

Ulrich Schmid
Nachwort

Der unbescholtene Sowjetbürger Andrej Sinjanskij (1925–1997) verspürte kurz vor dem dreißigsten Geburtstag plötzlich das unabweisbare Bedürfnis, die engen Grenzen seiner biographischen Existenz zu sprengen. Die Gründe für dieses Ausbrechen sind nicht leicht einzusehen. Sein Leben hatte in allen Bereichen eine günstige Wendung genommen: Sinjanskij lernte 1955 seine spätere Frau, die Kunsthistorikerin Marija Rosanova, kennen; seine berufliche Karriere schien durch eine gute Stelle am renommierten Moskauer Institut für Weltliteratur gesichert. Auch das intellektuelle Klima in Sowjetrußland hatte sich nach Stalins Tod 1953 merklich gemildert. Wladimir Dudinzew und Ilja Ehrenburg waren die ersten Autoren, die in ihren gesellschaftskritischen Romanen für die moralische Verantwortung des Schriftstellers plädierten – eine neue, freiere literarische Epoche kündigte sich an. Trotzdem zog sich Sinjanskij die Maske des Gauners und Hochstaplers Abram Terz über und veröffentlichte 1959 unter diesem Namen seinen Aufsatz *Sozialistischer Realismus – was ist das?*, der ihn im Westen berühmt und in Rußland zum Staatsverbrecher machte.

Was mochte Sinjanskij dazu bewogen haben, seine bequeme Existenz als Literaturwissenschaftler aufzugeben und einem so unsicheren Kantonisten wie Abram Terz Wohnrecht in seiner Persönlichkeit einzuräumen? Weshalb setzte er seine vielversprechenden Lebensperspektiven für eine so gefährliche Sache wie die »Herstellung von Literatur« (§ 70 des sowjetischen Strafgesetzbuchs) aufs Spiel?

Man muß davon ausgehen, daß Terz nicht in erster Linie aus politischen, sondern aus ästhetischen Gründen gegen das Sowjetsystem protestierte. Die Tauwetter-Literatur hatte zwar einen aufrichtigeren Ton in die verlogenen Selbstbeweihräucherungen der Stalinära gebracht, setzte aber in ihren künstlerischen Verfahren immer noch die verstaubten Klischees des

sozialistischen Realismus ein. In seinem Artikel *Der literarische Prozeß in Rußland* (1975) hält Terz fest, daß der Schriftsteller sich nicht nach Freiheit, sondern nach Befreiung sehne. Das aber heiße, daß die erste Bedingung guter Literatur eine Schreibsituation sei, die auf einer Zwangslage beruhe. Terz tritt hier als *Advocatus Diaboli* auf, der das repressive Sowjetsystem aus künstlerischen Erwägungen verteidigt: »Her mit den Ketten!« Noch deutlicher wird Terz in einem Aufsatz mit dem Titel *Kunst und Realität* (1978), in dem er die Kunst nachgerade als Verbrechen vor der Gesellschaft definiert. Jeder wahre Dichter verstoße gegen etablierte Verhaltensnormen und müsse deshalb zunächst für seine Kühnheit büßen: »Puschkin und Lermontow, Dostojewskij und Majakowskij – das sind ebenfalls Dissidenten. Und wenn man diesen Gedanken weiterentwickelt, dann ist jeder Künstler in der neueren Geschichte immer auch ein Dissident, der mit dem Leben oder einer veralteten Tradition bricht. Dissidenz erweist sich also als Synonym für Kunst.«

Terz begeht in seinem Aufsatz *Sozialistischer Realismus – was ist das?* ganz bewußt ein solches Verbrechen gegen die Sowjetkultur: Er verspottet ihr rückwärts gerichtetes ästhetisches Design, das viel mehr mit dem Klassizismus des 18. Jahrhunderts gemeinsam habe als mit der revolutionären Avantgarde der zwanziger Jahre. Es ist bezeichnend, daß gerade die Erörterung einer anscheinend rein künstlerischen Frage das sowjetische Machtsystem im innersten Kern traf. Die Sowjetunion war nach einem Vierteljahrhundert stalinistischer Herrschaft zu einem gigantischen Potjomkinschen Dorf geworden. In blindem ideologischem Eifer – bisweilen auch aus purem Selbsterhaltungstrieb – hatte man den tristen Ist-Zustand mit einem strahlenden Soll-Zustand identifiziert und dabei die Realität in ein phantastisches Lügegebäude verwandelt. Terz war einer der ersten, der es in den fünfziger Jahren wagte, am Lack dieses Kristallpalastes zu kratzen. Das kommunistische Gesellschaftsexperiment wird in der nüchternen Optik des Kritikers als paradoxer Wahnsinn entlarvt: Mittel und Zweck stehen in größtem Widerspruch zueinander. Bereits hier

schleicht sich indes auch ein religiöses Pathos in den ironischen Diskurs des Mythenzertrümmerers Terz ein: »Damit die Kerker für immer verschwinden, errichteten wir neue Kerker. Damit die Staatsgrenzen für immer verschwinden, umgaben wir uns mit einer Chinesischen Mauer. Damit die Arbeit in Zukunft Erholung und Freude bringt, führten wir die Zwangsarbeit ein. Damit nie mehr ein Blutstropfen vergossen wird, mordeten und mordeten und mordeten wir. Herr, o Herr! Vergib uns unsere Sünden!«

Terz legt in seinem Aufsatz über den sozialistischen Realismus eine scharfsinnige Analyse der offiziellen Kultur vor. Er beschränkt sich allerdings nicht nur auf eine theoretische Bestandsaufnahme der literarischen Misere, in der ästhetischer Anspruch und künstlerische Praxis weit auseinander liegen. Seine eigenen literarischen Werke, die er 1961 in Paris unter dem Titel *Phantastische Welt* veröffentlichte, dürfen als praktische Beispiele einer wirklich revolutionären Literatur gelten. Hier bricht Terz mit allen Konventionen, die sich in der offiziellen Sowjetliteratur etabliert haben: Seine Texte widerspiegeln keine »Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung«, die Handlungsfiguren sind eher narrative Funktionen als lebendige Menschen, und auch der Erzähler verfügt nicht souverän über den präsentierten Stoff, sondern verstrickt sich oft in seine eigene fingierte Welt.

In der Erzählung *Das Verfahren läuft* (1956) finden sich bereits alle zentralen Kunstgriffe von Abram Terz. Die Handlung wird fragmentarisch präsentiert, der Leser muß die Beziehungen der einzelnen Personen zueinander in detektivischer Kleinarbeit erst rekonstruieren. Dabei stellt sich allerdings nie ein eindeutiger literarischer Sinn ein. Terz' Figuren sind mehrfach kodiert und übernehmen widersprüchliche Rollen. So ist etwa der Protagonist, Staatsanwalt Globow, sowohl Täter als auch Opfer. Als Täter verurteilt er den jüdischen Arzt Rabino-witsch, der ein Kind abgetrieben hat; als Opfer muß er einsehen, daß dieses Kind sein eigenes gewesen ist – seine Frau Marina, die überdies ein Verhältnis mit dem Verteidiger hat, will ihre makellose Schönheit durch keine Geburt beflecken. Man

sollte sich indes davor hüten, *Das Verfahren läuft* nur als Parabel auf die tragischen Konsequenzen sowjetischer Machtausübung zu lesen. Eine solche Deutung liegt zwar nahe, weil der »Meister« Stalin einen prominenten Gastauftritt in dieser Erzählung hat. Allerdings geht es Terz nicht um eine moralische Anklage der stalinistischen Herrschaft. Sein künstlerisches Interesse greift viel tiefer: Er will den paradigmatischen Ort literarischer Wahrheit erkunden. Die schematische Sprache der offiziellen Ideologie scheidet von vornherein aus. In einer politischen Diskussion reduziert sich das Wortmaterial zunächst auf einzelne Schablonen, schließlich auf zersplitterte Silben:

»... Marxismus, Nihilismus. Fraktion, Aktion. Linke Abweichung, rechte Abweichung. Erst recht. Verlangt Opfer. Für das große Ziel. Für das Ziel. Ziel. Ziel. Ziel.« ...

»Isten, konter-, -xismus, -ismus, -sismus.«

»Ition, -ktion, -sation, -isation.«

»Zip, -zip.«

»Jektiv.«

»... Humavolution.«

Den positiven Gegenentwurf zu dieser entstellten Sprache versteckt Terz in einer interessanten Szene, die sein literarisches Ideal im narrativen Medium reflektiert. Der Staatsanwalt probt nachts allein im Gerichtsgebäude den bevorstehenden Prozeß. Dabei dringt er in den verbotenen Raum schlechthin vor – die Damentoilette. Die Aufschriften werden für den Erzähler, der seinem Protagonisten über die Schulter schaut, zum Inbegriff des literarischen Tuns:

Der, an den sich diese Worte richten, wird niemals von ihnen erfahren. Aber sie sind ja auch nicht für einen Leser geschrieben. Sie sind einfach in einen Raum geworfen, in den Wind, in die weiteste Ferne. Gott allein und ein zufälliger Spintisierer und Liebhaber könnte solche Gebete und Beschwörungen auf sammeln.

Ich wünschte, ebenso unerschütterlich an das Wort glauben zu können, wie diese Frauen daran glauben. Und tief in der

Nacht, wenn alle schlafen, in meinem Zimmer, das einer Toilettenkabine gleicht, Worte zu schreiben, prägnant und ohne Umschweife, ohne Hintergedanken und Adressen.

Im Anfang war das Wort. Wenn das wahr ist, so war das erste Wort ebenso wunderbar wie die Aufschriften in der Damentoilette des Gerichts.

Die religiöse Metaphorik zeigt, daß Terz hier ein metaphysisches Literaturideal entwirft. Literatur dient nicht einem kommunikativen oder gar einem didaktischen Zweck, sie ist selbst zweckfrei, ja sie ist nicht einmal auf einen konkreten Leser angewiesen. Der intertextuelle Verweis auf das Johannes-Evangelium darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, daß Terz die christliche Heilsgeschichte auf den Kopf stellt. Nicht Gott hat sich den gläubigen Chronisten offenbart, sondern umgekehrt: Es sind die Chronisten, die ihre Texte vor dem göttlichen Leser offenlegen. Die letzte Pointe, die Terz dieser Konzeption abgewinnt, ist der Gedanke, daß das Schicksal des Schreibenden nicht von der göttlichen Vorsehung abhängt, sondern von den Figuren, die er selbst erschaffen hat. Der Epilog zeigt den Ich-Erzähler im Arbeitslager, abgeurteilt hat ihn der Staatsanwalt Globow.

Auch die Erzählung *Im Zirkus* spielt mit dem Einsatz und der gleichzeitigen Dekonstruktion von traditionellen narrativen Verfahren. Besonders auffällig ist der ständige Wechsel der Erzählperspektive zwischen der ersten und dritten Person. Eine feste Erzählstruktur kann sich deshalb gar nicht erst etablieren. Ihre thematische Einheit erhält diese Erzählung nicht durch eine geschlossene Handlung, sondern durch den konsequenten Einsatz der Zirkusmetapher: Der Protagonist Kostja imaginiert sich abwechselnd als Akrobat, Seiltänzer und Clown. Seine Tragik besteht allerdings darin, daß der Realitätsvorbehalt des Zirkus in Wirklichkeit nicht gilt. Während eines Einbruchs erschießt Kostja den Zauberer aus dem Zirkus und erhält zwanzig Jahre Arbeitslager. Bei einem Fluchtversuch, der in Kostjas Bewußtsein als akrobatisches Kunststück erscheint, wird er getötet.

Auf eine andere Weise unterläuft Terz herkömmliche Textstrukturen in der Erzählung *Pchenz*, die man bereits der Gattung Science-Fiction zurechnen darf. Vordergründig handelt *Pchenz* von der prekären Situation eines alternden Sowjetbürgers, der sich vor den erotischen Avancen einer Studentin verteidigen muß. Bei einer ersten Lektüre vermutet man als Kernelement die Gestaltung einer männlichen Sexualangst, die sich in einem radikal verfremdenden Blick auf alles Somatische äußert. So präsentiert sich der nackte weibliche Körper in grotesker Fragmentierung:

Vorne wabbelten zwei Brüste, zunächst hielt ich sie für ein Paar zusätzlicher, oberhalb des Ellbogens amputierter Arme. Aber jede lief in einen kleinen runden Saugnapf aus, der an einen Klingelknopf erinnerte.

Sogar eine gewöhnliche Mahlzeit wird vor dem Hintergrund des analysierenden Bewußtseins ungenießbar:

Ein Darm, der sich selbst verschlungen hat und mit Frühgeburten des Huhns übergossen wurde – das ist die Realität von Wurst und Spiegelei.

Was zunächst als groteske Sprachakrobatik erscheinen könnte, erhält am Ende der Erzählung eine phantastische Erklärung. Erst im dritten Kapitel erfährt der Leser, daß die unspektakuläre Sowjetidentität des Ich-Erzählers nur eine Maske ist:

Andrej Kasimirowitsch Suschinskij, halb Pole – halb Russe. Alter: einundsechzig. Invalide. Nicht in der Partei. Ledig. Verwandte: keine. Kinder: keine. Auslandsaufenthalt: keiner. Geburtsort: Irkutsk. Vater: kleiner Angestellter. Mutter: Hausfrau. Beide 1901 an der Cholera gestorben.

Der wahre Grund für die Körperfeindlichkeit des Ich-Erzählers liegt in seiner außerirdischen Herkunft. Er ist ein kaktusähnliches Wesen mit Augen an allen Extremitäten. Seine wahre Gestalt muß er aber sorgfältig vor den Menschen verbergen. Die künstlerische Überzeugungskraft von *Pchenz* beruht auf der Errichtung eines sozialen Tabus um den rätsel-

haften Bezirk der menschlichen Identität – das Ich wird hier nach denselben Gesetzen konstruiert wie die aus dem öffentlichen Diskurs verdrängte Sexualität. Das wirklich Schamerregende ist nicht das weibliche Geschlechtsorgan, das den erschrockenen Betrachter wie ein »unrasiertes Männergesicht mit gefletschten Zähnen« anstarrt, sondern das Intimum der eigenen Identität. Das Sexuelle erweist sich damit nur als verschobenes Tabu, das den sensiblen Bereich der Individualität vor den neugierigen Blicken der Umwelt verbergen muß.

Die virtuoseste Ausarbeitung seiner perspektivierenden Schreibtechnik hat Terz in der Erzählung *Du und ich* vorgelegt. Dieser anspruchsvolle Text scheint die Anwendbarkeit kubistischer Darstellungsverfahren auf die Literatur auszuprobieren. Mit den Techniken der modernen Malerei war Sinjajewskij gut vertraut. Bereits 1960 hatte er eine wissenschaftliche Monographie über Picasso veröffentlicht. Ähnlich wie Picasso montiert Terz einzelne Textstücke, die ein Subjekt aus verschiedenen Blickwinkeln porträtieren, zu einem mehrfach gebrochenen Kunstwerk. Die Erzählung *Du und ich* setzt mit der Beschreibung eines Helden ein, der zunächst nur als »Du« angesprochen wird. Später meldet sich ein Ich-Erzähler zu Wort, der sich in unterschiedlicher Distanz zu seinem Helden bewegt. Bald redet er über das Du in der dritten Person, bald scheint er sich mit ihm zu identifizieren. Damit erweist sich letztlich auch die Grenze zwischen Subjekt und Objekt als rhetorische Konvention, die von einem phantasierenden Bewußtsein außer Kraft gesetzt werden kann.

Die gezielte Verwirrung der Erzählperspektive stellt sich bei Terz nicht zuletzt in den Dienst einer literaturgeschichtlichen Anspielung. Das angesprochene »Du«, das einen Verfolgungswahn entwickelt und schließlich Selbstmord begeht, trägt den Vor- und Vatersnamen Nikolaj Wassiljewitsch. Damit wird die Erzählung *Du und ich* zu einem leistungsfähigen hermeneutischen Schlüssel für Leben und Werk von Nikolaj Wassiljewitsch Gogol, der als Autor zum Gefangenen seiner eigenen Imagination wurde und sich schließlich in einem religiösen Wahn zu Tode hungerte. Einige Jahre später wird Terz dieses

Thema in einer breit angelegten Untersuchung mit dem Titel *Im Schatten Gogols* (1975) erneut aufgreifen. Terz beschreibt in diesem Buch das prekäre Verhältnis von Gogol zu seinem Roman *Die Toten Seelen* in drastischen Worten:

Der Verfasser verliert die Herrschaft nicht nur über seine Werke, sondern über die eigene Person und die eigene Lebensperspektive und übernimmt unter seinen eigenen Figuren die Rolle eines traurigen Nachzüglers, er wird zu einer billigen Kopie, einem dreisten Pasquill auf das hochmögliche Original, das seinen Autor verschlingt, um ihn wie eine leere Hülse auszuspucken und in eine gefügige und unfähige Kreatur zu verwandeln. (149)

Die Erzählung *Die Mieter* ist in der Form eines langen Monologs konzipiert, in dem viele Ausrufe und umgangssprachliche Ausdrücke eingesetzt werden. In einem gewissen Sinn kann dieser Text als Umkehrung des erzähltechnischen Experiments in *Du und ich* verstanden werden. Diesmal entwirft Terz keine hypertrophierte Aussagestruktur, in der sich die verschiedenen grammatikalischen Personen gegenseitig ins Wort fallen, sondern er präsentiert einen »stream of consciousness«, der ganz ohne Moderation durch einen außenstehenden Erzähler auskommt. Deshalb bleibt der Leser letztlich im Ungewissen über den Aussagestatus dieses Monologs. Geschildert werden die bizarren, ja sogar dämonischen Ereignisse in einer Moskauer Kommunalwohnung: die stundenlange Blockade des Badezimmers durch eine Mieterin, das Kochen von toten Katzen in der Suppe und die Verwandlung einer geschwängerten Frau in eine Ratte. Es stellt sich die Frage: Erzählt der Hausverwalter die Wahrheit über die Bewohner der Kommunalka? Ist er selber verrückt geworden? Oder ist der faselnde Hausverwalter nur eine Phantasie des trinkenden Schriftstellers, an den der Monolog gerichtet ist? Gerade in der Offenheit der Erzählung liegt ihr künstlerischer Reiz. Es fehlt ein aussagelogisches Kriterium, das die Bedeutung dieses Textes festlegen könnte.

Die Erzählung *Die Graphomanen* bildet den formal am wenigsten innovativen, gleichzeitig aber auch den komischsten

Text in Terz' Frühwerk. Terz knüpft hier an die sowjetische Satire an, die in den zwanziger Jahren von Michail Soschtschenko zu einem überaus erfolgreichen Genre entwickelt wurde. Bei Soschtschenko wie bei Terz besteht der grundlegende Kunstgriff in der Selbstpräsentation eines narzisstischen Bewußtseins, das in seiner intellektuellen Beschränktheit unfreiwillig komisch wirkt. In Terz' Erzählung verspottet der erfolglose Schriftsteller Straustin seinen Kollegen Galkin, dem er ausgerechnet Graphomanie vorwirft – jene Krankheit, an der er selber leidet. Straustin stößt bei den etablierten Sowjetautoren Fedin, Leonow, Paustowskij, Fadejew oder Scholochow – ästhetische Feindbilder für Abram Terz – immer wieder auf vermeintliche Plagiate aus seinen eigenen »genialen« Werken, die er unvorsichtigerweise an verschiedene Verlage eingeschickt hatte. Straustins selbstverliebter Monolog gipfelt in einer Apotheose des verkannten Genies:

Ich gehöre nicht zu den Graphomanen. Mein Schicksal war schwerer, aber würdiger. Inmitten dieser schreibenden Menschheit war ich vielleicht der einzig wirkliche Schriftsteller, dessen Werken zwar keine Anerkennung zuteil geworden war, dafür aber die Aufgabe, die Fundamente der Literatur zu bilden und als ihre wertvollsten Grundsteine in sie einzugehen. Keiner schreibt selbst, jeder schreibt ab, bei mir, und niemand weiß etwas von dem bescheidenen Autor, der draußen vor ihren Fenstern steht. Ja!

Auch bei dieser Erzählung ist es möglich, daß der Wissenschaftler Sinjowskij ein Sujet aus dem Fundus der russischen Literaturgeschichte an den Geschichtenerzähler Terz weitergereicht hat. Iwan Gontscharow, der Schöpfer des lethargischen und schlafrockgewandeten Gutsbesitzers Oblomow, verfaßte im Jahr 1876 einen paranoiden Bericht, in dem er Iwan Turgenjew des Plagiats bezichtigte und ihm vorwarf, auch Bertold Auerbach und Gustave Flaubert mit fremden Ideen versorgt zu haben: *Das Adelsnest, Väter und Söhne, Rauch, Das Landhaus am Rhein, Madame Bovary* und *L'éducation sentimentale* seien nichts anderes als mehr oder weniger geschickte

Verarbeitungen von Gontscharows eigenen künstlerischen Einfällen.

Terz simuliert in *Die Graphomanen* eine ähnliche Wahnphantasie, die dem erfolglosen Autor seine subjektiv wahrgenommene Genialität bescheinigen soll. Am Ende des Textes gibt Terz der Handlung noch eine unerwartete Wendung: Straustin schreibt eine Erzählung mit dem Titel *Die Graphomanen*. Damit erhebt Terz die Handlung innerhalb des Textes zu einem Deutungsmuster für sein Verhältnis zum eigenen literarischen Schaffen – der Autor (Terz) und sein Held (Straustin) konkurrieren gemeinsam um das Urheberrecht an der Erzählung *Die Graphomanen*.

Glatteis ist unter Terz' Erzählungen aus *Phantastische Welt* der Text mit der ausgeprägtesten Metaphysik. Bereits in der *Vorbemerkung des Verfassers* wird auf die Vorläufigkeit und Wandlungsfähigkeit der menschlichen Identität hingewiesen – der Autor hofft, daß zukünftige Inkarnationen seines Protagonistenpaars diese Erzählung lesen und sich in einem nächsten Leben wiederfinden. *Glatteis* läßt sich nachgerade als narratives Gedankenexperiment zum Problemkreis Prädetermination und Seelenwanderung lesen. Der Ich-Erzähler verfügt über die phantastische Fähigkeit, vorwärts und rückwärts in weit entfernte Zeiträume zu schauen. In verschiedenen Traumvisionen erscheinen ihm seine eigenen Metamorphosen, die von der Eiszeit über die Renaissance bis ins 24. Jahrhundert reichen. Die Illusion einer abgeschlossenen und einheitlichen Persönlichkeit wird dezidiert zurückgewiesen:

Wir sind gewohnt, daß die Menschen sich durch die Luft bewegen, die uns leer und durchsichtig vorkommt, während die menschliche Gestalt, von einem frischen Lüftchen umhaucht, fest und sehr kompakt erscheint. Und ebendiese gleichmäßige Dichte und Geschlossenheit der Silhouette, die uns besonders deutlich vor einem lichten, luftigen Hintergrund entgegentritt, übertragen wir irrtümlich auf die innere Welt des Menschen und bezeichnen diese als »Charakter« oder »Seele«. In Wirklichkeit ist aber eine Seele gar nicht

da, sondern es ist lediglich ein Loch in der Luft, und durch dieses Loch fegt der Sturmwind zusammenhangsloser psychischer Zustände, die sich von Fall zu Fall und von Epoche zu Epoche ändern.

Ins Bewußtsein des Ich-Erzählers drängen sich immer neue Identitäten, die das Luftloch seiner Existenz ausfüllen. Die wogenden Erinnerungen werfen alle Bestimmungsgrößen durcheinander. Das Ich erfährt sich bald als achtjähriger Knabe, bald als Mutter, bald als Indianer – Alter, Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit sind nur Akzidentalien einer höchst volatilen Subjektivität. Das Ich ist unrettbar – und gemeinsam mit der Illusion einer menschlichen Persönlichkeit fällt auch die Illusion moralischen Verhaltens. In einem der Flashbacks blitzt die Szene einer nekrophilen Schändung auf, in einem anderen der Verrat an der eigenen Familie. Eine solche Subjektkonzeption schließt sowohl bewußtes Handeln als auch individuelle Schuldfähigkeit aus. In der Gegenwartshandlung von *Glatteis* wird der Protagonist unschuldig schuldig, weil er seine Geliebte Natascha davor warnt, am 19. Januar in die Gnesdnikowskij-Gasse zu gehen – er hat in der Zukunft gesehen, daß Natascha dort von einem herunterfallenden Eiszapfen erschlagen wird. Ähnlich wie in einer griechischen Tragödie wird aber gerade die Warnung zum Auslöser des Unheils – das Schicksal nimmt seinen Lauf, indem es die menschlichen Handlungen für seine eigenen Zwecke einsetzt.

Der Kurzroman *Ljubimow* (1961) steht in einer berühmten Tradition der russischen Literaturgeschichte. Die satirische Darstellung der bürokratischen Herrschaft in einer fiktiven Provinzstadt nimmt ihren Anfang bei Michail Saltykow-Štschedrins *Geschichte einer Stadt*, sie setzt sich fort in Maxim Gorkis *Stadt Okurow* und Andrej Platonows *Stadt Gradow*. Allerdings ist gerade dieser prominente literarische Kontext für die weitverbreitete Tendenz verantwortlich, Terz' Roman auf eine Anklage gegen das sowjetische System zu reduzieren. So versteht etwa Boris Filippow, der 1964 in Washington die russische Erstausgabe dieses Texts besorgte, *Ljubimow* »als sym-

bolische Darstellung der gesamten kommunistischen Welt und in erster Linie der kommunistischen Sowjetunion«. Und noch die neueste Auflage von Kindlers Literaturlexikon präsentiert Terz' Roman als »scharfe Satire auf die sowjetische Ideologie«.

Nun ist die satirische Darstellung der totalitären Herrschaft gewiß eine gültige Sinnebene von *Ljubimow*. Allerdings stellt eine solche Interpretation den Blick auf die künstlerische Dimension des Textes. Der Roman setzt ein mit einer Abschweifung des Chronisten, der seine Schreibhemmungen schildert. Auch später verdrängt die Darstellung des Geschehens die Ereignisse selbst immer mehr in den Hintergrund. Zusätzlich wird die Geschichtsschreibung durch eine Reihe von albernen Fußnoten ironisch gebrochen. Die prominente Rolle des Schreibmotivs deutet schließlich darauf hin, daß der wahre Herrscher über die menschlichen Seelen nicht der Diktator, sondern der Autor ist.

In der Handlungsführung knüpft Terz an die Erzählungen aus *Die Phantastische Welt* an. Dem Fahrradmechaniker Tichomirow fällt eines Tages ein altes Buch auf den Kopf, das eine Anleitung zur Massenhypnose enthält. In der Tat gelingt es Tichomirow, seinen Vorgänger Tistschtschenko in einem wundersamen Wettkampf zu besiegen. In kollektiver Selbstinfantilisierung huldigt die Stadtbevölkerung dem neuen Diktator Tichomirow, der – genau wie es der sowjetische Stalin-Mythos propagierte – Tag und Nacht für das Wohl seines Volks arbeitet. Allerdings schwindet die hypnotische Kraft des Diktators allmählich. Der Erzähler entzieht ihm das magische Buch, Tichomirow muß als Fahrradmechaniker in einer anderen Stadt neu anfangen. Die utopische Pointe von Terz' *Ljubimow* läuft also gerade nicht auf eine Verspottung der bürokratischen Herrschaft hinaus, sondern auf ein literarisches Gedankenexperiment, in dem sich der Erzähler selbst zum Lenker der Geschichte (im doppelten Sinn des Wortes) aufschwingt.

In der Aphorismensammlung *Gedanken, dann und wann* entwickelt Terz in scheinbar unsystematischer, aber prägnanter Form seine »profession de foi«. Das Prinzip des fragmentierten Erzählens wird hier gewissermaßen auf die Spitze getrie-

ben: Die einzelnen Einträge stehen in freier Reihung, nehmen aber doch immer Bezug aufeinander. Metaphysik, Leben und Kunst bilden dabei eine verborgene Einheit. Als zentraler Bezugspunkt von Terz' Denken erweist sich die Unbestimmtheit des menschlichen Lebens, das erst im Tod seinen sinnvollen Abschluß findet:

Im Vergleich mit den Toten (insbesondere im Vergleich mit historischen Personen oder literarischen Gestalten) sind wir alle irgendwie Fragmente, nicht richtig ausgebrütet, ausge-reift. Solange wir noch nicht gestorben sind, fehlt uns immer irgend etwas.

Terz deutet das sexuelle Begehren als körperlichen Ausdruck dieser prinzipiellen Unvollständigkeit. In der Vereinigung von Mann und Frau ereignet sich die Vorwegnahme des Todes, nämlich die momenthafte Komplettierung der menschlichen Existenz. Deshalb ist die Sexualität für Terz auch immer mit der Aura der Sünde behaftet. Der Mensch maßt sich die Bestimmung über sein eigenes Schicksal an; er versucht, aus der unerträglichen Offenheit seines Seins auszubrechen. Dazu muß allerdings zunächst ein körperlicher Ekel überwunden werden, der durch die unmittelbare Nähe der Geschlechtsteile zu den Ausscheidungsorganen angezeigt wird. Gerade die betäubende Wirkung der Sexualität hat jedoch fatale Folgen. Der fortgesetzte Gebrauch dieses Surrogats lenkt den Menschen von seiner wahren Bestimmung ab, nämlich dem Tod. Die dominante Stellung des Menschen in der Welt verdrängt das Göttliche:

Wir haben alles übertönt und halten alles besetzt. Wir dürfen uns nicht wundern, daß der Herr uns nicht mehr erscheint.

Terz formuliert hier eine radikale Kritik am aufklärerischen Anthropozentrismus, der die wahrnehmbare Wirklichkeit und mit ihr das wahrnehmende Subjekt absolut gesetzt hat: »Man hat lange genug vom Menschen geredet. Es wird Zeit, an Gott zu denken ...«

Die Einsicht in die prinzipielle Unabgeschlossenheit der göttlichen Schöpfung hat auch künstlerische Konsequenzen. Der Schriftsteller muß das Phantastische im Realen entdecken:

Der Künstler muß das Leben eifersüchtig lieben, das heißt, dem Offenkundigen mißtrauen, sich von ihm distanzieren und Mensch und Natur verdächtigen, wie es sonst niemand vermag.

Es ist bezeichnend, daß Terz bei der Beschreibung seines Künstlertums auf erotische Metaphern verfällt. Das literarische Begehren ist dem sexuellen insofern ähnlich, als es einem Ungenügen an der vereinzelter Existenz entspringt. Auch im Schreiben transzendiert der Mensch sich selbst.

Die anspruchsvolle Gedankenwelt von Abram Terz war mit der materialistischen Hermeneutik der Sowjetunion inkompatibel. Der offiziell verbindliche Diskurs hielt in endgültiger Klarheit fest, daß die Wirklichkeit wirklich, der Sowjetmensch befreit und Gott tot sei. Literatur diente lediglich dazu, diese unbestreitbaren Sachverhalte zu illustrieren.

Deshalb konnte auch die politische Verfolgung für den Verfasser der *Phantastischen Welt* keine wirkliche Überraschung bedeuten. Ein geringer Trost mochte darin gelegen haben, daß man am 8. September 1965 den Falschen verhaftete: nicht den gerissenen Abram Terz, sondern den biedereren Andrej Sinjawschij. Die Anklage lautete auf Verleumdung der Sowjetordnung in den Texten *Das Verfahren läuft*, *Ljubimov* und *Sozialistischer Realismus – was ist das?*. Dieses Vorgehen war neu. Der Prozeß gegen Sinjawschij stellte in der sowjetischen Geschichte das erste Gerichtsverfahren dar, in dem ein Autor für seine literarischen Werke verurteilt wurde. Zwar waren schon früher zahlreiche Schriftsteller dem sowjetischen Terror zum Opfer gefallen, man hatte sich aber immerhin die Mühe gegeben, einen gewichtigen Straftatbestand wie etwa Spionage oder konterrevolutionäre Tätigkeit zu erfinden. Außerdem war es bisher immer gelungen, die Angeklagten vor der Gerichtsverhandlung zu einem Geständnis zu zwingen. Sinjawschij schuf auch hier einen Präzedenzfall und plädierte auf nicht schuldig.

Die spezifische Anklage brachte es mit sich, daß Sinjawskijs Richter sich als Literaturinterpreten üben mußten. Die Ereignisse der offiziellen Lektüre von Terz' Werken waren haarsträubend: Man warf wahllos Aussagen einzelner Handlungsfiguren zusammen und legte sie dem Autor als reaktionäre Propaganda zur Last. Unter diesen Umständen mußte auch der literaturwissenschaftliche Grundkurs scheitern, den Sinjawskij seinen Richtern zu halten versuchte:

Das Wort bedeutet keine Handlung, es ist lediglich Wort. Ein geformtes Bild ist nicht real. Der Autor ist nicht identisch mit der Romanfigur. Das ist das ABC.

Sinjawskij wurde zu sieben Jahren Arbeitslager verurteilt. Es liegt eine böse Ironie darin, daß die offizielle Maßregelung Sinjawskijs dem Ansehen der Sowjetunion im Ausland viel mehr schadete, als es die Werke von Abram Terz jemals vermocht hätten. Zu allem Übel meldete sich nach dem Prozeß auch Michail Scholochow, der Nobelpreisträger des Jahres 1965, mit einer infamen Rede zu Wort, in der er die Härte des Urteils verteidigte und zu verstehen gab, daß man kurz nach der Revolution mit »Bürschchen« wie Sinjawskij kurzen Prozeß gemacht hätte.

Damit nahmen die Dinge ihren Lauf: Sinjawskij trat die Strafe dafür an, daß er seine Texte aus der Verfügungsgewalt des Autors entlassen hatte; Scholochow lieferte mit seiner Einschätzung einen weiteren Beleg für die phantastische Dimension, die der sowjetischen Wirklichkeit innewohnte; die Machthaber begannen ihren aussichtslosen Kampf gegen die freie Literatur eines Solschenizyn oder Amalrik – Autoren, die den Staat in den folgenden Jahren allein durch das Benennen von Tabuzonen des öffentlichen Lebens in höchste Aufregung versetzten.

Das letzte Wort in der Auseinandersetzung zwischen Schriftsteller und Staat gehörte jedoch Abram Terz. Im Schlußwort vor Gericht beschrieb Sinjawskij sein Verhältnis zur Sowjetmacht mit einem Zitat aus *Pchenz*: »Ich bin nicht dagegen. Ich bin anders.«