

## Vom Schattenglück

### *Der Leningrader Untergrund als Alternativkultur*

Von Ulrich M. Schmid

Es gibt im Westen ein klassisches Missverständnis, wenn die Rede auf die sowjetische Untergrundkultur kommt: Man nimmt selbstverständlich an, dass politischer Protest als entscheidender Grund für das Abtauchen einzelner Schriftsteller aus dem staatlichen Literaturbetrieb verantwortlich ist. Nun lässt sich natürlich nicht von der Hand weisen, dass die meisten Autoren des Untergrunds der offiziellen Sowjetideologie wenig Positives abgewinnen konnten. Trotzdem trifft die Vorstellung eines direkten Konflikts zwischen offizieller und nichtoffizieller Kultur in der Regel nicht zu. Die meisten Autoren im Untergrund ignorierten die staatliche Sphäre ganz einfach – in den sechziger Jahren war der sklerotische Zustand des sozialistischen Realismus bereits so offensichtlich, dass sich nicht einmal mehr ein satirischer Protest gegen das ästhetische Diktat der Machthaber lohnte. Auch der Kampf gegen das sowjetische Unrechtsregime trat gegenüber den rein künstlerischen Interessen der Untergrundautoren in den Hintergrund. Deshalb war es ein Missverständnis, als der Frankfurter Exilverlag «Possev» im Jahr 1956 die Schriftsteller in der Sowjetunion aufforderte, ihre «antikommunistischen Propagandamaterialien» nach Deutschland zu schicken und dort drucken zu lassen. Besonders befremdend musste in den Augen der Untergrundkünstler die Selbstcharakterisierung des Verlags als «Stimme der revolutionären russischen Bewegung» wirken – der Exilverlag verwendete hier paradoxerweise dieselbe ideologisch hypertrophierte Sprache wie das Sowjetregime, gegen das er ankämpfte.

Ein Zentrum der inoffiziellen Literatur bildete zu Beginn der sechziger Jahre das Haus von Anna Achmatowa (1889–1966) im Vorort Komarowo. Achmatowa selber galt als lebende Legende: Sie hatte alle massgeblichen Autoren des frühen 20. Jahrhunderts noch persönlich gekannt und mit ihren eigenen Gedichten einen eminenten Beitrag zum «silbernen Zeitalter» der russischen Lyrik geleistet. Achmatowas Werk konnte während der Stalinzeit kaum in der Sowjetunion gedruckt werden; auch später gelangten nur sorgfältig zensierte Texte in den offiziellen Literaturbetrieb. Gerade deshalb genoss aber Achmatowa

während ihres letzten Lebensjahrzehnts in Literaturkreisen höchste Autorität, die zusätzlich durch internationale Auszeichnungen (Taormina 1964, Oxford 1965) gestützt wurde.

#### DIE ACHMATOWA-WAISEN

Eine Reihe von jungen Dichtern versammelte sich regelmässig bei Achmatowa: Jewgeni Rejn, Dmitri Bobyschew, Anatoli Najman und Joseph Brodsky. Während eines Winters mietete Brodsky sogar eine Datscha in der Nähe von Achmatowas Haus, um die Dichterin öfter sehen zu können. Dabei ging es nicht einmal so sehr um eine literarische Affinität – Brodsky war vor allem von der persönlichen Statur Achmatowas beeindruckt. Nach dem Tod der «grande dame» prägte Bobyschew für die Gruppe der vier Dichter die Bezeichnung «Achmatowa-Waisen» – in der Tat führten sie in einem gewissen Sinn das geistige Erbe der grossen Lyrikerin weiter: Vor allem Brodsky hat stets darauf hingewiesen, dass sich die Poesie nicht an die politische Tagesaktualität verkaufen dürfe, sondern das wichtigste Erfahrungsmedium des Menschen, die Sprache, in unbedingter Authentizität am Leben erhalten müsse.

Die apolitische Ausrichtung des Leningrader Untergrunds zeigte sich deutlich in zwei Prozessen, die in den sechziger Jahren die Öffentlichkeit bewegten – in beide Affären war auch der junge Joseph Brodsky verwickelt. 1961 wurden die Buddhisten Alexander Umanski und Oleg Schachmatow wegen versuchter illegaler Grenzüberschreitung angeklagt – ursprünglich wollten sie sich durch reine Gedankenkraft aus Armenien in die Türkei versetzen. Als auch den überzeugten Esoterikern klar wurde, dass dieses Vorhaben unpraktikabel sei, verlegten sie sich auf den Plan, ein Flugzeug zu entführen und nach Tibet zu den Gurus zu fliegen. Ursprünglich hätte Brodsky mit von der Partie sein sollen; er gab den Entführungsplan vorzeitig auf, wurde aber während des Prozesses als Zeuge vernommen. Die Affäre Umanski/Schachmatow zeigt deutlich, dass religiöse Exaltation in der Leningrader Bohème eine mindestens ebenso wichtige Rolle spielte wie die politische Nichtanpassung. Eine traurige Bestätigung erfuhr diese Tatsache im Jahr 1965, als ein

anderer Freund Brodskys, Wladimir Schweigolz, seine Freundin in einem existenzialistischen Experiment umbrachte. Das Opfer hatte in ritueller Trance in den eigenen Tod eingewilligt.

Joseph Brodsky verfasste 1969 ein Protestgedicht gegen Schweigolz' künstlerisches Verbrechen: «Hier lebte Schweigolz, der seine Geliebte nur um des Spektakels willen erstach. Er sprach: «Jetzt ist sie im Paradies.» Damals kursierten Gerüchte, dass er sich selbst am Rand des Wahnsinns befand. Lüge! Ich protestiere. Er war ein Poseur.» Anatoli Najman erinnert sich, wie er Schweigolz nach der Verbüssung einer achtjährigen Lagerstrafe wieder traf: «Ich sah, dass er im Rollstuhl sass und nur noch über Beinstümpfe verfügte. Er erklärte, dass ihm im Lager die Beine abgefroren seien und dass man sie ihm mit den Jahren nach und nach amputiert habe.» Schweigolz' selbst inszeniertes Schicksal markiert das Auseinandertreten von Ästhetik und Ethik: Die Suche nach immer ausgefalleneren Kunstformen gipfelt schliesslich in der Gewalt am fremden und eigenen Körper und überschreitet damit die Grenze zwischen Kunst und Pathologie.

Nach der Machtergreifung Breschnews verschärfte sich das kulturpolitische Klima in Sowjetrussland zusehends. 1964 wurde Joseph Brodsky wegen Nichtausübung eines sozial anerkannten Berufs (im Sowjetjargon: wegen «Parasitentums») von einem Leningrader Gericht zu einer Lagerstrafe von fünf Jahren verurteilt. Dieser Prozess machte in aller Schärfe deutlich, dass ausserhalb der gesellschaftlichen Strukturen des Arbeiter- und Bauernstaates keine individuellen Existenzmöglichkeiten vorgesehen waren. Wer seinen Lebenssinn nicht im kommunistischen Aufbau erblickte, musste einen Scheinberuf ausüben, wenn er nicht mit den staatlichen Repressionsorganen in Konflikt geraten wollte. Bisweilen kam es bei diesen Camouflagen zu bizarren Allianzen: Der spätere Kultautor Sergei Dowlatow (1941–1990) arbeitete in seiner Jugend als persönlicher Sekretär der parteitreuen Sowjetautorin Vera Panowa, die ihn dadurch vor politischer Verfolgung bewahrte. Solche Zufluchtsorte waren jedoch nur als Glücksfälle möglich. Viel häufiger verdingten sich Untergrundautoren als Pfortner oder Kesselwarte in einer der zahlreichen Heizzentralen der Stadt. Diese Stellen waren zwar miserabel bezahlt, galten aber als «sozial nützliche Arbeit». Ausserdem konnten die nicht allzu anspruchsvollen Dienstpflichten auch in nicht mehr ganz nüchternem Zustand ausgeübt werden, liessen genügend Zeit für die literarische Arbeit und – in Leningrad kein unwesentlicher Punkt – boten einen warmen Auf-

enthaltort.

Die Ausgrenzung eines privaten Reservats aus dem öffentlichen Herrschaftsraum erforderte Mut und Zivilcourage. Das gilt auch für die inoffiziellen literarischen Foren. Die erste Leningrader Untergrundzeitschrift wurde in den Jahren 1975 bis 1981 von Viktor Kriwulin (1944–2001) und Tatjana Goritschewa (geb. 1947) herausgegeben und trug den rätselhaften Titel «37». Man vermutete eine Anspielung auf das Kulminationsjahr des Grossen Terrors; die Zahl bezeichnete aber nur die Nummer von Kriwulins Wohnung. Das Missverständnis ist bezeichnend: Die Nennung einer Privatadresse wirkte ebenso subversiv wie die Erinnerung an die dunkle Geschichte der Sowjetmacht. Im Leningrader Untergrund schwang im Begriff des Privaten immer auch ein ästhetisches Pathos mit: Noch in seiner Nobelpreisrede aus dem Jahr 1987 begreift Joseph Brodsky die Kunst wesentlich als Ausdruck der Privatheit der menschlichen Existenz.

Gerade an Brodskys Beispiel lässt sich aber auch die durchaus ambivalente Haltung des Leningrader Untergrunds zu den öffentlichen Literaturinstitutionen beobachten. Nach der Rückkehr aus der Verbannung bemühte sich Brodsky um eine Publikation seiner Gedichte im Verlag «Der Sowjetschriftsteller». Ein solches Vorgehen hat jedoch nichts mit Anbietung bei den Machthabern zu tun. Es war den Autoren klar, dass sie mit den handgetippten Samisdat-Ausgaben ihrer Werke nur einen sehr kleinen Leserkreis erreichen konnten. Man versuchte deshalb nicht selten, sowohl im offiziellen wie auch im nichtoffiziellen Literaturbereich Fuss zu fassen. Andrei Bitow (geb. 1937) gelang es, diese nicht immer ungefährliche Gratwanderung erfolgreich zu absolvieren. In den sechziger Jahren war Bitow Mitglied des sowjetischen Schriftstellerverbands und publizierte in verschiedenen Staatsverlagen vier Erzählbände. Gleichzeitig schrieb er an seinem Roman «Das Puschkinhaus», der mit allen Traditionen des sozialistischen Realismus brach. Der Roman wurde wegen seiner postmodernen Komposition von mehreren Verlagen abgelehnt; gleichwohl konnten einzelne Kapitel in offiziellen Literaturzeitschriften erscheinen.

#### DEESKALTIONSTECHNIKEN

Anfang der siebziger Jahre kursierte der Text im Samisdat und sicherte seinem Autor höchstes Prestige in den inoffiziellen Literaturkreisen. 1978 erschien im amerikanischen Exilverlag «Ardis» die russische Erstausgabe des Romans – im Vorwort, das Bitow selbst dem Herausgeber in die

Feder diktiert hatte, wird darauf hingewiesen, dass der Roman ohne Wissen des Autors erscheine. Auf beiden Seiten kamen mithin gezielte Deeskalationstechniken zum Einsatz: Die sowjetischen Instanzen vermieden es durch die Teilpublikation, den Roman mit einer Aura des absoluten Verbots zu umgeben; Bitow selber baute den Strafverfolgungsbehörden eine goldene Brücke, die ein Stillhalten ermöglichte – noch wenige Jahre zuvor hatten verbotene Auslandspublikationen bei Pasternak, Sinjowski und Solschenizyn zum Eklat geführt.

Im sowjetischen Literaturbetrieb waren nicht nur die stilistischen Geschmackspräferenzen, sondern auch die Umgangsregeln der Akteure genau kodifiziert. Es gab eine klare Hierarchie unter den Schriftstellern, die sich in der unterschiedlichen Zuteilung von Privilegien (Reisen, Datscha, Auto usw.) äusserte. Der Leningrader Untergrund stellte diesem steifen System eine eigene Verhaltensgrammatik gegenüber, die auf einem romantischen Freundschaftskult basierte. Die offiziellen Rangordnungen wurden durch persönliche Affekte konterkariert. So heisst es etwa im Manifest zur Untergrundzeitschrift «Gepäckaufbewahrung» 1984 programmatisch: «Wir stellen weder eine <Richtung> noch eine <Bewegung> oder eine <Organisation> dar. Wir sind ein Kreis von Freunden, die einige grundsätzliche Vorstellungen darüber teilen, was gute Literatur ist.»

#### FREUNDSCHAFTSKULTUR

Während bei zahlreichen inoffiziellen literarischen Vereinigungen private Nähe eine wichtige Voraussetzung für das Schreiben darstellte, wurde bei der Leningrader Gruppierung «Mitki» die Freundschaft selbst zum wichtigsten Inhalt der Kunst. Das äussert sich bereits in der Benennung der Gruppe: Ein «Mitjok» (Pl. «Mitki») ist ein Freund von Dmitri («Mitja») Schagin, einer Kultfigur in der Leningrader Kunstszenen der achtziger Jahre. Eine wichtige Rolle bei der Pflege der Freundschaft der «Mitki» bildet der gemeinsame Alkoholkonsum, der alle Beteiligten in eine sanftmütige Stimmung bringt. Die «Mitki» legen keinen Wert auf ihre äussere Erscheinung, sie bevorzugen blau-weiss gestreifte T-Shirts. Ihre Sprache zeigt eine Vorliebe für zärtliche Diminutive; auf ihrer Website ([www.kulichki.com/mitki](http://www.kulichki.com/mitki)) ist die Rede sogar von «Linklein». Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion haben allerdings auch die «Mitki» ihre ideologische Existenzgrundlage ver-

loren: 1993 organisierte das Staatliche Russische Museum eine «Mitki»-Ausstellung und erhob die Künstlergruppe damit genau in jenen Status der arrivierten Offizialität, dem die «Mitki» früher konsequent ausgewichen waren.

Dostojewski hat mit seinen «Aufzeichnungen aus dem Untergrund» einen Schlüsseltext für die russische Alternativkultur verfasst. In diesem chaotischen Monolog fordert ein deklassierter Intellektueller trotz das letzte Recht ein, das ihm verblieben ist: sein eigenes Unglück zu wollen. Das darf allerdings nicht als Ausdruck jener verzehrenden Selbstquälerei missverstanden werden, die man Dostojewskis Figuren so oft zuschreibt. Der Untergrundmensch sucht nämlich das Leiden nicht um des Leidens willen, sondern weil er sich nur im Unglück über das flache Alltagsbewusstsein erheben kann. Die lebensweltliche Askese des Untergrundmenschen ist mit einer höheren Erkenntnis verbunden – in diesem Sinne ist sie durchaus einer religiösen Praktik vergleichbar.

Eine solche Haltung war auch im Leningrader Untergrund der späten Sowjetzeit weit verbreitet: Man verabschiedete sich bewusst aus der illusionären Zeichenwelt des strahlenden Kommunismus, in dem Anspruch und Realität schon längst nicht mehr zur Deckung gebracht werden konnten. Für das kostbare Recht, authentische Sprachkunstwerke hervorzubringen, nahm man die gesellschaftliche Randstellung in Kauf. Mehr noch: Die marginale Position im offiziellen Kulturbetrieb wurde gewissermassen zur ersten Voraussetzung des künstlerischen Schaffens. Nur im Untergrund konnte man aus den staatlich verordneten kognitiven Mustern ausbrechen und ein autonomes Selbstbewusstsein entwickeln. Solch höhere Erkenntnis schloss aber immer die Einsicht in die eigene prekäre Lebenslage ein. Deshalb galt auch für viele Leningrader Künstler der ambivalente Neid auf das biedere Lebensglück des Establishments, den bereits Dostojewskis Untergrundmensch formuliert hatte: «Es lebe der Untergrund! Ich habe zwar gesagt, dass ich den normalen Menschen bis auf die Galle beneide, aber in den Bedingungen, in denen ich ihn sehe, möchte ich nicht mit ihm tauschen (obwohl ich nicht aufhöre ihn zu beneiden. Nein, nein, der Untergrund ist in jedem Fall besser).»