

Ein Hühnergedächtnis im Flugzeug

Spielerische, absurde und
surrealistische Textkonstruktion

Tatjana V. Civan / Peter Grzybek
(Moskau/Graz)

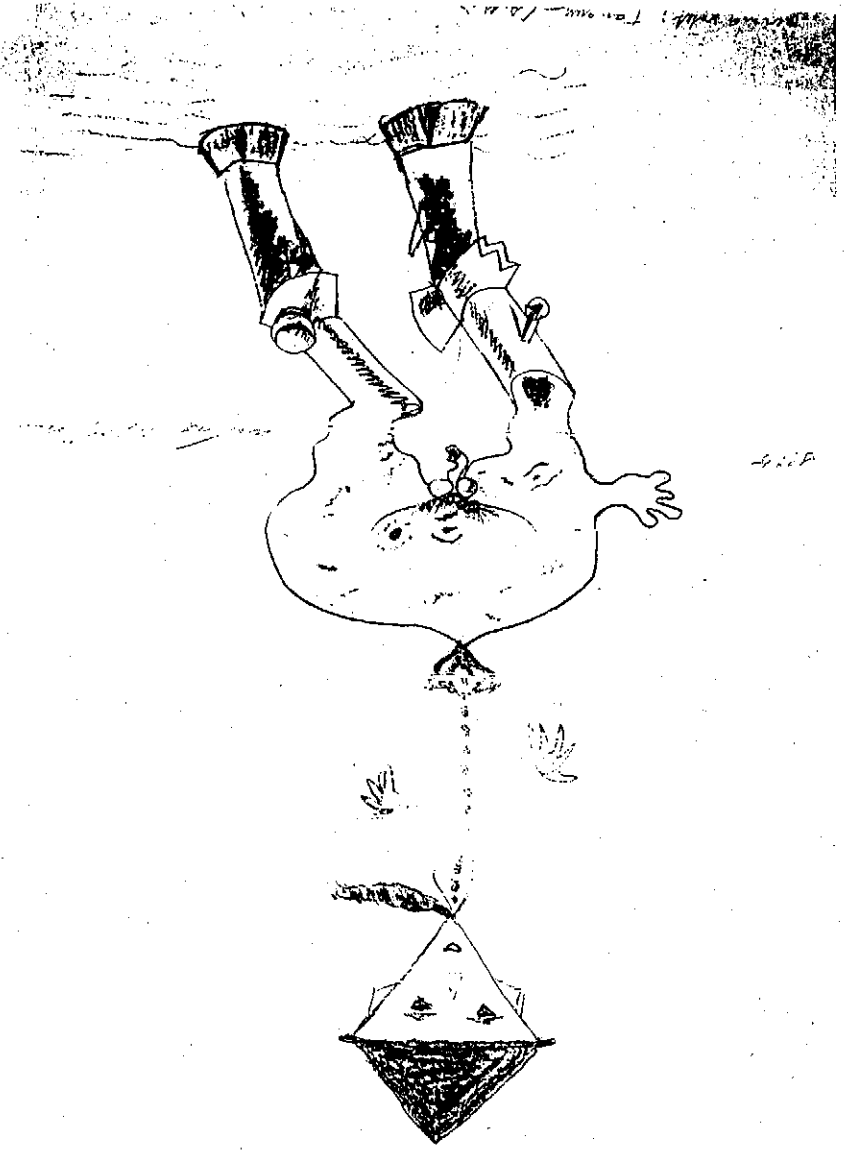
Den Anstoß zu der vorliegenden Arbeit lieferte die im Oktober 1992 in Graz veranstaltete Ausstellung kollektiver Malereien der 20er und 30er Jahre aus dem "Atelier des Surrealismus". Dieser "kollektiven Malerei" liegt das bekannte 'Faltspiel', auch 'Blättchenspiel' oder 'petits papiers' genannt, zugrunde: Die Teilnehmer an diesem Spiel stellen eine Erzählung zusammen, welches sich an einem Schema in Form von zu beantwortenden Fragen orientiert. In der russischen Tradition sieht dieses Schema wie folgt aus:¹

1. Wer ist er?
2. Wer ist sie?
3. Wo?
4. Wann?
5. Was taten sie?
6. Was sagte er?
7. Was sagte sie?
8. Was kam dabei heraus?

Die Antworten werden auf die Spalten eines zusammengefalteten Papierblatts geschrieben, das von einem Teilnehmer zum nächsten weitergegeben wird. Nachdem man eine Frage beantwortet hat, gibt man sein Blatt an seinen Nachbarin weiter, der das bislang Geschriebene nicht lesen kann; man selbst erhält sodann ein gefaltetes Blatt Papier von seinem anderen Nachbarn. Niemand weiß, was alle anderen vorher geschrieben haben bzw. was alle anderen hinterher noch schreiben

¹ In der "einfacheren" deutschen Tradition werden keine expliziten Fragen gestellt, die beantwortet werden müßten. Hier liegt dem Spiel kein narratives Schema zugrunde; vielmehr dient der Satz "Meine Oma sitzt in der Badewanne" als Prototyp, dem zuweilen auch das Spiel eine seiner Bezeichnungen verdankt.

Abb. 1: André Masson, Yves Tanguy und andere (1925) [Original: Buntstifte auf Papier]



T.V. Civjan/P. Grzybek: Ein Hühnergedächtnis im Flugzeug

werden. Auf diese Art und Weise ergibt sich eine Einstellung auf das Unsmige, auf das Absurde eines zufälligen, vermutlich lustigen Textes, da ja in der Tradition des Absurden eine nahezu obligatorische Verbindung mit dem Komischen besteht.

Die Maler der Zeichnungen, von denen die Rede ist, gingen von der verbalen Variante des Spiels aus, und der erste Versuch gab der ganzen Serie (bzw. der Gattung) den Namen: *Cadares exqus*. Dieser Satz lautet:

Cadaare exqus bott [bortu] le um nouvean
 [Der köstliche Leichnam trinkt [trank] den neuen Wein.]

Im weiteren wurde der verbale Text durch Zeichnungen ersetzt, denen ein anthropomorphes Schema zugrundelag (d.h., man nahm an, daß sich im Endergebnis etwas "Menschenähnliches" ergeben würde). Die Pointe lag darin, daß unter den Ausführenden nicht nur professionelle Künstler waren, sondern auch solche Leute, die sich weder vorher noch hinterher jemals mit Malerei beschäftigt hatten; zu den Teilnehmer(inne)n gehörten u.a. Tanguy, Masson, Dalí, einmal auch Picasso (der anstelle eines Kopfes Hammer und Sichel malte), Breton, Frevet, Eluard, ihre Frauen und Freundinnen. Abb. 1 zeigt ein Beispiel der erhaltenen Zeichnungen.

Die dem Motiv des Leichnams gewidmete Literatur ist ziemlich umfangreich; Hauptthema der meisten Analysen ist dabei das Hervortreten des Unterbewußten, die Verschmelzung von Traum und Realität; die Herstellung dieser "in Stücke gerissenen" und auf zufällige Art und Weise in einem Ganzen vereinigten Zeichnungen ähnelt in gewisser Hinsicht der Traumtätigkeit, die dem Menschen eine andere und vermutlich auch "wahre" Welt eröffnet – zumindest den Ideen zufolge, die dem Surrealismus durch seine Schöpfer und Ideologen zugrundegelegt wurden).²

Im gegebenen Fall liegen Analogien mit dem Traum nicht unter dem Aspekt einer Tiefenanalyse des Unterbewußten nahe: Der Traum – oder eigentlich: die Nacherzählung des Traums – ist mit der Technik

² Vgl. den Text von M. Spinella im Ausstellungskatalog "Il sogno rivela la natura delle cose" (Milano, 1991). Wir haben uns der deutschen Übersetzung dieses Aufsatzes im Grazer Ausstellungskatalog bedient – Dort finden sich auch weitere Literaturangaben.

Bewußtheit, die Intentionalität bei der Anfertigung nach einem strengen Konstruktionschema, an die erste Stelle. Inwiefern eignen sich diese fast paradox "unkünstlerischen" Bedingungen dazu, die verborgenen künstlerischen Fähigkeiten des Menschen (eines jeden Menschen) zu realisieren?

Um dieser Frage nachzugehen, führten wir in einem Seminar zum Thema 'Die Struktur des Textes' am Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität in Graz (WS 1992/93) ein Experiment durch. Es nahmen 12 Personen (Studierende und Lehrende) teil - Versuchsleiter und Versuchspersonen in einem. Die Muttersprachen der Teilnehmer waren: deutsch, russisch, slowenisch (deutsch-slowenisch bilingual). Alle Nicht-Russen beherrschten die russische Sprache, wenn auch auf unterschiedlichen Niveaus. Deshalb wurden keinerlei Einschränkungen über die Wahl der Sprache auferlegt, obwohl sich von selbst verstand, daß es in erster Linie ums Russische gehen würde. Der Grund hierfür war nicht nur ein pädagogischer (Unsicherheit zu vermeiden, insbesondere in Anwesenheit russischer Muttersprachler), sondern auch ein "literarischer": dieser bestand in der Hoffnung, daß sich im Endergebnis ein "maccaronischer Text" ergeben würde (was sich dann auch bewahrheitete).⁵

Mit anderen Worten wurde von den Experimentatoren durchaus suggeriert, daß die zu erwartenden Texte mehr oder weniger literarischen Texten entsprechen könnten.

Dem allgemeinen Wunsch nach ("damit es interessanter wird") wurden die Konstruktionschemata auf 12 Fragen erweitert und sah schließlich wie folgt aus:

1. Wer ist er? 2. Wer ist sie? 3. Wo? 4. Wann? 5. Was taten sie? 6. Was sagte er? 7. Wie sagte er es? 8. Was sagte sie? 9. Wie sagte sie es? 10. Warum taten sie es? 11. Mit welchem Ziel taten sie es? 12. Was kam dabei heraus?

Die ausgefüllten Zettel sahen wie folgt aus:

⁵ In der vorliegenden Textdarstellung sind aus Gründen der allgemeinen Verständlichkeit alle Textelemente ins Deutsche übersetzt; Abb. 2 zeigt einige Originalexempel der "Zettel-Geschichten".

der Konstruktion eines Textes aus Texten, mit der Technik des Dialogs der Texte, der Zitathaftigkeit u.ä. verbunden, d.h. letztendlich mit dem Prinzip der Intertextualität. Das Beispiel der Leichname ist nicht nur ein unterbewußtes, sondern ein sehr wohl reflektiertes Einsetzen dieser Technik?

Mit der Frage der Bewußtheit bzw. Zufälligkeit ist auf direkte Art und Weise noch ein weiteres Problem verbunden, welches Kunstwissenschaftlicher in gleicher Weise wie gewöhnliche Betrachter beschäftigt: Kann man diese Zeichnungen als Kunstwerke ansehen, wenn man berücksichtigt, daß sie ihrer Herkunft nach aus einem Spiel hervorgegangen sind und zudem von nicht-professionellen Malern angefertigt wurden?⁴

Das zuletzt angeführte Problem ist für uns von besonderem Interesse, und zwar sozusagen in spiegelverkehrter Form: Können auch 'Nicht-Schriftsteller', die dieses Spiel spielen und dabei eine bestimmte Einstellung (z.B. auf maximale Freiheit, maximale Absurdität, Originalität o.ä.) haben, einen literarischen (künstlerischen) Text konstruieren? Natürlich erhebt sich zugleich die Frage, nach welchem Kriterium das Wesen des Künstlerischen sich bestimmen läßt. Ohne für uns die Kühnheit in Anspruch zu nehmen, dieses Kriterium zu benennen, gestehen wir uns zu, uns von der Erfahrung und Intuition leiten zu lassen (was bei weitem nicht immer sinnlos ist) und die entsprechenden Texte dem Urteil unvoreingenommener Leser zu überlassen, wie diese sie wohl bewerten würden. Es sei wiederholt, daß das Problem des Unterbewußten dabei beiseite gelassen wird; stattdessen rückt die

³ Über diese Technik schreibt auch A. Liede (1966: 128f.) in seiner Abhandlung über *Dichtung als Spiel*; demnach verwendet der Surrealismus unter anderem "den bequemeren Weg der *Gesellschaftsspiele*, um chaotische Wirkungen hervorzurufen und die Wörter mit sich selbst spielen zu lassen". - In seinen Überlegungen zu verschiedenen Varianten des o.a. Spiels - u.a. über eine Variante aus dem 17. Jh. mit der Bezeichnung "Was macht die Nachbarin morgens früh mit ihrer feuchten Nase" - schlußfolgert Liede: "Das Gesellschaftsspiel mit Stückchen der Wörterwelt [...] führt nicht über witziges Wortchaos hinaus."

⁴ Vgl. die Schlußfolgerung im Artikel von Spinella: "Aber inwieweit können wir die zusammengesetzten Zeichnungen der *cadavres* als »Bilder« bezeichnen? [...] Mit dieser Frage möchte ich meinen Beitrag abschließen, denn: Schuster, bleib bei deinen Leisten - *ne sutor ultra crepidas*."

1. Bill Clinton / eine bezaubernde Blondine mit erschrockenem Gesicht /
 treffen sich in Italien / am Vorabend des neuen Jahres / sie wälzen sich
 auf dem Diwan / Kalt ist es heute / stotternd / Natürlich! Gern! /
 geschwind / aus Langeweile / für einen lustigen Abend / ein Kind /

2. Ein Flieger / Barbara Bush / Im Park Cair / am 9.5. / sie kokettierten
 miteinander / Laß uns was mampfen! / laut / Laß mich in Ruhe! /
 mit Freude / weil sie betrunken war / zur Erheiterung / ein großes
 Durcheinander /

3. Ein Polizist / eine Hündin / im Wald / zur Stunde zwischen Wolf
 und Hund / sie treffen sich am Hauptplatz einer kleinen italienischen
 Stadt / Du kommst zu spät / verwundert / Sie haben vollkommen
 recht / unter Tränen / weil es regnete / Experiment / sie ging fort und
 kam nie wieder /

4. Ein Professor / eine Stewardess / in Moskau / im Jahre 1492 / noch
 ein letztes Wort leise / weil es für die EG nötig ist / um ihn umzu-
 stimmen / Drillinge /

5. Vasja / Maria / auf dem Bahnhof / morgens / spielten / Nun ja / in
 der Hoffnung, verstanden zu werden / Na sag einmal! / geschäftig /
 sie wollte ihn nicht enttäuschen / um die Studenten zu quälen / und
 sie gingen ins Kloster /

6. George Bush / eine Rübe / in Wien / zu Weihnachten / aben zu
 Abend / Was machst du hier? / gedehnt / Oh, Sie sind Russel! /
 gleichgültig / aus Neugier / ohne Bedeutung / Kinderfeiertag /

⁶ Zitat aus »Boris Godunov« von A.S. Puskín [»ešte odno postřednee skazaní«]

1. Liebig-Bequatschen	1. mlynnar	1. Mlynnar
2. ezo mama	2. moryška	2. moryška
3. im Schambad	3. in der Badewanne	3. v kúpele
4. zum Abend	4. potem	4. potom
5. am Markt	5. v ulici	5. v ulici
6. ja zpphotu	7. k pto	7. k pto
7. guko	8. kguo	8. kguo
8. mlynnar?	9. mlynnar	9. mlynnar
9. C mlynnar		
10. mlynnar		
11. mlynnar		
12. mlynnar		

Abb. 2

7.

Ein Bartonssänger / seine Mutter / im Schaumbad / am Abend / sie frühstückten gemeinsam / Auf die Gesundheit! / wild / Ach was / erfreut darüber, daß sie am Ende einen Russen getroffen hatte / ihnen war langweilig / um in Ruhe die Torte aufzussen / ein gutes Treffen /

8.

Ein Journalist / eine Froschm / in der Badewanne / danach / sie lassen / Was Sie für eine Schönheit sind! / jah / Idiot! / erschrocken / weil sie einen native speaker braucht / damit überhaupt irgendjemand etwas sagte / eine gemeinsame Unernehmung /

9.

Ein Passant / eine Aufpasserin / in der Wüste Sahara / zur Zeit des Weihnachtstages / sie tranken Champagner / Guten Appetit! / sehr ernst / Völkereundschaft / sinnlos / weil sie so erschrocken war / um ihren russischen Text zu korrigieren / man sagt, sie seien im Gefängnis /

10.

Ein Briefträger / ein Pute / im Zug / an einem herrlichen Sommertag / sie gingen in die Sauna / UPS / herzlich / Ach, das stimmt nicht, ich liebe Sie schon seit langem / unsinnig / weil ihnen langweilig ist / damit es lustiger wäre / sie gingen ins Restaurant und tranken auf die zukünftige gemeinsame Zusammenarbeit /

11.

Ein russischer Schriftsteller / eine Hausfrau / im Wartezimmer / im Frühling / sie buken Piroggen / Ist es gestattet? / zärtlich / Guten Tag! / schwermütig / aus Neugier / wegen der Bücher / das, daß so niemand irgendetwas verstand /

12.

Der Staatsrat Bum-Baranovskij / österreichische Schriftstellerin / auf dem Postamt / in der Dämmerung / sie rauchten / Verweile, Augenblick, du bist so schön! / mit zitternder Stimme / Wildschwein / mit

40

Freude / sie wollten sich in Paris treffen / für die gute Laune / Ungerheuer /

Im weiteren Verlauf wurden die Antworten auf jede Frage in Gruppen zusammengefaßt und ihre Frequenz und Verteilung analysiert:

1. Wer ist er?

Bill Clinton / ein Pilot / ein Polizist / ein Professor / Vasja / ein Bartonssänger / George Bush / ein Journalist / ein Passant / ein Briefträger / ein russischer Schriftsteller / der Staatsrat Bum-Baranovskij /

2. Wer ist sie?

Eine bezaubernde Blondine mit erschrecktem Gesicht / Barbara Bush / eine Hündin / eine Stewardess / Maria / eine Rübe / seine Mutter / eine Froschm / eine Aufpasserin / eine Pute / eine Hausfrau / eine österreichische Schriftstellerin /

3. Wo?

In Italien / im Park Cair / im Wald / in Moskau / auf dem Bahnhof / im Zug / im Wartezimmer / auf dem Postamt / in Wien / im Schaumbad / in der Badewanne / in der Wüste Sahara /

4. Wann?

Am Vorabend des Neuen Jahres / am 9.5. / in der Stunde zwischen Wolf und Hund / im Jahre 1492 / morgens / zu Weihnachten / am Abend / danach / zur Zeit des Weihnachtstages / an einem herrlichen Sommertag / im Frühling / in der Dämmerung /

5. Was taten sie?

Sie wälzen sich auf dem Diwan / sie kokettierten miteinander / sie trafen sich am Hauptplatz einer kleinen italienischen Stadt / sie langweilten sich / sie spielten / sie frühstückten gemeinsam / sie lasen / sie tranken Champagner / sie gingen in die Sauna / sie buken Piroggen / sie rauchten /

41

12. Was kam dabei heraus?

Ein Kind / ein großes Durcheinander / sie ging fort und kam nie wieder / Drillinge / und sie gingen ins Kloster / der Tag des Kindes / ein gutes Treffen / eine gemeinsame Unternehmung / man sagt, sie seien im Gefängnis / sie gingen ins Restaurant und tranken auf die zukünftige gemeinsame Zusammenarbeit / das, daß so niemand irgendetwas verstand / Ungerhuer /

Bereits die allerereinfachste Klassifikation führte zu auffallenden Resultaten. Wir lassen die Frage der Selbstzensur – die riskantesten Antworten wie z.B. (1) 'in der Sauna', (5) 'sie wälzen sich auf dem Diwan', (12) 'ein Kind', 'Drillinge' – ebenso beiseite wie dem Motiv der Langeweile). Ungachtet dessen fällt die pragmatische Ausrichtung der Antworten ins Auge: Die Personen werden in der Mehrheit der Fälle nach ihrem Beruf bestimmt ('Pilot', 'Polizist', 'Sänger', 'Journalist', 'Stewardess', 'Aufpasserin', 'Schrittmelder' und 'Schrittmelderin' usw.; in der Spalte »wer ist sie?« wird u.a. die Weiblichkeit interessanterweise stark markiert: 'eine Blondine', 'die Mutter', 'eine Hausfrau'; ansonsten: 'Bill Clinton', 'George Bush', 'Barbara Bush' in offener Abhängigkeit von den zum Zeitpunkt des Experiments stehenden Präsidentenwahlen in den USA; andere Eigenamen stellen eine reine Abstraktion oder Stillisierung dar wie z.B. 'Bum-Baranovskij'; lediglich 'Hündin', 'Frosch', 'Rübe' und 'Pute' wichen ein wenig von dem allgemeinen Realismus ab.

»Ort und Zeit« wurden ebenfalls mehrheitlich durch eine Situation bestimmt ('Moskau', 'Wien', unterbewußt mit Reisen verbundene Orte wie 'Bahnhof', 'Zug' und sogar 'Postamt'; 'Weihnachten', 'Neujahr', '1492', 'der 9. Mai').⁸

Die »Handlungen« waren die alltäglichsten, und bei ihnen überwog eindeutig das Essen ('sie frühstückten', 'sie aßen zu Abend', 'sie tranken Champagner', 'sie buken Pirogen', 'sie gingen ins Restaurant, um Torte zu essen' – hierher passen auch "Aussagen" wie 'Laß uns

⁷ Der zum Zeitpunkt des Experiments gefeierte 500. Jahrestag der Entdeckung Amerikas

⁸ Tag der Beendigung des Zweiten Weltkriegs.

6. Was sagte er?

Kalt ist es heute / Laß uns was mampfen gehen! / Du kommst zu spät / Guten Tag / Nun ja... / Was tust du hier? / Auf die Gesundheit / Was für eine Schönheit Sie sind / Guten Appetit / UPS / Ist es gestartet? / Verweile, Augenblick, du bist so schön! /

7. Wie sagte er das?

Stotternd / laut / erstaunt / vorwurfsvoll / in der Hoffnung, verstanden zu werden / gedehnt / wild / jäh / sehr ernst / herzlich / zärtlich / mit zitternder Stimme /

8. Was sagte sie?

Natürlich, mit Vergnügen / Laß mich in Ruhe / Sie haben vollkommen recht / Noch ein letztes Wort... / Na sag einmal / Oh, Sie sind Russe / Ach was / Idiot / Freundschaft der Völker / Ach, das stimmt nicht, ich liebe Sie schon seit langem / Guten Tag / Wildschwein /

9. Wie sagte sie das?

Geschwind / mit Freude / unter Tränen / leise / geschäftig / gleichgültig / vor Freude, daß sie letzten Endes einen Russen getroffen hatte / erschrocken / sinnlos / laut / schwermütig / mit Freude /

10. Warum?

Aus Langeweile / weil sie betrunken war / weil es regnete / weil es für die EG nötig ist / sie wollte ihn nicht enttäuschen / aus Neugier / ihnen war langweilig / weil sie einen nativ speaker brachte / weil sie erschrocken war / weil ihnen langweilig ist / aus Neugier / sie wollten sich in Paris treffen /

11. Wozu?

Für einen lustigen Abend / zur Erheiterung / Experiment / um ihn in Ruhe die Torte aufzussen / damit überhaupt irgendjemand etwas sagte / der ihren russischen Text korrigiert / damit es lustiger wäre / wegen der Bücher / für die gute Laune /

3. Eine gemeinsame Unternehmung neuen Typs

Ein Journalist und eine Froschbin badeten gemeinsam in der Badewanne. Danach lasen sie sein neues Buch. Plötzlich hielt er an und sagte schroff zu der Froschbin: "Was für eine Schönheit du bist!" Diese antwortete ziemlich erschrocken: "Und was Sie für ein Idiot sind!" Warum eine solche Reaktion? Weil sie einen native speaker braucht und damit in einer solchen Situation überhaupt irgendjemand etwas sagte. Und was dabei herauskam? Eine gemeinsame Unternehmung, natürlich.

4. Vasya und Maria im Kloster

Vasya und Marija treffen sich morgens auf dem Bahnhof, wo sie früher spielten, und in der Hoffnung, verstanden zu werden, sagt er leise: "Nun ja. . ." "Was ist?" antwortet sie trotzdem geschäftig - sie wollte ihn nicht enttäuschen. Aber um Studenten zu qualen, gingen sie dann ins Kloster.

5. Weihnachten in der Wüste Sahara

Ein Passant und eine Aufpasserin feierten Weihnachten in der Wüste Sahara. Sie tranken viel Champagner. Plötzlich sagte er sehr ernst: "Guten Appetit!" Sie antwortete gedankenlos: "Ja, auf die Freund-schaft der Völker!" Warum das so war? Für die Korrektur ihres russischen Textes. Nun auch jetzt noch sagt man, daß sie im Gefängnis sind.

6. Eine fiktive Geschichte

Im Jahre 1492 langweilte sich ein Professor mit einer Stewardess in Moskau. "Guten Tag!", sagt er vorwurfsvoll. "Noch ein letztes Wort", antwortet sie leise. Warum das so war? Weil das für die EG wichtig ist. Wozu das so war? Sie wollte ihn überreden. . . Drilllinge.

Man kommt nicht umhin zu bemerken, daß in einer ganzen Reihe von Fällen die Antworten so komponiert sind, daß sich sogar eine gewisse logische ("subjektive") Abfolge ergibt, vgl. u.a. die Texte [1] und [4] oder das Motiv des Champagnertrinkens und die Trinksprüche dazu im Text [5]. Läßt sich das nun mit dem Zufall erklären oder hängt das

Zur Stunde 'zwischen Wolf und Hund' trifft sich ein Polizist mit einer Hündin im Wald, auf dem Platz eines kleinen, italienischen Städtchens. "Du hast dich verspätet?", fragt er verwundert. "Sie haben völlig recht", antwortet die Hündin unter Tränen. "Warum das so war? Weil Regen fiel. Und wozu das so war? Wegen eines Experiments. Die Hündin ging und kehrte nie wieder zurück."

2. Ohne Titel oder Zur Stunde zwischen Wolf und Hund

Bill Clinton trifft sich mit einer bezaubernden Blondine mit verängstigtem Gesicht in Italien. Am Vorabend des Neuen Jahres wälzen sie sich auf dem Divan. "Kalt ist es heute", sagt er stotternd. "Natürlich! Gern!", antwortet sie geschwind. "Warum das so war? Aus Langeweile. Und wozu? Für einen lustigen Abend. Was dabei herauskam? Ein Kind."

1. Wahlen

folgenden:
sen Beschrankungen ziemlich interessante Texte heraus, wie z.B. die andererseits erklären läßt). Nichtsdestoweniger kamen auch unter die-Universitätsseminar - , durch eine zweifelhafte vorhandene Sprachbarriere liche und unnatürliche Situation einerseits - ein Kinderspiel in einem tigkeit und Kohärenz zutage trat (was sich völlig durch außergewöhn- weil auch hier in der Komposition der Texte eine bestimmte Zughaf- ten zeigen würde. Teilweise kam es so denn auch - teilweise deshalb, Komposition dieser mehrheitlich vollkommen "vernünftigen" Antworten Die Hoffnung war eher die, daß die Absurdität sich in der zufälligen arbeit', 'gemeinsame Unternehmung';

Klischees vom Typ 'Freundschaft der Völker', 'gemeinsame Zusammen- allerletztes Wort', 'in der Stunde zwischen Wolf und Hund'; vgl. auch 'im Park Cair', 'Verweile, Augenblick, du bist so schön!', 'noch ein Phänomen trat auch in einer ziemlich großen Zahl von Zitaten zutage: mer widerkehrenden Motive 'Lesen', 'Bücher', 'Textkorrektur'. Dieses eine allgemeine Ausrichtung auf das Feld der Kultur auf, vgl. die im- was manipuliert', 'Auf die Gesundheit!', 'Guten Appetit!') Auch fällt

von der unterbewußten "Einstellung auf die Realität", von der oben die Rede war, ab?

Um dieser Frage weiter nachzugehen, erstellten wir eine zusätzliche Variante der Textkomposition: jeder Teilnehmer des Experiments stellte einen Text aus seinen eigenen Antworten zusammen. Auch hierbei kam eine Tendenz zur Kohärenz zutage. Am interessantesten erwies sich allerdings, daß eine der Teilnehmerinnen im vornhein einen kohärenten Text konstruiert und diesen während des Spiels in membra disiecta zerlegt hatte. Hier ist dieser Text:

Zusammenarbeit während der Zeit der Glasnost?

Am 9.5. treffen sich ein russischer Schriftsteller und eine österreichische Schriftstellerin am Hauptplatz einer kleinen italienischen Stadt. "Guten Tag!", sagt er zu ihr in der Hoffnung, verstanden zu werden. "Oh, Sie sind Russe", antwortet sie voller Freude, daß sie letzten Endes einen Russen in dieser Kleinstadt getroffen hatte. Sie freute sich deswegen so, weil sie dringend einen native speaker brauchte, der ihren russischen Text korrigierte. Sie gingen ins Restaurant und tranken auf ihre zukünftige, gemeinsame Zusammenarbeit.

Uns der Tatsache bewußt, daß sehr wahrscheinlich erstens das Unterbewußte sehr stark durch Autozensur kontrolliert würde, und daß es zweitens auf einen gewissen common sense, d.h. auf semantische Kohärenz ausgerichtet war, haben wir das Spiel wiederholt und eine noch größere Freiheit bei der Textkonstruktion, einen 'mutigeren Umgang' mit dem Ausgangsschema suggeriert.

Das erneute Herangehen, auch wenn es vielleicht immer noch ein wenig zaghaft ist, zeichnet sich, wie zu sehen ist, bereits in den Antworten auf die Fragen ab (die hier in gruppierter Form angeführt werden):

Wer ist er?

Ein Zauberer / ein einfacher sowjetischer Obdachloser / ein Fettwanst / ein Schmied / Maksim / ein Alter / Rübzahl / ein Chamäleon / eine Brieftasche / Michael Jackson / ein Geist / ein Idiot / eine Nase /

Wer ist sie?

Eine Alte / eine Schulle / ein Straßenkötter / Cher / eine Wahrsagerin /

Wo?

In einer Tropfsteinhöhle / auf der Malaja-Bronnaja-Straße / in einem Glas / auf einem Löwenzahnblatt / im Kasten / auf dem Gipfel eines verschneiten Berges / auf dem Mars / im Kittchen / im Flugzeug / in der Küche / auf der Krüm / im Traum / auf dem Mond /

Wann?

Am Tag des Riesens / am Tag des Weltuntergangs / Begräbnis / im Januar / zu Mittag / gestern um 6 Uhr / zur Zeit der Kartoffelernte / als wir lachten / zur Epoche des frühen Paläolithikums / jetzt / an den Iden des März / zur Zeit des zweiten Weltkriegs / morgens /

Was taten sie?

Sie waren traurig / sie tanzten / sie tranken auf ein anderes Leben / sie hingen / sie reisten / sie starben vor Langeweile / sie sangen Partisanenlieder / er las ihr einen Vortrag vor, sie hörte gelangweilt zu / sie sahen in die Ferne / ihnen war übel / sie pflanzten Rüben / sie nähten Kissen / sie schwammen /

Was sagte er?

Hebe die neuen Wörter hervor / Na, hallo! / Hurra! / So ein Mensch bin ich! / Beeile dich nicht / Hör zu / Gib meine goldene Hand zurück / Was für ein Schrecken / Ach, wir beide sind verwandte Seelen / mir ist schrecklich zumute / Alles Gute / Es ist Zeit, mit der Arbeit anzufangen / Oh, nicht schlecht /

Wie sagte er das?

Gewichtig / mit einem Lachen in den Augen / strahlend / traurig / ohne Hoffnung / mit Entzücken / hart / mit schwarz-gelbem Humor / seine ganze Seele hergehend / so / mit einem Stöhnen / herzlich /

Was sagte sie?

Fahren wir los / reg dich nicht auf / warum weißt du immer alles
 besser / niemals ... aber vielleicht auch immer / fürchte dich nicht /
 ich schreibe meine Diplomarbeit / juchhu / da bist du / bleib mir fern /
 mein Gott, schon wieder diese Frösche / du mein Lieber / Großmutter,
 warum hast du so einen großen Mund? / spring /

Wie sagte sie das?

Gewichtig / hochachtungsvoll / unsinnig / sie schrie mit wilder Stim-
 me / grunzend / raunzend / sich den Bauch vor Lachen haltend / auf
 dem Tisch tanzend / widerwärtig / gedehnt / mit ruhiger Stimme /
 wütend / hart /

Warum?

Weil es im Herbst so schön ist / einfach so / aus Zweifel / weil es
 nichts mehr zu sagen gab / aus reiner Neugier / sie wollte ihn nicht
 verlieren / weil sie ihm satt hatte / weil er mit ihr reden wollte / weil
 sie Angst vor dem Ozonloch hatte / weil sie alles satt hatte / weil er
 sich beunruhigte /

Wozu sagte er?

Für den neuen Garten / damit sie in Ruhe nach Hause fliegen kann-
 ten / zur Freude des Autors / einfach, um zu reden / für Amnesty
 International / für eine bessere Völkerverständigung / um Öl zu an-
 den / mit dem Ziel, die Qualifikation der Mitarbeiter zu verbessern /
 für die allgemeine Zufriedenheit / um eine große Ernte zu erhalten /

Was kam dabei heraus?

Ein Gedicht / sie verwandelten sich in Drachen und fraßen einander
 auf / sie küßten sich herzlich / das Dritte Reich / ein sprachwissen-
 schaftliches Seminar / ein Lehrstuhl / die Große Oktoberrevolution /
 eine Gondelfahrt auf dem Popocatepetl / schwer zu sagen / und sie
 gingen, von der Sonne verbrannt / eine Absurdität / und sie stiegen
 immer höher und höher /

¹⁰ Es handelt sich hierbei um einen im Deutschen nicht ohne weiteres wiederzuge-
 bendenden Phrasenologismus mit der Bedeutung ‚schlechtes Gedächtnis‘, welches im
 Russischen freilich personalisiert klingt.

absurder Text?

Die Antwort auf die Frage schließlich, was dabei herauskam, kann
 man gewollt-zweideutig auslegen: kam dabei Unsinn heraus oder ein

verbrannt [aus Nekrasov, mit einer humoristischen Nuance verwendet].
 großen Mund? [aus „Rotkäppchen“], und sie gingen von der Sonne
 Hand zurück [Kindertafelkloze], Großmutter, warum hast du einen so
 teristischere Weise auf das Spiel ausgerichtet sind: ‚gib meine goldene
 International, Ozonloch u.ä.) bis hin zu Zitaten, die ebenfalls charak-
 Weltkrieg, Oktoberrevolution, Drittes Reich, Iden des März, Amnesty
 hier ist als zuvor – angefangen vom „allgemeinen Kulturgut“ (Zweiter
 neut zum Gebiet der Kultur, welches hier noch ausgeprägter repräsen-
 erhalten, usw. Die beiden letzten klischierten Beispiele führen uns er-
 Qualifikation der Mitarbeiter zu verbessern, um eine große Ernte zu
 ‚grunzend‘, ‚sich den Bauch vor Lachen haltend‘, ‚mit dem Ziel, die
 Glas‘, ‚im Kittchen‘, ‚zur Zeit der Kartoffelernte‘, ‚ihnen war übel‘,
 dem Komischen verbundene ‚erniedrigte Varianten‘: ‚im Schrank‘, ‚im
 Deutlich spürbar ist die Einstellung auf das Komische und mit

Weltende, Bestattung, usw.

‚Popocatepetl‘, ‚Gipfel eines verschneiten Berges‘, ‚Löwenzahnblatt‘;
 was ebenfalls charakteristisch ist: ‚Mars‘, ‚Mond‘, ‚Tropfsteinhöhle‘,
 und Zeit sind in weitaus größerem Maße vom hic et nunc losgelöst,
 schließlich beinahe eine Apotheose: ‚das Hühnergedächtnis‘¹⁰ Raum
 men von unbeliebten Gegenständen: ‚Brieftasche‘, ‚Nase‘, ‚Schule‘ und
 dachloser‘, ‚Idiot‘, ‚Frau im Mantel‘, oder ‚Jüdin‘ wie das Vorkom-
 sehr das Erscheinen solch „nicht-standardisierter“ Personen wie ‚Ob-
 eine Auster und ein Chamäleon). Besonders auffällig aber ist nicht so
 kommt statt des neutralen ‚Hundes‘ ein ‚Straßenkötter‘ vor, außerdem
 von der ‚Möhre‘ ersetzt, es taucht ein Löwenzahn auf; unter den Tieren
 wenig vielaltriger wurden Flora und vor allem Fauna (die ‚Rübe‘ wurde
 sagerin); vgl. auch das Motiv der Verwandlung in einen Drachen. Ein
 Schneewittchen, ein Geist), „geheimnisvolle“ Berufe (Zauberer, Wahr-
 ren vonstatten gegangen. Es tauchten mythische Wesen auf (Rübezah-
 Ziemlich auffällige Veränderungen sind bei der Auswahl der Figu-

Abweichungen) redigiert wurden, und zwar in der Annahme, daß grammatrische Korrektheit für absurde Texte nicht nur nicht obligatorisch ist, sondern in bestimmten Fällen sogar speziell verletzt wird; vgl. z. B. die Schreibtechnik der Oberiten.¹¹ Natürlich sind Abweichungen von grammatrischen Regeln durch Muttersprachler (insbesondere im Umfeld einer bestimmten literarischen Ausrichtung) eine Sache, Abweichungen, die durch unzureichende Sprachkenntnis bedingt sind, eine andere. Allerdings lag der Sinn des Experiments darin, diese Texte im Anschluß unvoreingenommenen muttersprachlichen Lesern vorzulegen und deren Eindruck zu erfahren; freilich war das in Graz nicht ohne weiteres möglich.

Immerhin wurden unsere Erwartungen zu einem bestimmten Grad bestätigt, insofern es im zweiten 'Durchgang' überaus erfolgreiche absurde Texte gibt, die man durchaus als literarische Texte ansehen kann (wenn auch mit einer ganzen Reihe von Einschränkungen). Da, wie gesagt, als Stimulus unseres Experiments allerdings die Versuche der Surrealisten dienen, wollen wir nunmehr zu diesen zurückkehren, um zu versuchen, tiefer in die Technik der Konstruktion des absurden Textes einzudringen.

In unserem Fall lag dem Text ein Konstruktionschema zugrunde, das man als *narratives Grundschema* zur Beschreibung typischer Situationen im Leben des Menschen ansehen kann: Es gibt darin Figuren, die in Zeit und Raum handeln und in eine Kommunikationssituation eintreten, und es gibt ein Resultat dieser Handlungen. Dieses Schema paßt hervorragend in die Realität: streng gesagt, kann man ein beliebiges subjektives Werk damit erfassen.

Das erste und technisch einfachste Mittel es zu "absurdieren", ist das Verfahren der *membra disiecta*, welches die Schaffer der *Cadavres* und in ihrer Folge auch wir mit den Studierenden verwenden haben. Mit anderen Worten: die Welt ist ein und dieselbe geblieben, aber sozusagen "neu gemischt", mit einer neuen Anordnung ihrer Bestandteile.¹² Diese Neuordnung ist dadurch vorprogrammiert, daß das narrative

11 Einer der jüngsten Versuche, die Sprache von Charms systematisch zu beschreiben, stammt von E. Babaeva und F. Uspenskij (1993).
12 Vgl. den oben bereits zitierten Textauschnitt von Liede (1966: 129) mit den "Stücken der Wörterwelt".

1. Michael Jackson und Schneewittchen bereiten gerade in der Küche das Abendessen für die Gäste vor. Zum letzten Mal probieren sie alle Speisen, und plötzlich wird ihnen übel. "Mir ist schrecklich zumute!" - "Mein Gott, schon wieder diese Frösche", murmelt sie gedehnt. "Für dich ist das nichts, Michael. Du hast doch eine neue Diät", fuhr sie fort, bereits schreudend und erzürnt, denn in diesem Moment wollte sie unbedingt, daß die sieben Zwerge das Öl finden. Warum sie ausgerechnet in dem Moment, in dem Michael Jackson schlecht wird, an andere Männer denkt, das ist schwer zu sagen.

2. In der Epoche des frühen Paläolithikums saß ein Hühnergedächtnis im Flugzeug uns sah mit gelb-schwarzem Humor in die Ferne. "Ach, wir sind verwandte Seelen", schrie es wegen der besseren Völkerverständigung. "Laß mich in Ruhe!" antwortet er angeekelt und nimmt die Brieftasche, um in der Unterrichtsstunde über die neue Waschmaschine etwas zu sagen.

3. Wo soll ein Zauberer am Tag des Riesen sein? Natürlich, in einer Tropfsteinhöhle. Da ist auch die Alte, und beide sind traurig. "Heb die neuen Wörter hervor", sagt er ihr gewichtig. "Laß uns fortfahren", erwidert sie bedeutsam, an den neuen Garten denkend. Doch wie kann man daraus ein Gedicht machen?

4. Sie wollten ruhig nach Hause fliegen. "Na, hallo", sagte er der Schule, nur mit den Augen lächelnd. Sie tanzten auf der Malaja-Bronnaja-Strabe. Hochachtungsvoll wandte sie sich an einen einfachen sowjetischen Obdachlosen: "Reg dich nicht auf." Danach verwandelten sie sich in Drachen und trafen einander auf.

Aus den angeführten Texten ist ersichtlich, daß die Texte nur einmal (auf der Ebene elementarerer grammatrischer und orthographischer

Grundschema mit einer Verschiebung in zweifachem Sinne gefüllt wird: in einem wörtlichen Sinne – wenn die Blätter von einem Teilnehmer zum nächsten weitergeschoben werden – ebenso wie in einem metaphorischen Sinne, wie in den Versuchen der Surrealisten (in weiterem Sinne, nicht im Zusammenhang mit den *Cadavres*) und, zum Beispiel, der Oberluten.

Wir gingen somit davon aus, daß dem absurden Text (zumindest in einigen Richtungen des Absurdismus) ein "neu gennantes" narratives Grundschema zugrundeliegt: er – sie – sie beide – Zeit – Ort – Handlung – Dialog=Kommunikation – Handlungsergebnis; fakultativ kommen noch hinzu: Grund – Ziel – Umstände, u.a.

Als Beispiel sei im folgenden ein Prosatext von Daniil Charms aus dem Jahre 1935 angeführt, in dem das "Neu-Mischen" des narrativen Grundschemas und die Analogie mit unserem Spiel vollkommen offensichtlich werden:

Der Feiertag

Auf dem Dache eines Hauses saßen zwei technische Zeichner und aßen eine Weizenbrötchen.

Plötzlich schrie einer der beiden Zeichner fröhlich auf und holte aus seiner Tasche ein Taschentuch. Ihm war eine blendende Idee in den Kopf gekommen – in ein Ende eines Taschentuches eine 20-Kopeken-Münze einzuwickeln, all das vom Dach nach unten auf die Straße zu werfen und zu sehen, was dabei herauskommen würde.

Der zweite technische Zeichner, der schnell die Idee des ersten erfaßt hatte, ab seine Weizenbrötchen zu Ende, schnauzte sich die Nase und begann, nach er sich die Finger abgeleckt hatte, den ersten zu beobachten. Allerdings war die Aufmerksamkeit beider technischen Zeichner vom Versuch mit dem Taschentuch und der 20-Kopeken-Münze abgelenkt. Auf dem Dach, auf dem die beiden saßen, ging etwas vor sich, was man nicht übersehen konnte.

Der Hauswart Ibrahim befestigte eine lange Stange mit einer ausgeblichene Flagge am Schornstein.

Die beiden Zeichner fragten Ibrahim, was das bedeute, worauf Ibrahim antwortete: "Das bedeute, daß in der Stadt Feiertag ist." – "Und was für ein Feiertag, Ibrahim?", fragten die beiden Zeichner.

"Eben so einer, weil unser Lieblingspoet ein neues Gedicht geschrieben hat", antwortete Ibrahim.
Und die beiden Zeichner, beschämt wegen ihres Unwissens, lösten sich in Luft auf.¹³

Hier noch ein Gedichttext von Charms aus dem Jahre 1930, der mehr oder weniger zufällig aus einer Menge von Texten ausgewählt wurde:

Im Schrank stand meine Mutter
und über ihr hing ein Gehrock
ich selbst im Herzen das Bett verbergend
saß versonnen da
Doch plötzlich kommt das Neue Jahr
und der erste Januar
legt sich mir auf den Bauch
ich fühle mich fröhlich.¹⁴

Hier tritt nicht so sehr das "Neu-Mischen" des narrativen Grundschemas als vielmehr das der Gegenstände in den Vordergrund; diese kommen in Form von Grundeinheiten vor, in die die Welt aufgeteilt ist (d.h. in Form eines Wörterbuchs der Welt, seines lexikalischen Fonds). Nichtsdestoweniger stoßen wir auf Probleme allgemeineren Charakters. Sie betreffen weniger einzelne Texte von Charms als vielmehr allgemeine Prinzipien seiner Textkonstruktion im System der poetischen Welt und der poetischen Technik der Oberluten. Das von ihnen geforderte "organische neue Weltempfinden" war auf einem neuen Zugang zum Gegenstand und zum ihn bezeichnenden Wort gegründet. Dies wird im Manifest der Oberluten (1928) formuliert und nachdrücklich hervorgehoben:

In unserem Schaffen erweitern und vertiefen wir den Sinn des Gegenstandes und des Wortes, zerstören ihn aber in keiner Weise. Der konkrete Gegenstand, befreit von den Hüllen der Literatur und des Alltags, wird zum Besitztum der Kunst. In der

¹³ Charms (1988: 327)

¹⁴ Charms (1978/II: 130)

Dichtung bringt die Konnotation der Wortsinne diesen Gegenstand mit der Genauigkeit der Mechanik zum Ausdruck [...]. Betrachten Sie den Gegenstand mit bloßem Auge und Sie werden ihn zum erstenmal gereinigt sehen, gereinigt von der abgenutzten literarischen Vergoldung [...]. Wir erweitern den Sinn des Gegenstandes, des Wortes und der dramatischen Handlung. . . .¹⁵

Gegenstand und handelnder Umgang mit dem Gegenstand rücken als Grundkriterium für die Charakteristik jedes Mitglieds der Oberüten in den Vordergrund; dabei ist es überaus wesentlich, daß die Handlung im Sinne der Oberüten sich überwiegend, wenn nicht ausschließlich, in der Bewegung der Gegenstände ausdrückt, in ihrer Verschiebung im Raum oder in der Verschiebung von Teilen eines Gegenstands, in der Veränderung seiner kompositionellen Struktur; Vvedenskiĭ z. B. "zerlegt den Gegenstand in Teile, aber der Gegenstand verliert dadurch nichts von seiner Konkretheit", die Lyrik Bachtarevs ist "nicht Selbstzweck, sie ist vielmehr das Mittel, den Gegenstand ins Blickfeld der neuen künstlerischen Wahrnehmung zu rücken", und bei Zablockij wird "der Gegenstand nicht zerlegt, sondern im Gegenteil verfestigt und gehärtet bis zum äußersten", und die Aufmerksamkeit von Charms (I) gilt "der Konnotation einer Reihe von Gegenständen, deren Wechselbeziehung. Im Moment der Handlung nimmt der Gegenstand neue konkrete Umrisse an, die von wirklichem Sinn erfüllt sind."¹⁶

¹⁵ Das Manifest der Oberüten wird hier zitiert nach der Ausgabe in Heft 39 der *Schreibhefte* (1992).

¹⁶ Aus dem Manifest der Oberüten (1928). – Vgl. hierzu auch Fjerscher (1992: 176): "Vvedenskiĭ und Charms postulieren die Zerlegung des Gegenstandes, d. h. des Dramas und der Handlung (denn auch diese werden als Gegenstände begriffen) in seine Teile und zwar so, daß der Gegenstand seinen Bezug zur Wirklichkeit verliert, nicht aber seiner Konkretheit beraubt wird. Es geht dabei um den semantischen Zusammenstoß von verschiedenen Gegenständen und um die Relationen zwischen ihnen." Dieses "Verstreuen" der Gegenstände und die als Folge dessen hervortretenden neuen Beziehungen zwischen ihnen oder zwischen semantischen Fragmenten des Textes, den – wie Fjerscher argumentiert – isofunktionalen Gegenständen begründen auch die Verletzung der Kausalität, den Alogismus, die Enttäuschung der Erwartung. All dies, was die Wahrnehmung des Textes durch den Leser bestimmt, wird auch von Müller (1978) behandelt; siehe hierzu auch die Ausle-

In unserem Spiel wird das Verfahren der *membra disiecta* auf der Ebene der reinen Technik der "doppelten Zerstückelung" realisiert: zerstückelt wird der Autor und post hoc ergo propter hoc der Text. Das Resultat ist nicht vorhersagbar, und sogar bei einer bestimmten Intentionalität (vgl. z. B. unsere Versuche) ist eine semantische Interpretation eher auf der Ebene des Unterbewußten möglich (vgl. die Analyse der *Cadavres* im Vergleich mit dem Traum). Im Fall der Oberüten werden diese Operationen durch einen Ausführenden vollzogen, und natürlich mit einem hohen Grad an Intentionalität. Die individuelle oder kollektive Autorschaft – hier haben wir eines der Kriterien der Bestimmung des "künstlerischen" Textes: Das, was der Künstler allein macht, kann ein gewöhnlicher Mensch lediglich auf der Ebene technischer Verfahren kopieren, indem er mit deren Hilfe "eine kollektive schöpferische Persönlichkeit" formiert.

In der Hinwendung der Oberüten zu den Gegenständen tritt deutlich ein mythologischer Archetyp hervor: Das Verstreuen des Gegenstandes in seine Teile und seine Zergliederung, die Kollision von Gegenständen, die sodann zu ihrer Erneuerung und ihrer Annahme eines neuen tatsächlichen Sinns führt – all dies reproduziert wortwörtlich die mythologische Vernichtung der Gottesfigur (des jüngeren Sohns des Donnergottes), durch seine Zergliederung und sein Auferstehen in erneuter (wahrhaftiger) Hypostase. Dieses Motiv läßt sich auch mit der Vorstellung der poetischen Schöpfung als eines "Einsammelns von Verstürem" vergleichen (ein Motiv, welches, auf der Ebene der Technik, in unserem Spiel realisiert wird). Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Explikation der archetypischen Zergliederung/Vereinigung bei Charms in seinem Text "Gegenstände und Figuren, präsentiert von Da-mil' Charms am 8. August 1927, Petersburg":

Jeder Gegenstand [...] besitzt vier arbeitende Bedeutungen und eine FÜNFTE essentielle Bedeutung. Die ersten vier sind: 1) Die graphische Bedeutung (geometrische),

lungen von Druskin (1985): "Die Alogizität ist ein Ausdruck, der nicht auf die Welt oder auf das Leben anwendbar ist. Wenn ich sage, daß das Leben sinnlos, absurd, alogisch ist, spreche ich eigentlich nur über mein Verstehen der Welt" – Über eben dieses Aufeinanderprallen von Gegenständen schreibt auch, allerdings unter dem Aspekt einer neuen Ästhetik, Nierad (1988: 133).

2) die Bedeutung der Zweckbestimmung (utilitarische);

3) die Bedeutung der emotionalen Einwirkung auf den Menschen,

4) die Bedeutung der ästhetischen Einwirkung auf den Menschen.

Die fünfte Bedeutung ergibt sich aus dem alleinigen Faktum der Existenz des Gegenstandes. Sie existiert jenseits der Verbindung des Gegenstandes mit dem Menschen und dient nur dem Gegenstand allein. Die fünfte Bedeutung – ist der freie Wille des Gegenstands.

Wenn man einen Schrank aufteilt auf vier Disziplinen, welche den vier arbeitenden Bedeutungen des Schrankes entsprechen, würde man vier Gegenstände erhalten, welche in ihrer Gesamtheit einen Schrank ergeben. Doch der Schrank als solcher wäre es nicht, und es wäre unmöglich, einem solchen synthetischen Schrank die fünfte Bedeutung des einheitlichen Schrankes zuzuschreiben.

Eine beliebige Reihenfolge von Gegenständen, welche die Verbindung ihrer arbeitenden Bedeutungen verletzt, bewahrt die Reihenfolge [...] ist die Idee der gegenständlichen Welt [...]. Übertragen wir diese Reihenfolge in ein anderes System, erhalten wir eine verbale Reihenfolge, welche vom Menschen her betrachtet UNSINNIG ist.¹⁷

¹⁷ Zitiert nach: Stojmenoff (1984: 32f./40f.). – Diese Überlegungen von Charms stellen Stojmenoff (1984: 34) zufolge den Kern des Manifests der Oberituen dar (s.o.). Vgl. hierzu auch die bei Jaccard (1991: 247) wiederergebenen Gedanken über den Gegenstand als Grundlage der Welt, wie sie sich in Lipavskis "Untersuchung des Schreckens" finden. Die von Schwindelgefühl begleitete Angst vor der Leere geht demnach vor allem deswegen vonstatten, weil dabei die Konturen der Gegenstände verwischen: "Unsere [...] Hände [...] werden schwach und können die Gegenstände nicht festhalten: die Welt entgleitet ihnen [...], die Welt – zuvor ein zusammengepepelter und fester Klumpen – ist davongekrochen, sie hat sich verflüssigt und begonnen zu zerfließen und ihre Festigkeit zu verlieren. Die Tatsache, daß die Gegenstände ihre Stabilität verlieren, das Empfinden ihrer Verschwommenheit und das Zerfließen – eben das ist das Schwindelgefühl."

Dieses System setzt einen hohen Grad an Intentionalität der Schöpfung (Schaffung, Konstruktion) des Textes voraus. Intentionalität darf man dabei natürlich nicht zu wörtlich verstehen; gleichzeitig ist es etwas Größeres als die (unterbewußte) Intentionalität eines jeden schöpferischen Aktes. Im Falle der Oberituen und insbesondere im Falle von Charms tritt die Intentionalität in Form einer Meta-Beschreibung zu-tage, vgl. seine Ausführungen in "Der Säbel" [Sablja] aus dem Jahre 1929:

Der Gegenstand sondert sich in eine selbständige Welt aus und beginnt über alles zu verfügen, was außerhalb von ihm liegt, so wie auch wir darüber verfügen.

Selbständig existierende Gegenstände sind bereits nicht mehr durch die Gesetze logischer Reihen verbunden und springen im Raum umher, ebenso wie wir. In der Folge der Gegenstände springen auch die substantivischen Wörter. Die substantivischen Wörter generieren die Verben und geben den Verben die freie Auswahl. Gegenstände, die den substantivischen Wörtern folgen, vollziehen verschiedene Handlungen, frei wie ein neues Verb. Es treten neue Eigenschaften in Erscheinung, und nach ihnen auch freie Adjektive. So wächst eine Generation von Wortarten heran.¹⁸

Bezeichnend sind hier die besonderen Beziehungen, die Beinahe-Symiose von Gegenstand und seiner Bezeichnung, d.h. von Gegenstand und Wort, und zwar des Wortes im System der Sprache, wo es Träger einer grammatischen Information ist. "Die Handlungen der Gegenstände" werden auf eine grammatische Ebene projiziert (von der Wortbildung bis zur Syntax). Im Ergebnis haben wir einen Mechanismus der Textgenerierung, der Übersetzung des "Verhaltens der Gegenstände" auf die verbale Ebene, vor uns.

Das komplexe Wechselverhältnisses von Gegenstand und Wort bei Charms entspricht vollständig der Komplexität des Verhältnisses zwischen Text und Meta-Beschreibung. Es ist offensichtlich, daß wir vor uns jenes (nicht nur) für die Poetik des 20. Jhds. charakteristische Verfahren haben, bei dem die Meta-Beschreibung zu einem selbständigen

¹⁸ Charms (1988: 434)

"t'effrayé à m'abîmer ?"
 "t'effrayé à m'abîmer ?"
 Le 15 mai 1958

Plus haut, un autre
 Mon dernier tableau a communiqué la question :

Comment mentir un verre et son objet en
 tableau, de manière que ce soit un véritable
 néo-platonisme, ne soit pas une faiblesse - mais
 alors le mot : général ? (pour faire honneur)
 leur comment par d'autres tableaux de leurs
 & leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

à leur :

künstlerischen Text wird: Der Text beschreibt sich selbst und konstru-
 liert sich in Übereinstimmung mit seiner Auto-Beschreibung.

Die Oberüten erklären sich selbst zu den Schöpfern "eines neuen
 Empfindens des Lebens und der Gegenstände". Sie negieren entscheide-
 den ihre Verbindung mit jedweder avantgardistischer Richtung; das ist
 offenbar richtig so, und zwar in dem Sinne, daß sie sich selbst ihre
 eigenen Aufgaben stellen und keinerlei fremder Ideologie bedürften.¹⁹

Doch wenn die Oberüten auch keinerlei Experimente durchführ-
 ten, und wenn auch die philosophischen Grundlagen ihres Schaffens
 (gemeint ist hier vor allem die Gemeinschaft der 'Cinari') nicht nur
 originell, sondern auch selbstgenügsam waren, so heißt das nicht, daß
 sie keinerlei Gleichgesinnte haben konnten - und dann ist nicht so we-
 sentlich, ob sie überhaupt voneinander wußten. In diesem Fall geht es
 um Parallelen mit den Surrealisten.²⁰ Eigentlich kamen diese Paralle-

len hier bereits vor - zu Charms sind wir über die *Cadavres* gekommen.
 Gehen wir ein wenig ausführlicher auf diesen Punkt ein, ohne da-
 bei in erster Linie die Oberüten und die Surrealisten vergleichend ge-
 genüberzustellen als vielmehr Charms und Magritte;²¹ beginnen wollen
 wir dabei mit einem Text von Magritte - »Hegels Ferien« -, der einen
 geschlossenen Regenschirm abbildet, auf dem ein Glas Wasser steht

(vgl. Abb. 3).

Magrittes Text ist der Form nach ein privater Brief, dem Wesen
 nach eine verbale Version eines Bildes. Dieser Text existiert in ver-
 schiedenen Versionen; uns sind zwei davon bekannt, und angeführt sei
 hier diejenige, welche sich durch eine "Einstellung auf den Humor"
 auszeichnet (vgl. Gahlík 1970: 121f.).

19 Vgl. Druskins (1968: 381) Ausführungen in seinem »Autoporträt des Unsinn«:
 "Die Verse von Vedenskij und Charms haben weder mit der 'Literatur des Un-
 terbewußten' noch mit dem Surrealismus etwas gemeinsam, noch war es ein 'Spiel
 mit dem Unsinn'. Der 'Unsinnstem' war ein Verfahren der Lebenserkenntnis,
 d.h. ein gnoseologisch-poetisches Verfahren."

20 Siehe hierzu auch Fosters (1970: 210f.) Analyse der Poetik der Oberüten im
 Kontext des Surrealismus.
 21 S. hierzu CiviJan (1993)

et non finir, en dormant ou en veillant
 Ce qui est de l'abstrait est de
 la question imminente ?
 Comment faire à un moment
 d'être avec gens ?
 Par exemple pour que Hegel (un autre genre)
 connaît il la nouvelle à cet effet
 qui a deux fonctions opposées : à la
 fois pour nous rendre d'eau,
 la répression) et en un autre
 (en continu) - il aurait été
 charmes, je pourrais en rendre (comme en charmes)
 et j'attends la lecture: "Les vacances de Hegel"

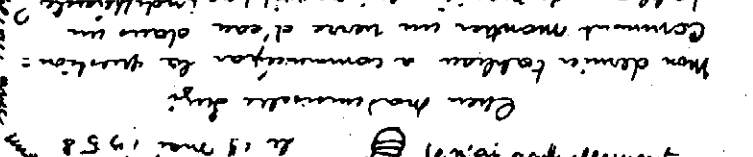
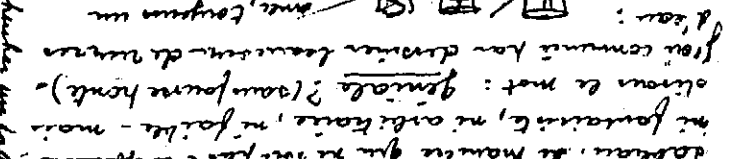
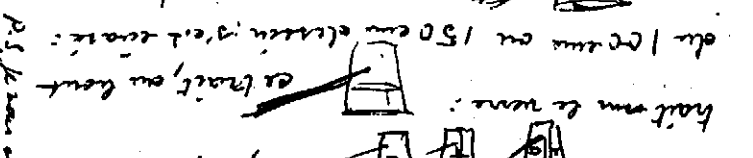
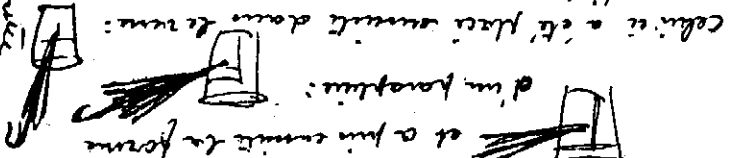


Abb. 3: Magritte, Hegels Ferien. - Aus: Gahlík (1970: 121)

sogar zusätzlich eine Realisierung der Anforderung, in verschiedenen Codes zu arbeiten (übrigens sind in den Brief Zeichnungen eingeschlossen; vgl. die Rolle von Abbildungen, darunter auch von ausgedachten Zeichen, in den Texten von Charms); in einem gewissen Sinne gehört dazu auch das von ihm geschaffene Eigenbild – noch eine Hypostase seines Textes).²³ Weiterhin ist es eine Quasi-Erklärung, eine Konstruktion, die auf Ellipsen oder Sprüngen aufbaut, darauf, was ein Charms-Forscher als 'Allogismus' oder als 'enttäuschte Erwartung' bezeichnen würde (s.o.). Die Handlungen der Gegenstände sind – ganz gemäß Charms – völlig eigenständig, und das Wichtigste sind ihre eigenständigen Verbindungen miteinander, die eine neue Syntax in der Grammatik des Weltbildes, ein neues Weltmodell, bilden. Magritte geht von elementaren syntaktischen Strukturen aus, indem er primäre Blöcke aus Gegenständen schafft, die dazu vorgesehen sind, miteinander verbunden zu werden: für einen Käfig ist das ein Ei, für ein Glas mit Wasser ist es ein Regenschirm, für eine Tür ist es eine Öffnung, durch die man hindurchgehen kann, usw. Den Sinn und/oder die Technik seines Schaffens sieht Magritte erstens darin, die wahre Verbindung der Gegenstände zu finden, und zweitens, in das System komplexe Beziehungen zwischen einem Gegenstand, seiner Abbildung und seinem Namen einzuführen. Dabei geht es nicht um die Transponierung des Wortes in eine Abbildung und umgekehrt, nicht um die Erklärung des Inhalts eines Bildes oder seiner Symbolik. Auch ist die Abbildung nicht als Illustration zum Text zu verstehen: die Entsprechung von Gegenstand, Abbildung und Wort nennt Magritte "Vereinigung" [fr.: réunion], ihr glückliches Aufeinandertreffen,²⁴ was er wiederholt und

²³ Zur Rolle des Textes in der Abbildung und über die Priorität des Textes über die Abbildung siehe auch Groys (1986).

²⁴ Ist nicht der Katalog von Gegenständen im Gedicht »Woher komme ich?« von Charms genau so ein Treffen? In diesem Text aus dem Jahre 1929 lesen wir bei Charms (1978/I: 77):

ein Hocker ein Tisch ein Faß
ein Eimer ein Kuckuck ein Ofen
eine Tür an einem Band
ein Stiel an einem Besen
vier Pinsel auf einem Tuch
acht Reibzwecken an der Decke.

Dear Miss Suzi

My last painting began with the question: how to show a glass of water in a painting in such a way that it would not be indifferent? Or whimsical, or arbitrary, or weak — but, allow us to use the word, with genius? (Without false modesty.) I began by drawing many glasses of water, always with a linear mark on the glass. This line, after the 100th or 150th drawing, widened out and finally took the form of an umbrella. The umbrella was then put into the glass, and to conclude, underneath the glass. Which is the exact solution to the initial question: how to paint a glass of water with genius. I then thought that Hegel (another genius) would have been very sensitive to this object which has two opposing functions: at the same time not to admit any water (repelling it) and to admit it (containing it). He would have been delighted, I think, or amused (as on a vacation) and I call the painting: *Hegel's Holiday*.

Im Postscriptum dieses "Brieftes" erwähnt Magritte, daß er nunmehr ein Bild plant, dessen "Held" ein Stuhl sei; es geht dabei um das Bild »Eine einfache Geschichte der Liebe«: Auf dem Bild ist ein Stuhl abgebildet, der außer Beinen einen Schwanz hat, weil ein Schwanz, wie Magritte erklärt, ausdrucksstärker als die zarten Pfötchen der Tiere ist, die manchmal als Stuhlbeine dienen. — An dieser Stelle kommt man einfach nicht umhin, einen nicht beteiligten Text von Charms aus dem Jahre (1929) als Parallele anzuführen:

Ein Stuhl in Fesseln.

Sie haben ihn gefangen.

[...] der Stuhl

ist gefangen in einer Kette

überall sind Ringketten

*auch dem Mensch ist kein Entkommen.*²²

Noch wichtiger sind allerdings strukturelle Parallelen zwischen den Texten von Charms und denen von Magritte. Ohne Zweifel haben wir Meta-Beschreibungen in dem oben beschriebenen Sinne vor uns, d.h. Meta-Beschreibungen, die eigenständige Texte sind, im gegebenen Fall

eine Schlafwandlerin bezeichnen Wörter nicht ihre eigenen Handlungen; ohne selbst davon zu wissen, raucht sie und hat dabei geöffnete Augen; >Die schlafende Schönheit' – im Zaubewald verwandelte sich die Schönheit in ein Pferd, und der Wald (in dem sie schläft) in ein Haus< (S. 260) u.a.

Die Suche nach der Ähnlichkeit [frz.: la ressemblance] – ist das Geheimnis des Schaffens, dessen Ziel das Begreifen der Welt ist: "Ein beliebiges, als Problemstellung verstandenes Objekt ... und die exakte Antwort, die man bei der Suche nach dem Objekt, welches auf geheimnisvolle Weise mit ersterem verbunden ist, findet, ergeben, miteinander vereinigt, ein neues Bewußtsein" (S. 335),²⁸ "[...] bekannte Sachen hören auf, bekannt zu sein, wenn sie nach ihrer Ähnlichkeit angeordnet werden" (S. 514).²⁹

Schließlich ruft Magritte, erregt wegen des Unverständnisses und seiner Suche wenn nicht des gesunden Menschenverstandes, dann wegen der "gesunden Erklärung" seiner Bilder, aus: "Hast du nie gesehen, daß ein Mensch auf einer Brücke stand, sich auf das Geländer stützte, auf Wasser schaute, und hinter ihm stand ein Löwe? Nein? Nun gut, jetzt, dank dieses Bildes, hast du es gesehen" (S. 717).³⁰

Es sieht so aus, als ob es sich hier um ein vergleichbares "Verstreuen" und "Aufeinanderstoßen" der Gegenstände handelt, von dem auch im Manifest der Oberluten die Rede ist, und welches dazu bestimmt ist, die Syntax der Welt in der Suche nach neuen Sinngebungen und in der Hoffnung auf die Schaffung eines wahrhaftigen Weltbildes umzustrukturieren. Wenn das so ist, dann kann man die *Cadavres* als Explikation des Wesens (bzw. der Postulate) des Surrealismus auf der Ebene der Technik ansehen und in ihnen Analogien zu den Prinzipien sehen, die im Manifest der Oberluten dargelegt sind.

- 28 "N'importe quel objet, pris comme question d'un problème ... et la réponse exacte, trouvée par la recherche de l'objet secrètement lié au premier ... donnent, réunis, une connaissance nouvelle"
- 29 "[...] les choses familières cessent de demeurer familières lorsqu'elles sont réunies dans l'ordre de la ressemblance."
- 30 "Tu n'avais jamais vu un homme penché sur le parapet d'un pont, regardant l'eau, et derrière lui un lion? Non? Maintenant, grâce à cette peinture, tu l'as vu."

nachdrücklich betont, vgl. die (aus Platzgründen) kurzen Ausschnitte aus seiner umfangreichen "Auto-Meta-Beschreibung",²⁵ die man mit seinen eigenen Worten als "Lehrstunden der Dinge" bezeichnen könnte. In erster Linie handelt es sich um ein System von Beziehungen zwischen dem Gegenstand, seinem Namen (d.h. dem Wort) und seiner Abbildung (S. 99): "Ein Wort kann ein Bild ersetzen. / Ein Bild kann ein Wort ersetzen. / Ein reales Objekt kann ein Wort ersetzen."²⁶ [frz.: Magritte sagt wiederholt, daß ihn ein "außergewöhnlicher Fehler" [frz.: une magnifique erreur] zu der Idee von der Vereinigung verschiedener Gegenstände geführt habe: eines Nachts (1936) wachte er auf und sah in dem Vogelkäfig in seinem Zimmer statt eines Vogels ein Ei. Dieser Umstand diente ihm als Entdeckung eines "neuen und bemerkenswerten poetischen Geheimnisses": Er erlebte einen Schock wegen der Nähe und Ähnlichkeit dieser beiden Gegenstände, des Käfigs und des Eies. Als Folge seiner Entdeckung strebte Magritte auch weiterhin danach, die genauen Verbindungen zwischen einander nahen Gegenständen zu finden (S. 110f.); dies konnten eine Tür und ein leerer Raum sein, eine Rose und ein Dolch, ein Klavier und ein Fingerring, ein Laken und der Mond u.a. (S. 395). Der Mechanismus der Vereinigung von Gegenständen wird offengelegt als "Lösung eines Problems, von dem ich drei Ausgangspunkte hatte: das Objekt, die mit ihm im Schatten meines Bewußtseins verbundene Sache, und das Licht, in dem diese Sache erscheinen mußte" (S. 144).²⁷ Die Einführung eines Wortes in das Bild, d.h. seine Bezeichnung, ist die nächste Ebene eines komplexen "Textbildes"; dies ist noch ein Verfahren, die tiefe Ähnlichkeit zwischen Gegenständen offenzulegen, ein Verfahren, das im gegebenen Fall durch die Verbindung verschiedener Codes gelöst wird (S. 259); vgl. eines der Verfahren der verbalen Beschreibung eines Bildes einhergehend mit seiner Bezeichnung: >'Die Schlafwandlerin' – ebenso wie

- 25 R. Magritte: *Écrits complets*. Paris, 1979. – Im folgenden sind die jeweiligen Seitenzahlen angegeben.
- 26 "Un mot peut remplacer une image. / Une image peut remplacer un mot. / Un objet réel peut remplacer un mot."
- 27 "[...] la solution d'un problème dont j'avais trois données: l'objet, la chose attachée à lui dans l'ombre de ma conscience et la lumière où cette chose devait parvenir".
- 62

Man könnte die Anglegenheit damit auf sich beruhen lassen. Doch es bleibt irgendetwas im Gefühl der Unabgeschlossenheit zurück: Inwiefern entsprechen die "künstlerischen" Texte – im gegebenen Fall: die kollektiven Texte, bei denen sich die 'Arbeit' eines einzelnen auf ein 'Autorenkollektiv' verteilt – dem Begriff des "Künstlerischen"? Nunmehr stellt sich die Frage auf allgemeinerer Ebene, nicht mehr nur im Zusammenhang mit den *Cadavres*, nicht nur im Zusammenhang mit unserem Experiment, sondern im Zusammenhang mit der Analyse des kommunikativen Aspekts eines Textes schlecht hin. Das Problem, den Grad der 'Literarizität' eines Textes zu bestimmen, läßt sich im Hinblick auf die Beziehung von Produzent und Rezipient betrachten, die ja im Endresultat als gleichberechtigt anzusehen ist. Der Produzent ist frei, dem eigenen Text eine "qualifizierendere Bewertung" zu geben, doch hat der Rezipient genau dieselben Rechte. Im komplexen Wechselspiel dessen, was bei Eco (1990: 35ff.) unter den Begriffen der *intentio auctoris*, *intentio operis* und *intentio lectoris* diskutiert wird, geht es hier um das Problem der *Inferenz* im weitesten Sinne.

Einen literaturwissenschaftlich ausgerichteten Leser erinnert der Begriff der 'Inferenz' in erster Linie sicherlich an solche Konzepte wie an Ingardens "auffüllungsbedürftige" 'Unbestimmtheitsstellen', die in der jeweiligen 'Konkretisation' (zumindest teilweise) beseitigt werden. Ebenso lassen sich aus dieser Perspektive mit dem Begriff der 'Konkretisation' Querverbindungen zu den Positionen des tschechoslowakischen Strukturalismus herstellen (vgl. insbesondere Mukarovsky und Voticka). Und schließlich ist auch die Konzeption der 'Leerstellen', die ja wesentlich den Rahmen moderner Rezeptionstheorien (a la Iser u.a.) prägte, in diesem Zusammenhang zu sehen.

Vor dem Hintergrund dieser Traditionen scheint es kaum ein Zufall zu sein, daß die unabdingbare aktive Mitarbeit des Rezipienten bei der Text- und Bedeutungsschaffung zunächst auch und gerade am Beispiel *literarischer* (künstlerischer) Texte hervorgehoben wurde. Mit Eco (1987: 31f.) gilt es jedoch zu betonen, daß das hier im Frage stehende Problem "nicht allein literarische und künstlerische Texte betrifft, sondern jede Art von Phänomenen mit Verweisungscharakter, d.h. alltäglich-sprachliche Äußerungen, visuelle Signale etc." Dieser Punkt ist nicht nur für Eco von besonderer Bedeutung, dessen Einschätzung nach "in früherer Zeit ausschließlich künstlerische Texte herangezogen wur-

den, um die noch immer nicht anerkannte Unabschließbarkeit der Texte herauszustellen."

Denn parallel zu den im literaturwissenschaftlichen Kontext entstandenen Arbeiten ist insbesondere im Bereich der Psycholinguistik und der künstlerischen Intelligenz seit den 70er Jahren immer wieder gezeigt worden, daß die Bildung von Inferenzen eine notwendige Basisoperation *jeglichen* Textverstehens und *jeglicher* Textkonstruktion ist, keinesfalls aber eine Spezifik der Verarbeitung künstlerischer Texte. 'Textsemiotik' kann nur dann eine 'Semiotik des Textes' sein, wenn sie sich als Semiotik der Textkonstruktion versteht, die grundsätzlich über die Grenzen des im Text "Gegebenen" hinausgeht (vgl. Grzybek 1991).

In diesem Zusammenhang stellt sich der Inferenzbegriff in gewissem Sinne also unspezifischer dar als in der literaturwissenschaftlichen Tradition. Zunächst ging man davon aus, daß solche Inferenzen immer dann (und nur dann!) vollzogen wurden, wenn sie *notwendig* waren, wenn also der Text- und Sinnzusammenhang nicht anders hergestellt werden konnte; Inferenzen wurden als *zusätzliche* Informationen angesehen, die die 'Lücken' in einem Text zu 'überbrücken' hatten, und die 'fehlende Glieder' in der expliziten Textinformation *ergänzen* mußten. In der Bildung von Inferenzen sah man so die zum sinnvollen Textverständnis notwendige Kohärenzbildung gewährleistet, die über die rein sprachlichen (textlinguistischen) Verfahren der Kohäsionsbildung hinausgingen. Unter Verweis auf "textpragmatische" Ansätze wurde die Basis der Inferenzbildung im Weltwissen der Rezipienten, in ihrer mentalen Enzyklopädie gesehen.³¹

In jüngerer Zeit sind einige Grundannahmen dieser Sichtweise modifiziert worden. Dabei ist u.a. kritisiert worden, daß das dieser Sichtweise zugrundeliegende Textverständnis rein elementaristisch-additiven Charakters ist, so daß sich im Rahmen dieser Konzeption Inferenzen im wesentlichen als *textbezogen* und *textabhängig* erweisen, da sie ja die Funktion haben, die Text-Lücken aufzufüllen bzw. zu überbrücken. Diesem Textverständnis ist ein holistischer Textbegriff gegenübergestellt worden, dessen Spezifik darin besteht, daß die Textkonstruk-

³¹ Vgl. hierzu auch Eco (1979: 94ff.), der in anderem Zusammenhang bezeichnenderweise auch von 'Leerstellen' sprach, von "Zwischenräumen, die ausgefüllt werden müssen" (Eco 1979: 63).

Für Johnson-Laird (1983) z.B. sind die Prozesse der Textverarbeitung bei einem fiktiven Text nicht wesentlich anders als bei einem Text mit "wahren" Aussagen.

Ungachtet all dieser Lücken und Desiderata geht es uns aber um noch einen anderen Aspekt der Inferenzbildung, den man letzten Endes als "mit-schaffend" bezeichnen kann: Es geht um die Möglichkeit, einen Text, der auf der referentiellen Ebene als sinnlos empfunden wird, in den Rang eines künstlerischen Textes zu "erheben", um auf anderer Ebene das Prinzip der *Sinnkonstanz* – ganz im Sinne von Hörmann (1976) – einzulösen bzw. zu gewährleisten. Mit anderen Worten: Er gibt sich für den Rezipienten auf der primären Ebene der Modellbildung (bzw. auf der Ebene der Bildung des primären Modells) kein Sinn, er weist er sich also als sinnlos, widersprüchlich, absurd, o.ä. – was dann der Fall ist, wenn der in einem "Text-Modell" repräsentierte mentale Repräsentation eines Textes keine Einbettung in das Welt-Modell des Rezipienten findet –, so besteht die Möglichkeit, den Text als künstlerischen Text zu lesen und so den Sinn auf der Ebene des sekundären Modells (im Lotman'schen Sinne) zu suchen (und gegebenenfalls zu finden). So ist z.B. möglich – um nur ein triviales Beispiel anzuführen – daß wir den Text einer Fabel durchaus als *sinnvoll* erachten und sinnvoll auf die außersprachliche Realität beziehen können, auch wenn in unserem internalisierten Weltmodell keine sprechenden Tiere vorkommen; die Möglichkeit einer entsprechenden Sinnkonstruktion ergibt sich auf der Ebene des sekundären Modells (des künstlerischen Textes).

Kompensation fehlender Sinnhaftigkeit auf der primären Ebene und

Sinnsuche auf der sekundären Ebene sind jedoch nur eine *Möglichkeit* beim "effort after meaning", die nicht zieldrehend sein muß. Der switch auf die sekundäre Ebene ist jedoch eine überaus effektive Strategie und Ergebnis einer bestimmten *Einstellung* (im formalistischen ebenso wie im psychologischen Sinne), die durch spezifische Verfahren (i) der Textkonstruktion begünstigt, aber nicht allein durch sie bedingt werden kann. Denn natürlich spielt bei der Einordnung bzw. Bewertung eines Textes das Vorwissen über den Text bzw. das Kriterium der Voreingenommenheit/Unvoreingenommenheit eine große Rolle.

Der Adressat wird nicht immer nur von seinem unvermittelten Eindruck geleitet; Kenntnis über die Herkunft (die Autorschaft) des Textes beeinflusst seine Rezeption. Hier haben zahlreiche kuriose "Ver-

tion nicht (bzw. nicht nur) additiv-linear vonstatten geht, sondern daß von Anfang an, in Abhängigkeit von den jeweils zur Verfügung stehenden Informationen, stets auch ein ganzheitliches *mentales Modell* konstruiert wird. In dieser Konzeption haben Inferenzen eine weniger textabhängige Funktion; sie dienen nicht dazu, die Kohärenzstruktur des Textes an und für sich zu gewährleisten, sondern sie werden generiert, um den Anforderungen des mentalen Modells, welches auf der Basis der jeweils verfügbaren Informationen konstruiert wird, zu genügen. Sie füllen also nicht Kohärenz-Lücken in einem Text, sondern sie dienen dazu, ein ganzheitliches mentales Modell zu generieren, elaborieren bzw. modifizieren.

Ein Text stellt sich vor diesem Hintergrund als prinzipiell heterogen dar: Er nimmt sowohl die Form einer propositionalen Repräsentation als auch die Form eines mentalen (Text-)Modells an. Dieses Text-Modell erweist sich als vermittelnde Instanz zwischen der propositionalen Repräsentation und dem Weltmodell, d.h. der individuell internalisierten Repräsentation der Welt (vgl. Grzybek 1994). Ein derart repräsentierter Text ist dann als wahr anzusehen, wenn es eine entsprechende Einbettung des Text-Modells in das Weltmodell gibt, d.h. eine Abbildung der Individuen und der Ereignisse vom Text-Modell auf die Individuen und Ereignisse im Welt-Modell unter Beibehaltung von deren Eigenschaften und Relationen (vgl. Johnson-Laird 1983).

Ungachtet der wichtigen konzeptuellen Unterschiede zeichnen sich die verschiedenen Konzeptionen von Inferenzen durch das ihnen gemeinsame Bemühen aus, eine Erklärung dafür zu liefern, wie ein Text im Rezeptionsakt (s)einen spezifischen Sinn erhält.

In der Literaturwissenschaftlichen Tradition wurde der Text dabei stark in seiner 'Eigenweltlichkeit' gesehen und interpretiert; folglich fehlt es hier an Versuchen, evtl. Spezifika *literarischer* Inferenzbildung in Bezug zu den allgemeinen Prozessen der Inferenzbildung zu setzen, die ohnehin eine jede Textverarbeitung betreffen.

In der psychologischen Tradition stand andererseits stärker die Frage im Vordergrund, wie der Text in eine sinnvolle Beziehung zur außersprachlichen Realität gesetzt wird bzw. gesetzt werden kann; dabei wurde die Differenzierung literarischer und nicht-literarischer Texte gar nicht erst reflektiert. Dies gilt auch für die jüngeren Ansätze, in denen es um Textkonstruktion als Konstruktion mentaler Modelle geht:

wechsungen" ihre Ursache. Eine solche "Nicht-Objektivität" darf man allerdings nicht für völlig unbegründet halten - und das nicht nur deshalb, weil der Mensch immer bestimmte Orientierungspunkte (vor allem in Zeit und Raum) braucht: schließlich und letzten Endes gehören dazu auch Informationen über den Autor eines Textes. Wie man sich vorstellen kann, geht es auch darum, daß die Angemessenheit einer Bewertung sich erhöht, wenn ein Text im Kontext des gesamten Textkorpus eines Autors, einer gegebenen Tradition o.ä. betrachtet wird, wo er einen ihm entsprechenden Ort, seine Zelle, findet.

Nicht zufällig empfand man - womit wir wir zu unseren Texten zurückkehren - die Notwendigkeit, die poetische Welt von Vvedenskij, Zabolockij, Charms ebenso wie die philosophischen Werke von Druskin und Lipavskij (und überhaupt die »Gespräche der Cinari«) zu analysieren, und dabei den Text, der hier bedingt als »oberrussisch« bezeichnet wurde, in seiner Bedeutung zu erweitern.

Führen wir zum Abschluß ein Beispiel dafür an, wie ein Text in den Rang eines künstlerischen Textes erhoben wurde, und wie zu seiner Analyse das gesamte Textkorpus seines Autors einbezogen wurde. Dies stellte sich dank der virtuoson Inferenz (in unserem Sinne) eines seiner Adressaten - Roman Jakobsons - als möglich heraus. In seinem Artikel »Der Zaum-Dichter Turgenev« [Zaumnyj Turgenev] schlägt Jakobson eine unerwartete Interpretation einer Episode vor, die uns aus den Erinnerungen des Grafen Sollogub bekannt ist: In einem aufgeblassenen englischen Club, wo er die Kälte der überwältigenden Feierlichkeit und Geziertheit nicht länger aus hielt, gebädete Turgenev sich wie toll "aus Leibeskraften [...] schlug mit der Faust auf den Tisch und begann wie ein Verrückter zu schreien: Retitchi! Kurbis! Stute! Rüböl! Weibsbild! Grütze! Grütze!" - Diese "Explosion Turgenevs" schlägt Jakobson vor, als künstlerischen Text zu lesen. Er entdeckt ein strenges Schema und eine strenge Symmetrie in seiner lautlichen, grammatischen und semantischen Struktur: Im russischen Originaltext ist der Text in Form von sieben holophrastischen Ausrufen repräsentiert, die aus sieben Substantiven femininen Geschlechts gebildet sind, die alle im Nominativ Singular stehen, die Endung -a haben und die Betonung auf der vorletzten Silbe haben; den fünf unbelobten Namen, den beiden ersten, den beiden letzten und dem einen in der Mitte stehen unmittelbar zu beiden Seiten des zentralen Wortes zwei belobte Sub-

stantive gegenüber, welche sich beide dadurch auszeichnen, daß sie ein stimmhaftes prävoikales 'b' auf der betonten Silbe haben, und daß sie beide eine sexuelle Information enthalten: 'kobyła' [Stute] und 'baba' [Weibsbild]:

Рєвєрка! Тєркєв! Рєвал! Кєвєвал! Рєвал! Бєвал! Кєвал! Кєвал!
[Red'ka! Tykva! Kobyla! Repal! Baba! Kasa! Kasa!]

Im Resultat ergibt sich ein "Bündel von ländlichen Gemüsenamen, welches anwächst zu einem leidenschaftlichen Drang zum machtausübenden Weibsbild und zur Grütze, der höchsten Ertrungenschaft der russischen Volksküche", im Gegensatz zu den von den wichtigen Zerealienmeistern geschaffenen "feierlichen Riten".

Wesentlich ist, daß sich Jakobson bei seiner Analyse nicht nur auf seine unmittelbaren Eindrücke des gegebenen Textes stützt - er stellt ihn sowohl mit dem Schaffen Turgenevs als auch mit Besonderheiten seiner Person in Beziehung. Bestimmten Zweifel in darüber Ausdruck gebend, ob Turgenev tatsächlich seine "siebenwörtige Tischformel" ausgesprochen hat, schlufolgiert Jakobson (1982: 216), es sei "unglaublich schwierig anzunehmen, daß dieser meisterhafte Versuch des künstlerischen Zusammenhalts von 'unverbundenen russischen Wörtern' nicht von einem kühnen und mächtigen Künstler 'der freien russischen Sprache' geschaffen worden sei"; als ergänzende Bestätigung dienen ihm bizarre verbale Figuren, die dem "anscheinend unsinnigen Text eine überraschende, unstrittige Überzeugungskraft" verleihen.

Es bleibt zu raten, ob die sieben Turgenev'schen Holophrasen von Anfang an ein (künstlerischer) Text waren, oder ob sie diesen Status erst als Resultat einer durch einen kongenialen Adressaten realisierten Inferenz annahmen.

Wenn letzteres richtig ist, dann besteht Hoffnung, daß auch unser »Hühnergedächtnis im Flugzeug« seinen Adressaten findet.³²

32

Am Experiment nahmen (in alphabetischer Reihenfolge) teil: Tat'jana V. Civ'jan, Anita Ferner, Roswitha Flicher, Oksana Gorban', Peter Grzybek, Janez Jencac, Lisa Mayr, Martin Neubauer, Claudia Pamperl, Sieglinde Prebllinger, Justina Schmeditz-Sempruch, Judith Schwentner, Edi Steiner, Claudia Tarman, Edi Tramjusch. - Eine Bearbeitung und vorläufige Analyse der Texte wurde von Janez Jencac, Lisa Mayr, Judith Schwentner, Claudia Tarman und Justina Schmeditz-Sempruch durchgeführt.

- Charms, D. (1978): *Sobranie proizvedenij*. Tom 1-2. Bremen.
- Charms, D. (1988): *Polet v nebesa*. Leningrad.
- Babaeva, E.; Uspenskij, F. (1993): "Grammatika absurda i absurd grammatiki." In: *Russkij avangard v krugu evropejskoj kul'tury. Meždunarodnaja konferencija 4-7 janvarja 1993. Tezisy i doklady*. Moskva. (145-151).
- Civ'jan, T.V. (1993): "Predmet v obščestvenom miroožučšenii i pred-měnye opyty Magritta." In: *Russkij avangard v krugu evropejskoj kul'tury. Meždunarodnaja konferencija 4-7 janvarja 1993. Tezisy i doklady*. Moskva. (151-157).
- Druskina, Ja.S. (1985): "Cinari." In: *Wiener Slawistischer Almanach*, (15): 381-404.
- Eco, U. (1979): *Lector in fabula*. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München/Wien, 1987.
- Eco, U. (1987): *Streit der Interpretationen*. Konstanz.
- Eco, U. (1990): *Die Grenzen der Interpretation*. München/Wien, 1992.
- Eco, U. (1992): *Zwischen Autor und Text*. Interpretation und Überinterpretation. München/Wien, 1994.
- Fleischer, M. (1992): "Das absurde Drama in der sowjetischen Literatur der 20er Jahre (vor dem Hintergrund der westlichen Variante." In: *Die Welt der Slaven*, (37): 169-187.
- Foster, L.A. (1970): "K voprosu o šjurrealizme v russkoj literature." In: *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists*. Vol. II. The Hague/Paris. (199-220).
- Gablik, S. (1970): *Magritte*. London.
- Groys, B. (1986): "Kartina kak tekst: 'ideologičeskoe iskusstvo' Bula-tova i Kabakova." In: *Wiener Slawistischer Almanach*, (17): 329-336.
- Grzybek, P. (1991): "Textsemiotik: Semiotik des Textes?" In: *Pro-bienny lingvistiki teksta – Probleme der Textlinguistik*. Minsk. (4-34).
- Grzybek, P. (1994): "Bemerkungen zum Modellbegriff in der Semiotik (unter besonderer Berücksichtigung der Moskauer/Tartuer Schule)." In: *Bernard, J.; Neumer, K. (eds.), Zeichen, Sprache, Bewußtsein*. Wien/Budapest. (117-138).
- Hörmann, H. (1976): *Meinen und Verstehen*. Grundzüge einer psychologischen Semantik. Frankfurt/M.
- Jaccard, J.Ph. (1991): "Strašnaja beskončnost' Leonida Lipavskogo." In: *Wiener Slawistischer Almanach*, (27): 229-232.
- Jakobson, R. (1982): "Zaumnyj Turgenev." In: *International Journal of Slavie Linguistics and Poetics*, (25/26): 213-217. [Ibd., in: *Selected Writings*, vol. III: 707-711.]
- Johnson-Laird, P.N. (1983): *Mental Models*. Towards a cognitive science of language, inference and mental models. Cambridge.
- Liede, A. (1966): *Dichtung als Spiel*. Studien zur *Unstimmigkeit an den Grenzen der Sprache*. Berlin/New York, 1992.
- Magritte, R. (1979): *Écrits complets*. Paris.
- Müller, B. (1978): *Absurde Literatur in Rußland*. Entstehung und Entwicklung. München.
- Nierad, J. (1988): "Du sollst nicht deuten: Neo-Avantgarde, Dekonstruktivismus und Interpretation im Rückblick." In: *Poetica*, (20): 131-135.
- "OBERIU – Vereinigung der Realen Kunst. Manifest, 1928." In: *Schreib-heft*, (39) 1992; 13-15.
- Spinelli, M. (1991): *Cadavres exquis & disiecta membra*. In: *Cadavre exquis* («Der köstliche Leichnam»; *Gemeinschaftszeichnungen der Surrealisten aus der Fondazione Antonio Mazzotta*. Salzburg/Graz, 1992. (o.S.).
- Stoimenoff, L. (1984): *Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Frühwerk von Daniil I. Charms*. Frankfurt etc.