ich bin ein anständiger Mensch. Ich habe Familie. Meine Frau hat viele Kinder. Gute Kinder. Jedes von ihnen hält eine Streichholzschachtel zwischen den Zähnen. Verzeihen sie mir schon, aber ich, Elizaveta Michajlovna, ich gehe nach Hause.¹⁹

¹⁹ Charms 1970, 83

In diesem Ausschnitt verflüchtigt sich nicht nur die Grenze zwischen privatem Empfinden und öffentlichem Ausdruck dieses Empfindens, sondern auch die Grenze zwischen Mensch und Tier. Auf das Verlangen von Elizaveta hin, weigert sich Ivan Ivanovič wie ein Tier bzw. eine Kakerlake (auf Russisch *Tarakan*) auf allen Vieren fortzubewegen, spricht Elizaveta jedoch gleichzeitig mit dem Patronym *Tarakanovna* an. Obwohl er sein Tiersein in seinem privaten Leben aufgrund der erbärmlichen Wohnverhältnisse nicht unterbinden kann (ähnlich wie Kakerlaken hat auch seine Frau viele Kinder), versucht er jedoch zumindest im beruflichen Leben das Tier-Werden zu vermeiden. Diesen Zustand versucht er zu erreichen, indem er sein Gegenüber als Tier bezeichnet. Dennoch bietet dieses allgemeine Potential des Tier-Werdens eine weitere vereinende Verbindung zwischen Elizaveta und ihrem Verfolger, Ivan Ivanovič:

Auch er hat seine Wählerstimme verloren. Selber wird er aus seinerseits unerklärlichen Gründen wie ein Tier verfolgt, obwohl er ein anständiger Mensch sei und eigentlich ein ganz normales und ehrliches Familienleben genießen möchte. Dies wird ihm jedoch verhindert, seine Kinder halten Streichholzschachteln zwischen den Zähnen. Diese Meta-

pher deutet darauf hin, dass seine Kinder (wie er) gezwungen sind, sich letztendlich selber wie Ungeziefer zu vernichten, auszulöschen und sich von aller zugewiesenen Schuld zu säubern. In diesem Zusammenhang ist das Streichholz ein Motiv für die fundamentale Macht des Individuums, den ultimativen Widerstand gegen das herrschende System zu leisten und sich letztendlich selber zu vernichten.

Außerdem spricht Ivan Ivanovič Elizaveta mit unterschiedlichen Patronymen an. Wird damit die Allgemeingültigkeit seiner verkündeten Wahrheit deklariert? Scheinbar, denn später erzählt Petr Nikolaevič von einem Traum, den er als junger Mann gehabt hat, in dem er einer Frau begegnet: »Ihr Gesicht habe ich jedenfalls sehr genau gesehen. Es war – sie: Elizaveta Bam. (*Zeigt auf Elizaveta.*) Damals ähnelte sie...«²⁰ und alle im Stück antworten: »Mir«. Dieses Mal ist es nämlich Elizaveta, welche die Grenze zu Petr Nikolaevičs privater Sphäre hinter verschlossener Tür problemlos überschreitet. Im Traum, einem intimen Raum des inneren Ichs, betritt Elizaveta Bam nicht nur die intime Privatsphäre des Schlafzimmers, während er schläft, sondern auch seinen Körper. Somit nimmt Elizavetas Erfahrung der unverständlichen Verfolgung und des unerwarteten Unglücks in diesem absurden Theaterstück eine allgemeine Gültigkeit in der Sowjetunion an, sowie das Hadern mit Sinn und Unsinn, Vernunft und Gesetzlichkeit. Niemanden kann vertraut werden, die Nähe und damit verbundenen Sphären und Räume sind zerstört worden. So gar die eigene Mutter beschuldigt Elizaveta am Schluss des Stücks: »Nur wegen dir ist die gute alte Zeit untergegangen.«²¹ Ein noch klarer, mit Sinn behafteter Satz, bevor sich die Mutter in tiefe psychische Abgründe stürzt und sich selber als einen Tintenfisch bezeichnet und Multiplikationen auf sagt. Das Auf sagen von Multiplikationen deutet hier auf einen letzten Versuch, Sinn und Vernunft in Zahlen zu finden, die eine gewisse logische (An)Ordnung repräsentieren. Zu Zahlen schreibt Charms: »Wir wissen nicht, was sie sind, sehen aber, daß man sie aufgrund einiger ihrer Eigenschaften in einer strengen und völlig klar definierten Ordnung aneinanderreihen kann. Und viele von uns sind sogar der Meinung, die Zahlen seien nur Ausdruck dieser Ordnung und außerhalb dieser Ordnung sei die Existenz von Zahlen – sinnlos.«²² Es scheint tatsächlich, als ob der Mensch, genau wie Zahlen, ohne eine logische Ordnung nicht existieren kann – das Leben wird unvernünftig und absurd.

²⁰ Charms 1970,
87

²¹ Charms 1970,
98

²² Charms 1992,
34

Nachdem sich die Mutter in einen mathematisch-orientierten Tintenfisch verwandelt, findet sich der/die Leser/in wieder am Anfang der Geschichte, am Zeitpunkt, zu dem Elizaveta Bam mit der harten Realität des Kommens der Repräsentanten der herrschenden Ordnung konfrontiert ist – ein sich ständig wiederholender, das Leben stagnierender Teufelskreis. Die Grenzen zwischen erlebter und vorgestellter Wirklichkeit bleiben für die Figuren im Theaterstück wie für den Leser bzw. das Publikum fließend, die Täter-/Opferrollen uneindeutig und das Ende offen. Als sich Elizaveta in die Gewalt des Gesetzes begibt und abgeführt wird, zündet Ivan Ivanovič ein Streichholz an und sagt: »Folgen Sie mir.«²³ Mit dem Streichholz, als Metapher der Säuberung und letztendlichen Macht und des Handlungsvermögens des Individuums, wird das absurde Theaterstück *Elizaveta Bam* von Charms beendet, und die Potentialität dieser Szene wird auf den Leser bzw. das Publikum übertragen.

²³ Charms 1970, 99

Die ver-rückte Feuerwehr

In Bradburys Science-Fiction-Roman *Fahrenheit 451*, in einer Welt der Zukunft, die nirgendwo zeitlich oder örtlich definiert wird, legt die Feuerwehr Feuer, statt Feuer zu löschen. So verweist auch Bradbury in seinem imaginären, fiktiven Roman auf eine verkehrte und vernunftwidrige, vielleicht auch absurde Welt der Gegensätze in einem total(itär)en System, diesmal eines in der Zukunft. Die Feuerwehr verbrennt Bücher, denn in dieser undefinierten Gesellschaft ist es verboten, Bücher zu lesen und zu besitzen. Bücher können nämlich im Individuum Wünsche und Träume wecken und ihm somit einen gefährlichen, unkontrollierbaren Raum des Potentials öffnen. Aus diesem Grunde mussten alle Bücher vernichtet werden. Protagonist des Romans ist der Feuerwehrmann Guy Montag, der zunächst kritiklos in diesem System funktioniert, indem unzählige Bücher unter seinem Schlauch, der nicht Wasser, sondern Kerosin sprühte, in Flammen aufgehen. Im Feuerlegen verspürte er Lust:

With the brass nozzle in his fists, with this great python spitting its venomous kerosene upon the world, the blood pounded in his head, and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning to bring down the tatters and charcoal ruins of history.²⁴

²⁴ Bradbury 1991, 3

Das Feuerlegen ist also eine Form der Machtausübung, die in diesem Roman unterschiedliche Dimensionen annimmt.

In einer Welt, in der die Kommunikation vollkommen technisiert ist und es im Allgemeinen an Sensibilität unter Menschen mangelt, ist die bücherlesende 17-jährige Clarisse, die Montag eines Tages auf dem Heimweg in der Bahn trifft, die Einzige, die sich für ihn interessiert. Sie sensibilisiert Montag in ihrer über die Zeit entwickelnden Freundschaft für Kunst, Literatur und für freies Denken, und Montag begibt sich schließlich auf die Suche nach der eigentlichen Wahrheit. Zögernd fragt Montag eines Tages seinen Vorgesetzten, den Hauptmann Beatty:

²⁵ Bradbury
1991, 33-34

I – I’ve been thinking. About the fire last week. About the man whose library we fixed. What happened to him? – They took him screaming off to the asylum. – He wasn’t insane. [...] – any man’s insane who thinks he can fool the government and us. – I’ve tried to imagine, [...] just how it would feel. I mean, to have firemen burn our houses and our books.²⁵

Montag als Mittäter versetzt sich in die Situation des Opfers, und überschreitet mit diesem Perspektivenwechsel Grenzen, v.a. aber auch seine eigene Grenze. In diesem »transgredienten«, sich außerhalb der inneren Welt des Anderen befindlichen Moment erweitert er nicht nur seine Sichtweise der Welt, sondern erwirbt mit dieser Fähigkeit der Selbstbestimmung einen Grad an individueller Autonomie und Macht, mit dem er seine eigene Lebenswelt konstituiert. Dieser Wandlungsprozess findet jedoch langsam und nur schrittweise statt.

In einer Schlüsselszene überschreitet Montag als Feuerwehrmann weitere Grenzen. Einerseits überschreitet er, auf der Seite der herrschenden Ordnung, in Form der Machtausübung die Grenze des privaten Raums einer alten Frau, um ihre Bücher zu verbrennen. Normalerweise findet die Feuerwehr ein leeres Haus vor, da das Opfer vorher abgeführt wird. In diesem Falle jedoch ist die Frau präsent und weigert sich, ihre geliebten Bücher zu verlassen. In seiner Rolle als Feuerwehrmann wird er nun nachdenklich und befindet sich andererseits, ähnlich wie Petr Nikolaevič und Ivan Ivanovič, die auch vor eine Uneindeutigkeit in ihrer »verantwortlichen Mission« gestellt wurden, an der Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem, Gesetz und Vernunft:

You weren't hurting anyone, you were hurting only things! And since things really couldn't be hurt, since things felt nothing, and things don't scream or whimper, as this woman might begin to scream and cry out, there was nothing to tease your conscience later.²⁶

²⁶ Bradbury
1991, 36-37

Montag wird mit einem Menschen, mit einer eigenwilligen Persönlichkeit, und nicht mit bloßen Dingen konfrontiert, was in ihm ein Gewissen, ein Gefühl von Recht und Unrecht entstehen lässt. Hier scheinen sich öffentliche und private Stimmen in Montag zu überlagern und er wird plötzlich von einer belastenden Beklommenheit ergriffen: Montag hört im lärmenden Gelächter der Kollegen, während sie die Bücher von dem oberen Stockwerk in die Tiefe des Hauses schleudern, die »furchtbare, vorwurfsvolle Stille« [*terrible accusing silence*] die vom Schweigen der Frau ausgeht.

In dieser Konfrontation mit der alten Frau, die das System durch widerständige Sprechakte ablehnt und sich in dieser Grenzüberschreitung differenziert, kommt Montag ihr näher. Wie die Repräsentanten des sowjetischen Systems ist Montag gleichermaßen empfänglich für Zeichen der Persönlichkeit, die im öffentlichen Raum enthüllt werden. Aspekte von Stimme I und Stimme II in Charms' Theaterstück befinden sich im Inneren von Montag, der indirekt in einen gesellschaftskritischen Dialog mit sich selber tritt. Dabei stellt er fest: »...it was neither cricket nor correct. [...] She shouldn't be here...«²⁷ Dieser innere Dialog öffnet ihn monierend den Umständen gegenüber: eines der herabfallenden Bücher »lit, almost obediently, like a white pigeon, in his hands, wings fluttering.«²⁸ Demzufolge nimmt er die Bücher in einer ganz anderen Weise wahr, seine eigene Persönlichkeit scheint sich in diesem Moment zu zeigen und zu spalten. Sein Körper handelt unabhängig von (s)einer herrschenden Logik:

²⁷ Bradbury
1991, 37

²⁸ Bradbury
1991, 37

Montag had done nothing. His hand had done it all, his hand, with a brain of its own, with a conscience and a curiosity in each trembling finger, had turned thief. Now it plunged the book back under his arm, pressed it tight to sweating armpit, rushed out empty, with a magician's flourish! Look here! Innocent! Look!²⁹

²⁹ Bradbury
1991, 37-38

Sein Körper gehorcht der chaotischen, unkontrollierbaren Natur, die eine fundamentale Vernunft repräsentiert, die im Gegensatz zu dem Techno-

logie verherrlichenden und auf ihr basierenden total(itär)en System steht. Er sieht seine Hand, die in dritter Person beschrieben wird, mit einer gewissen Distanz: seine Hand hat eigenes Denkvermögen und (Ge)Wissen und deshalb ist er zum Verbrecher geworden – wie *Elizaveta Bam*.

In diesem Ausschnitt gibt es ein weiteres interessantes, mit dem Charms'schen Text korrespondierendes Motiv: den Zauberkünstler. Illusionisten versuchen Illusionen oder Sinnestäuschungen zu erzeugen, um somit die Wahrnehmung der Zuschauenden in eine bestimmte Richtung zu lenken und zu manipulieren. In beiden Werken wird die Zauberkunst als Motiv für Grenzüberschreitungen eingesetzt. Dabei wird diese mit einer gewissen Unschuld verbunden, mit einem Spiel und einer autonomen Welt, die sich außerhalb der wirklichen Welt befindet bzw. außerhalb eines totalen, geschlossenen Systems. Historisch wurde Zauberei u.a. auch dazu eingesetzt, um entweder die eigene Person zu schützen oder gegen feindliche Mächte abzuwehren. In diesem Zusammenhang verstehe ich Zauberei als einen Raum der Potentialität, in dem Wissen, Gewissen und Wahrheit eine Frage der (offenen) Interpretation sind. Montag scheint sich selber und sein Umfeld mit einer Illusion zu täuschen, um sich gleichermaßen in (s)eine unbelastete Unschuld zurück zu versetzen. Ähnlich wird bei *Elizaveta Bam* dieser Raum als ein unbelasteter Raum der Unschuld verhandelt, in dem sich die Figuren auf die Suche nach Wissen, Gewissen und Wahrheit machen.

Allerdings hat die alte Frau Wahrheit gefunden und opfert sich für diese vernünftige Wahrheit: »You can't ever have my books.« Darauf entgegnet Montags Vorgesetzter Beatty: »You know the law... where is your common sense? ... Snap out of it!...Come on now!« Dabei versucht Beatty die alte Frau mit der logischen (An)Ordnung, die durch die Aneinanderreihung von Zahlen veranschaulicht wird, mit Vernunft zu konfrontieren: »I'm counting to ten... [...] One. Two... [...] Three. Four... [...] Five. Six...« Die alte Frau bleibt jedoch unbeeindruckt und determiniert ihre Bücher nicht zu verlassen: »You can stop counting.«³⁰ Montag versucht vergeblich die alte Frau zum Kommen zu überreden, vermutlich nicht nur, um die Frau, sondern auch sein eigenes (Ge)Wissen zu retten. Dennoch sind beide, Montag wie Beatty, auch auf der vermeintlichen Suche nach der vernünftigen Wahrheit, glauben, diese Wahrheit sowie deren inhärente Vernunft vorerst gefunden zu haben und wollen die alte Frau davon überzeugen – jeder auf seine eigene Weise: Beatty mit der

³⁰ Bradbury
1991, 39

(An)Ordnung der Zahlen und Montag mit einem empfindsamen, fast fürsorglichen Zupfen an der Frau. Auf der gemeinsamen Suche nach Wahrheit möchte die alte Frau die Partnerschaft jedoch nicht eingehen und verweigert eine geistige Vereinigung mit Beatty und Montag. Wie Butler konstatiert, erlangt die alte Frau Handlungsvermögen und Potential, indem sie durch die Interpellation in das Machtgefüge integriert wird, welchem sie entgegentritt. Umgeben von Büchern, die mit Kerosin durchtränkt sind, vollbringt sie ihre letzte Handlung: »She opened the fingers of one hand slightly and in the palm of the hand was a single slender object. An ordinary kitchen match.«³¹

³¹ Bradbury 1991, 39

Auch in diesem Beispiel ist das Streichholz ein Motiv der Säuberung und letztendlichen Macht des Individuums gegenüber der herrschenden Ordnung. Das Streichholz verleiht Handlungsvermögen und Potential: In ihrem letzten widerständigen Akt weist die alte Frau in ihrer Interaktion mit der Ideologie ihre gesellschaftspolitische Subjektposition zurück. Indem sich die Frau selbst opfert, will sie nicht nur ihre Unschuld beteuern, sondern in ihrem Opferakt handelt sie ausschließlich und solidarisch für das Gute, die Aufrechterhaltung allgemeiner Normen und Werte, die im Prinzip der Vernunft als Erkenntnisgewinn und geistige Reflexion vertreten sind.

Schlussbemerkungen

Foucault zufolge entsteht überall dort, wo Machtverhältnisse ausgehandelt werden, Widerstand³² und mithin Solidarität. Auf der gemeinsamen Suche nach gemeinschaftlichem Zusammenhang und allgemeinen Wertvorstellungen, nach Wahrheit und Vernunft gehen einander fremde Menschen spontane Partnerschaften ein und konstituieren für sich eine gewisse gesellschaftliche Stabilität. In dieser spontanen Partnerschaft findet sich die dialektische Verbindung von Konflikten, Unstimmigkeiten und Diskrepanzen für das Solidaritätskonzept unter extremen Lebensbedingungen, welches zu einer widerständigen Positionierung gegenüber der herrschenden Ordnung führt. An der kulturellen Grenze zwischen der alten und der neuen Lebensweise, der historischen Grenze zwischen der Vergangenheit und der Zukunft und an der räumlichen Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit begeben sich Menschen im Alltag,

³² Foucault 1977

³³ Bachmann-
Medick 2006,
289

bei Charms wie bei Bradbury, in ein kulturelles Vakuum der momentanen Gesetzlosigkeit, der Liminalität: Die gegenwärtige Ordnung und ihre üblichen Grenzen zwischen öffentlich und privat, offiziell und inoffiziell, innen und außen lösen sich momentan auf, ein Moment, an dem »die Vergangenheit für kurze Zeit negiert, aufgehoben oder beseitigt ist, die Zukunft aber noch nicht begonnen hat – einen Augenblick reiner Potentialität, in dem gleichsam alles im Gleichgewicht zittert.«³³ In den analysierten Texten nehmen beide Formen des gemeinschaftlichen und gesellschaftlichen Zusammenschlusses im Alltag unterschiedliche, unerwartete Dimensionen an, die auf eine zwischenmenschliche Dynamik unter extremen Situationen und Lebensumständen zurückzuführen sind. Der pervertierte, »ver-rückte« total(itär)e Raum bewirkt in seiner Geschlossenheit eine gewisse indeterminierbare Offenheit, wie Handlungsvermögen und Potential, im Zusammenspiel von Distanz und Nähe, die sich nicht nur auf die Bewohner dieses Raums begrenzen, sondern die auch auf die grenzüberschreitenden Repräsentanten der jeweiligen herrschenden Ordnung übertragen werden. Diese als unanfechtbar geltenden Grenzen zwischen offiziell und inoffiziell scheinen von einer im gesellschaftlichen Raum stattfindenden Politik im Alltag unterschwellig in Frage gestellt und somit zu einem gewissen Grad usurpiert zu werden. Die extremistische Ästhetik dieser Werke erzeugt Übergangsräume zwischen Realität und Fiktion, die einen Zusammenhang zwischen sich scheinbar ausschließenden Kontexten herstellen; und somit lässt sich fragen, inwiefern der ästhetische Modus der Texte ihr Widerstandspotential in der Abweichung von dominanten Normen und Werten verstärkt. Denn eines der wichtigsten Wesensmerkmale beider Texte ist, dass der Leser einen Einblick in innere Gedankenvorgänge der Repräsentanten der jeweiligen totalen Systeme bekommt, die durch ihren Kontakt mit den widerständigen Personen im offiziellen öffentlichen Raum nicht nur Einfühlvermögen entwickeln, sondern gesellschaftskritisch ihre eigene Position hinterfragen. Somit wird eine »alltägliche ästhetische« Lektürehaltung, nämlich die Solidarität zwischen dem Leser und den Opfern totalitärer Systeme sowie dem Helden der Geschichte, durch die Erzählperspektive in den Texten irritiert und subvertiert: Es entsteht eine unerwartete Solidarität mit dem Täter. Und mit dieser formalistischen Entautomatisierung und Verfremdung kommt es zu einer mimetischen Öffnung des Lesers dem Text gegenüber, denn der Leser entwickelt

Einfühlvermögen für und Solidariät mit dem Täter, und wird somit in diesem Prozess dazu verleitet, seine eigene Position zu hinterfragen, die durch diesen Konflikt sichtbar gemacht wird.

Literatur

- Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg / Berlin 1977.
- Anemone, Anthony: The Anti-World of Daniil Kharms: On the Significance of the Absurd. In: Cornwell, Neil (Hg.): *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: Essays and Materials*. London 1991, 71-93.
- Bachmann-Medick, Doris: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Hamburg 2006.
- Bradbury, Ray: *Fahrenheit 451*. New York 1991.
- Brandist, Craig: Deconstructing the Rationality of Terror. William Blake and Daniil Kharms. In: *Comparative Literature* 49:1 (1997), 59-75.
- Brunkhorst, Hauke: *Solidarität. Von der Bürgerfreundschaft zur globalen Rechtsgenossenschaft*, Frankfurt a. M. 2002.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. Frankfurt a. M. 1997.
- Charms, Daniil: Über das Unendliche. Drei Traktate. In: *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur* 40 (1992), 33-36.
- Charms, Daniil: Elizaveta Bam. In: Charms, Daniil: *Polnoe sobranie sočinenij*. Band 2. Sankt-Peterburg 1997, 238-269.
- Charms, Daniil: *Fälle. Prosa, Szenen, Dialoge*. Frankfurt a. M. 1970.
- Foucault, Michel: *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt a. M. 1977.
- Hörning, Karl: Kultur als Praxis. In: *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Band 1. Stuttgart 2004, 139-151.
- Obertreis, Julia: *Tränen des Sozialismus. Wohnen in Leningrad zwischen Alltag und Utopie 1917-1937*. Köln 2004.
- Schieder, Wolfgang: Brüderlichkeit. In: Brunner, Otto / Conze, Werner / Koselleck, Reinhart (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bd. 1. Stuttgart 1972, 552-581.
- Sennett, Richard: *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt a. M. 1994.

Vierkandt, Alfred u.a. (Hg.): *Handwörterbuch der Soziologie*. Stuttgart 1931.

Zeldin, Theodore: *An Intimate History of Humanity*. London 1994.