

Meta Cehak-Behrmann

**DER WIDERSPENSTIGE PROTAGONIST:  
DIE ERZÄHLUNG *TY I JA* VON ABRAM TERC  
(ANDREJ SINJAVSKIJ, 1925-1997)**

*Ty i ja (Du und ich)*<sup>1</sup> ist wohl eine der faszinierendsten und verblüffendsten Erzählungen aus dem Frühwerk Andrej Sinjavskijs – ein Text, der der Forschung nicht geringe Schwierigkeiten bereitet: „*You and I* [...] has [...] left critics baffled and dissatisfied.“<sup>2</sup> Deming Brown charakterisiert die Erzählung als „hopelessly chaotic and abstruse“,<sup>3</sup> und auch Margret Dalton, eine der ersten, die sich intensiv mit den frühen Erzählungen Sinjavskijs befasste, vermerkt ratlos: „[...] what Tertz ultimately wanted to say will remain a mystery.“<sup>4</sup> Die Erzählung entzöge sich aufgrund ihrer Komplexität letztlich einer Interpretation, dem Text fehle einfach der ‚Schlüssel‘: „[...] if it has a ‚key‘, however, it is known only to the author himself.“<sup>5</sup> Paradoxerweise trifft M. Dalton mit dieser Formulierung durchaus den Kern des Textes – wenngleich in einem übertragenen Sinn: Der vermisste Schlüssel liegt tatsächlich in der Funktion eines ‚Autors‘, respektive in der Figur des Schriftstellers, der sich, wie so häufig im Werk Sinjavskijs, auch in *Ty i ja* hinter dem Ich-Erzähler verbirgt.

Die meisten Interpreten verstehen die beiden titelgebenden Personalpronomen „Du“ und „Ich“ als zwei Hälften einer Persönlichkeit und diagnostizieren bei dem Protagonisten eine paranoide Schizophrenie, um die inhärenten Widersprüche der Erzählung zu erklären. Der tieferliegende Kern des Erzählten lässt sich unter dieser Prämisse jedoch ganz offensichtlich nicht erfassen. Unter Ein-

<sup>1</sup> Abram Terc / Andrej Sinjavskij, *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Moskva 1992, t. 1, 126-144. Stellenangaben aus dieser Ausgabe erfolgen im laufenden Text unter der Abkürzung (SS 1) mit den entsprechenden Seitenzahlen.

<sup>2</sup> So die US-amerikanische Sinjavskij-Spezialistin Nepomnyashchy, C. Theimer, *Abram Tertz and the Poetics of Crime*, New Haven, London 1995, 83.

<sup>3</sup> Deming Brown, „The Art of Andrei Sinyavsky“, *Slavic Review* 29 (1970), H 4, 663-681, 664.

<sup>4</sup> M. Dalton, *Andrei Siniavskii and Julii Daniël'. Two Soviet ‚Heretical‘ Writers*, Würzburg 1973, 76.

<sup>5</sup> Dalton, *Andrei Siniavskii and Julii Daniël'*, 71.

beziehung einiger erzähltheoretischer Überlegungen<sup>6</sup> soll im Folgenden eine Lesart des Textes vorgeschlagen werden, die das Verhältnis der beiden titelgebenden Pronomen zueinander und, in Abhängigkeit davon, den eigentlichen Gegenstand der Erzählung klären kann.

1959 entstanden, gehört *Ty i ja* zu den *Fantastičeskie povesti*,<sup>7</sup> die Sinjavskij mit seinem Pseudonym und Alter Ego Abram Terc zeichnete – Texte, die inhaltlich betrachtet auf das wenig attraktive Alltagsleben von Randfiguren der Sowjetgesellschaft referieren und gemeinhin unter dem Aspekt der psychopathologischen Deformation des Menschen unter der Sowjetdiktatur gelesen werden.<sup>8</sup> Sinjavskij selbst verwahrte sich zeitlebens gegen eine gesellschaftskritische oder politische Inanspruchnahme seiner Texte – eine Position, die im historischen Zeitbezug der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts wie auch später in den konservativen Kreisen der Pariser Emigration nicht selten auf Unverständnis stieß. Seine Aussage vor Gericht: „[...] Я не политический писатель. [...] Мои произведения – это мое мироощущение, а не политика.“<sup>9</sup> // „[...] Ich bin kein politischer Schriftsteller. [...] Meine Werke – das ist mein Weltempfinden und keine Politik“ ist ebenso wie der gezielte Einsatz seines Pseudonyms Abram Terc<sup>10</sup> Teil eines ästhetischen Programms, das Kunst und Literatur von der Realität gelöst wissen will. Dabei bildet die politsatirische und ideologiekritische Ebene vordergründig durchaus ein tragendes Moment in Sinjavskijs früher Prosa. In den beiden Kurzromanen *Sud idet* und *Ljubimov*, die gemeinsam mit dem parodistischen literaturtheoretischen Essay *Čto takoe socia-*

<sup>6</sup> Zugrundegelegt wird im Wesentlichen die Terminologie von Martinez, M., Scheffel, M.: *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999. Auf evtl. Abweichungen wird gesondert verwiesen.

<sup>7</sup> Die *Fantastičeskie povesti* umfassen *V Cirke* (1955), *Ty i ja* (1959), *Kvartiranty* (1959), *Grafomany* (1960) und *Goleledica* (1961), später wurde auch die Erzählung *Pchenc* (1957) dazugerechnet. Wie das Traktat *Čto takoe socialističeskij realizm* (1956) und die Kurzromane *Sud idet* (1956) und *Ljubimov* (1962-63) erschienen sie zu Beginn der 60er Jahre unter dem Pseudonym Abram Terc im Westen und bildeten den Auslöser für die Verhaftung Sinjavskijs und seine Verurteilung zu 7 Jahren verschärfter Lagerhaft. Der Verlauf von Anklage und Prozess ist durch das von A. Ginzburg zusammengestellte Weißbuch gut dokumentiert: A. Ginzburg (Hg.), *Belaja kniga po delu A. Sinjavskogo i Ju. Daniëlja*, Moskva 1966. 1971 vorfristig entlassen, emigrierte Sinjavskij 1973 mit seiner Familie nach Frankreich.

<sup>8</sup> Vgl. auch Lejderman, N.L., Lipoveckij, M.N., *Sovremennaja russkaja literatura. Novyj učebnik po literature v 3-x tomach. Kniga 1: Literatura „Ottepel’“* (1953-1968), Moskva 2001, 264-257. Hier werden die frühen Texte Sinjavskijs auf den Identitätsverlust des Subjekts und die Frage nach der Freiheit des individuellen Bewusstseins der Moderne im Kontext einer Philosophie des ‚Anderen‘ bezogen.

<sup>9</sup> Ginzburg, *Belaja kniga*, 224.

<sup>10</sup> Vgl. dazu Cehak, M.: *Formen des Autobiographischen bei Sinjavskij (Abram Terc): Golos iz chora. Kroska Cores und Spokojnoj noci* (Diss.), München 2004. Dem Pseudonym ‚Abram Terc‘ kommt in Sinjavskijs Poetik eine besondere Bedeutung zu, die nicht auf den pragmatischen Aspekt der Identitätsverschleierung zur Irreführung der Sowjetbehörden zu reduzieren ist.

*lističeskij realizm* zum Gegenstand der Anklage erhoben wurden, bestimmt der ideologisch-utopische Aspekt der proklamierten sozialistischen Zielorientierung den Alltag der Figuren. In beiden Texten setzen sich die Protagonisten leidenschaftlich ein für das Erreichen des politischen ‚Ziels‘ – die Umsetzung des Kommunismus – und scheitern: entweder aufgrund der Erstarrung des Systems, das die idealistischen Höhenflüge seines Nachwuchses unterbindet (*Sud idet*), oder aber aufgrund des Schwindens der magnetisch-hypnotischen Kräfte, vermittels derer allein die Realisierung einer kommunistischen Gesellschaft überhaupt erst ermöglicht wird (*Ljubimov*). Auch die *Fantastičeskie povesti* sind durch zahlreiche Anspielungen auf spezifisch sowjetische Lebensbedingungen (enge Kommunalwohnungen, Mangel an bestimmten Lebensmitteln, der typische Sowjetjargon und vor allem die atmosphärische Allgegenwärtigkeit eines unspezifischen Bedrohungsgefühls als Teil der Alltagsnormalität) alle im damaligen Sowjetrussland angesiedelt. Das eigentliche Referenzsystem der *Fantastičeskie povesti* ist jedoch nicht die außerliterarische Realität, sondern die literarische Tradition und Praxis. Ihnen zugrunde liegt das Konzept des „Phantasmagorischen Realismus“, das Sinjavskij den Dogmen des Sozialistischen Realismus, aber auch der mimetischen Tradition des Realismus im Allgemeinen entgegensetzte: „[...] искусство фантасмагорическое, с гипотезами вместо цели и гротеском взамен бытописания.“<sup>11</sup> // „[...] eine phantasmagorische Kunst, mit Hypothesen statt eines Ziels und der Groteske statt der realistischen Schilderung.“ Die Konstruktion des Phantastischen beschränkt sich dabei keineswegs auf die Darstellung wunderlich-seltsamer, übernatürlicher oder verzerrter Gestalten, wie häufig vermutet wurde;<sup>12</sup> die Phantastik liegt vielmehr in der narrativen Struktur der Texte. Sie wird hervorgebracht unter anderem durch interagierende Erzähl- und Fokalisierungsinstanzen, das Spiel mit dem Überschreiten der kategorialen Grenzen zwischen dem Erzählten und dem Erzählen, rasche perspektivische Wechsel und Verschachtelungen und die Kompromittierung vorgeblich zuverlässiger Erzählerinstanzen, Erzählstrategien also, die eine ambivalente Textstruktur generieren und auf der Basis einer hyperbolischen Überdehnung der fiktionalen Grundsätze<sup>13</sup> den (zumeist) vorgetäuschten realistischen Anspruch unterminieren. Dementsprechend sind die *Fantastičeskie povesti* in narratologischer Hinsicht durchweg aufwändig und komplex, prinzipiell aber durchschaubar gestaltet.

Zwei Besonderheiten unterscheiden *Ty i ja* von den übrigen *Fantastičeskie povesti*: Zum einen präsentiert sich die Erzählung vordergründig über weite

<sup>11</sup> Abram Terc: „Čto takoe socialističeskij realizm“, Terc, A. / Sinjavskij, A.: *Putešestvie na černuju rečku i drugie proizvedenija*. Moskva 1999, 122-168, 168.

<sup>12</sup> So z.B. Dalton, *Andrej Siniavskij and Julij Daniël*, 50.

<sup>13</sup> Zu dieser Form der Phantastik vgl. Lachmann, R.: „Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik“. In: Pechlivanos, M.: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart – Weimar, 1995, 224-229, 225.

Strecken als eine der selteneren Formen des Erzählens in der zweiten Person; der Perspektivwechsel zwischen erster und zweiter Person, der in den anderen Erzählungen zumeist nur vereinzelt eingestreut<sup>14</sup> oder in der Rahmenhandlung motiviert wird, tritt hier – dem Titel entsprechend – in einem die gesamte Erzählung konstituierenden Maße auf. Zum anderen erscheinen die Brüche in der Narrationslogik so gravierend, dass das Erzählte kaum logisch aufzulösen ist. Ein ungewöhnliches Konglomerat aus scheinbar unmotivierten Perspektivwechseln zwischen der ersten, zweiten und dritten Person, Diskontinuitäten in der erzählten Wahrnehmung, einem offenbar allwissenden (auktorialen) und gleichermaßen eingeschränkten Ich-Erzähler (polyvariable Fokalisierung) sowie einer durchgängig subtilen Amalgamierung von Erzählen und Erzähltem bis hin zur explizit formulierten Perforation der diegetischen Ebenen in Kapitel fünf, – die Art und Weise also, *wie* erzählt wird –, destabilisiert nicht nur Figur und Funktion des Erzählers und mit ihm die Situierung des Protagonisten, sondern verunklart auch völlig, *was* eigentlich erzählt wird.

Unter der Prämisse, dass die beiden titelgebenden Pronomen „Ty“ und „ja“ auf eine Person verweisen, die mal in der einen, mal in der anderen Stimme spricht – diese Vermutung gründet zuvorderst auf einer äußeren Ähnlichkeit der beiden – lässt sich ein linearer Handlungsstrang extrahieren, der das Schicksal des Protagonisten Nikolaj Vasil'evič zum Gegenstand hat: Der überaus misstrauische und paranoid veranlagte Nikolaj Vasil'evič wird zur Silberhochzeit seines Kollegen Graube eingeladen. Geleitet von der Wahnvorstellung, zum Opfer der Verfolgung bestimmt worden zu sein, vermutet er in der aufwändigen Feier mit ihrem reichhaltigen Angebot an Köstlichkeiten argwöhnisch einen Hinterhalt, einen vorgetäuschten staatsfeindlichen Sabotageakt („диверсия“, SS 1, 128), der ausschließlich zum Zwecke seiner politischen Kompromittierung veranstaltet wird:

Тут было одно бутылок – рублей на 280, не считая жареных уток, грибов, осетрины. Да еще, вероятно, к чаю был куплен ореховый торт, печенье разных жанров, конфеты – на худой конец – фруктовые, по двадцать два рубля [...] И вся эта крупная сумма в размере пятнадцати тысяч была вынута из банков *ради тебя одного*. Ты отчасти гордился, подсчитывая расходы, но помнил ежеминутно, что дело твое плохо, раз уж смета утверждена и финансы отпущены [...]. (SS 1, 127, Hervorhebung von mir, MCB)

Allein die Getränke hatten hier schon einen Wert von um die 280 Rubel, nicht mitgerechnet die gebratenen Enten, Pilze und das Störfleisch. Ja und wahrscheinlich war zum Tee auch noch Nusstorte gekauft worden, Gebäck

<sup>14</sup> So z.B. in *V Cirke* (SS 1, 116); der Perspektivenwechsel wird hier häufig als unmotiviert kritisiert (Dalton, *Andrei Siniavskii and Julii Daniël*, 55), signalisiert jedoch das narrative Wechselspiel zwischen extra- und intradiegetischer Ebene.

in verschiedenen Sorten, Konfekt, womöglich noch Fruchtkonfekt für 22 Rubel [...] Und diese ganze Summe in Höhe von Fünfzehntausend war *einzig wegen dir* von der Bank abgehoben worden. Du warst zum Teil sogar stolz darauf, als du diese Ausgaben nachrechnetest, dachtest aber auch jede Minute daran, dass deine Sache schlecht stand, wenn das Budget schon bewilligt und die Gelder zugeteilt worden waren.

Jegliche Regung der Gäste, jede Geste wird in seiner Wahrnehmung Teil eines geheimen Verständigungs-codes, jedes gesprochene Wort zu einer Falle, die zu seiner Entlarvung führen soll. Seine Anspannung steigt kontinuierlich, bis die Bekanntschaft mit der Bibliothekarin Lida ihm die Möglichkeit gibt, die Feier unter dem Vorwand plötzlich erwachender Leidenschaft zu verlassen und sich auf diese Weise dem unsäglichen Druck der Verfolgung vorübergehend zu entziehen. Doch das Gefühl, unter dauerhafter Observierung zu stehen, nimmt im weiteren Textverlauf existentiell bedrohliche Formen an. Um seinen Beobachtern zu entkommen, lässt Nikolaj Vasil'evič sich beurlauben und täuscht eine Reise vor; tatsächlich schließt er sich zu Hause ein, stets in Bereitschaft, sich zu verteidigen. Als er bei einem Einkauf zufällig auf Graube trifft, fühlt er sich ertappt und schlägt dem Kollegen ins Gesicht; Graube hingegen führt diese Handgreiflichkeit auf Eifersucht zurück, da er selbst vor zwei Jahren eine Affäre mit Lida hatte. Als Lida an diesem Abend Nikolaj Vasil'evič besuchen will, öffnet er nicht; vor Angst völlig erstarrt und in der Überzeugung, dass auch Lida auf ihn angesetzt worden sei, wartet er, bis sie sich wieder von seiner Tür entfernt.

An diesem Punkt vollzieht sich ein entscheidender Perspektivenwechsel, der die Erzählung auf zwei Ebenen ihrem jeweiligen Höhepunkt zuführt: Während Lida vor dem Haus Nikolajs auf und ab geht, schaltet sich der Ich-Erzähler in das Geschehen ein. In der Wahrnehmung Lidas ähnelt er äußerlich Nikolaj; er stellt sich ihr jedoch als Ippolit vor und führt sie zunächst zum Essen aus. Wie zuvor Nikolaj, macht auch Ippolit ihr die leidenschaftlichsten Avancen, gleich einer Parallelhandlung erscheint ihm jedoch währenddessen immer wieder das Bild Nikolajs vor Augen, der mit einem Rasiermesser in der Hand an seinem Waschbecken steht. Während Lida und Ippolit in einem Treppenhaus schließlich intim werden, sie in verschiedenen Variationen Nikolajs Namen keucht und er in einem orgiastischen Kampf eins wird mit Nikolajs Bewusstsein („Я вошел в твой мозг, в твое воспаленное сознание [...]“ (SS 1, 143) // „Ich drang in dein Gehirn ein, in dein erhitztes Bewusstsein [...]“), schneidet sich Nikolaj synchron dazu in seinem Zimmer die Kehle durch, wodurch rapide ein zweideutiger Spannungsabfall herbeigeführt wird: „И вмиг давно не испытанное спокойствие вернулось ко мне. Стало темно и тихо.“ (SS 1, 143) // „Und augenblicklich kehrte eine lange nicht empfundene Ruhe in mich zurück. Es wurde dunkel und still.“ Nach diesem sexuellen Intermezzo, das etwa eine Stunde dauert, be-

gibt sich der Ich-Erzähler auf seinen gewohnten Rundgang durch die Stadt und Lida geht wieder vor dem Haus Nikolajs auf und ab: „Все было по-старому.“ (SS 1, 143) // „Alles war wie vorher.“

Allerdings wird keineswegs der Urzustand wieder hergestellt oder das Geschehene im Sinne einer Negation des Erzählten am Ende aufgehoben, wie die zitierte Formulierung andeuten mag. Vielmehr sind die gravierenden Folgen des Erzählten weiterhin vorhanden: Graube ist durch den Angriff von Nikolaj Vasil'evič verletzt, dessen Leiche liegt im verschlossenen Zimmer unter dem Tisch, während er selbst – und hier wird die kausale Folgerichtigkeit endgültig durchbrochen – wie zuvor durch die Kälte läuft, als sei nichts geschehen („...который, как бывало, бежал под хмельком по морозцу.“ SS 1, 143), Lida's Bekanntschaft mit Nikolaj Vasil'evič wiederum bleibt bestehen.

Spätestens im Schlussabsatz wird deutlich, dass dem Geschehen auf der Ebene der erzählten Welt mit rationalen Deutungsmustern nicht beizukommen ist. Eine psychopathologisch orientierte Lesart, die dem Protagonisten auf der Basis seiner paranoid-schizophrenen Symptomatik eine Persönlichkeitsspaltung („раздвоение личности“)<sup>15</sup> unterstellt, oder aber in seinem Verhalten einen inneren Konflikt mit seinen homo- und heterosexuellen Neigungen („struggle between the homo- and the heterosexual elements of his personality“)<sup>16</sup> erkennt, kann letztendlich nicht zu einer befriedigenden Auflösung führen.

Die inhaltsorientierte Annahme der personellen Identität der beiden titelgebenden Pronomen unterschlägt nicht nur die erweiterte narrative Funktion der Ich-Figur, sondern verkennt auch, dass das erzählende Ich und Nikolaj Vasil'evič innerhalb der erzählten Welt keineswegs denselben ontologischen Status innehaben. Nikolaj Vasil'evič ist als Protagonist die Figur einer vom Ich-Erzähler erzählten Welt; der Ich-Erzähler wiederum verdeutlicht durch sein Verhalten, seine Kommentare und Gedanken, dass er auch als Urheber, als ‚Au-

<sup>15</sup> So u.a. Filippov, B. „Priroda i tjur'ma“, *Fantastičeskij mir Abrama Terc*, New York 1967, 5-23, 17-18, und Lourie, R. *Letters to the Future. An Approach to Sinyavsky-Terc*, New York 1975, 136. Filipov ordnet die Persönlichkeitsspaltung des Charakters in *Ty i ja* dem umfassenderen Themenkomplex der menschlichen Vielschichtigkeit zu, den er als Leitthema der Prosa des Abram Terc erkennt, während Lourie sich v.a. an der motivischen Vermengung paranoider und schizophrener Symptomatik in der Erzählung stört.

<sup>16</sup> Field, A.: „Abram Terc's Ordeal by Mirror“, Terc, A.: *Mysli vrasploch*. New York 1966, 7-42, 12. Field erkennt diesen inneren Konflikt als Grundzug fast aller povesti von Terc. Auch E. Cheauré vermutet homosexuelle Neigungen im Protagonisten; sie korreliert das entsprechende moralischer Normen kontrollierende und regulierende Ich der Erzählung mit dem Über-Ich des freudianischen Modells der Psychoanalyse, das Du der Persönlichkeit Nikolaj Vasil'evič mit der zu unterdrückenden Ich-Ebene. E. Cheauré: „«Ty i ja» (Du und Ich) im Sinne Freuds? Ein Interpretationsversuch“, *Abram Terc (Andrej Sinjavskij). Vier Aufsätze zu seinen „Phantastischen Erzählungen“*, Heidelberg 1980, 136-149.

tor<sup>17</sup> des Erzählten fungiert, eine Funktion, die sich nur durch seine Eigenschaft als Schriftsteller erklären lässt.

Die Figur des Schriftstellers, explizit als solcher ausgewiesen wie in *Sud idet, Ljubimov* oder *Grafomany*, gespiegelt in der Position des Erzählers wie unter anderem in *Goleledica*, oder als Teil des personaž wie in *V Cirke* und *Kvartiranty*, ist das Leitmotiv, das alle frühen Texte Sinjavskijs miteinander verbindet.<sup>18</sup> In *Ty i ja* beginnt die Selbstpräsentation des Ich-Erzählers als Schriftsteller mit dem zweiten Kapitel des Textes und sie vollzieht sich in einer Karikatur realistischen Schreibens. Das erzählende Ich situiert sich als Schriftsteller, der sich der mimetischen Tradition verpflichtet fühlt. Dem Grundsatz der Wahrheits- und Wirklichkeitstreue folgend, nimmt er einen erhöhten Standpunkt ein, während er die winterliche städtische Realität betrachtet. So eröffnet sich ihm ein buntes Panorama von Alltagsereignissen und Menschen („Так постепенно, сквозь сугробы и стены [...] мне представилась панорама“, SS 1, 130), die ihm zum Stoff seines Erzählens werden und die Kulisse für das erzählte Geschehen bilden. Deren Zusammenhanglosigkeit offenbart sich im Augenblick der Niederschrift. Ihre Gleichzeitigkeit aber ist dem Erzähler Anlass, die Fülle der zunächst in expressionistischem Reihungsstil wiedergegebenen Einzelereignisse in Motive zu zerlegen, erneut aufzugreifen und derart ineinander zu verschränken, dass zwar ein der Realität entnommenes, doch völlig absurdes, unsinniges Bild des urbanen Treibens entsteht – synchron erzählt:

Два инженера в четыре руки играли на рояле Шопейна. В родильных домах четыреста женщин одновременно рожали детей. Умирала старуха. [...] Николай Васильевич бежал рысцой по морозцу. Брюнетка ополаскивалась в тазу перед встречей. [...] Выстрелил из ружья, не попал. Отвинчивал гайку и плакал. Женька грел щеки [...]

В тазу перед встречей бежал рысцой с чемоданом. Отвинчивал щеки из ружья, смеясь рожал старуху [...] Умирала брюнетка. [...] Умирал и рождался Женька. Шатенка играла Шопена. (SS 1, 130)

Zwei Ingenieure spielten auf dem Flügel vierhändig Chopin. In den Entbindungshäusern gebaren vierhundert Frauen gleichzeitig Kinder. Eine alte Frau lag im Sterben. [...] Nikolaj Vasil'evič lief im Trab durch die Kälte. Die Brünette wusch sich im Waschbecken vor dem Rendezvous. [...] Einer schoss mit dem Gewehr, traf aber nicht. Einer schraubte eine Schraube heraus und weinte. Ženka wärmte sich die Wangen [...]

<sup>17</sup> ‚Autor‘ bezeichnet hier den auf einer extradiegetischen Ebene angesiedelten und sich in einer Autor- und Urheberfunktion bezüglich seines Protagonisten präsentierenden Ich-Erzähler, eine Figur des Textes also (im Unterschied zum Begriff des impliziten Autors, der die Gesamtheit der moralischen und stilistischen Normen, denen ein Text unterstellt ist, erfasst und der in Sinjavskijs Prosa personifiziert wird über den an Autorenstelle gesetzten Abram Terc, und natürlich auch im Unterschied zum außertextuellen (realen) Autor Sinjavskij).

<sup>18</sup> Vgl. dazu Cehak, *Formen des Autobiographischen*, 177-179.

Vor dem Rendezvous lief er mit dem Koffer in der Hand im Trab im Waschbecken herum. Er schraubte die Wangen vom Gewehr und lachend gebar eine alte Frau [...] Die Brünette lag im Sterben. [...] Ženka lag im Sterben und wurde geboren. Die Braunhaarige spielte Chopin.“

Mit dieser vorgeblich unfreiwilligen, ironischen Konvertierung seiner Verpflichtung auf die Realität demonstriert der Ich-Erzähler dem Leser seine schöpferische Macht, die keineswegs, wie vorgegeben wird, allein auf der „Betrachtung“, sondern auch auf der schriftlichen Fixierung seiner Umgebung beruht:

Весь смысл заключался в синхронности этих действий, каждое из которых не имело никакого смысла. Они не ведали своих соучастников. Более того, они не знали, что служат деталями в картине, которую я создавал, глядя на них. Им было невдомек, что каждый шаг их фиксируется и подлежит в любую минуту тщательному изучению. (SS 1, 130; Hervorhebung von mir, MCB)

Der ganze Sinn erschloss sich in der Synchronität dieser Handlungen, deren jede für sich keinerlei Sinn hatte. Sie kannten ihre Mithandelnden nicht. Mehr noch, sie wussten nicht, dass sie als Details dienten für das Bild, *das ich schuf, indem ich sie betrachtete*. Es kam ihnen nicht in den Sinn, dass jeder ihrer Schritte festgehalten und in jeder Minute sorgfältig studiert wurde.

Teil dieses so geschaffenen Stadtbildes und damit Teil einer vom Erzähler entworfenen Realität ist auch ein Nikolaj Vasil'evič,<sup>19</sup> der Mensch, der dem Ich-Erzähler auf seinen Rundgängen durch die Stadt besonders auffällt:

Внезапно мой глаз наткнулся на препятствие и дрогнул, как от толчка. Это был человек, которого нельзя не заметить. На пустой, заснеженной улице он привлекал внимание тем, что то и дело оглядывался. (SS 1, 130)

„Plötzlich stieß mein Auge auf ein Hindernis und erzitterte, wie von einem Stoß. Es war ein Mensch, den man unbedingt bemerken musste. Auf der leeren, verschneiten Straße zog er die Aufmerksamkeit dadurch auf sich, dass er sich ständig umsah.“

Der Erzähler erwählt diesen Nikolaj Vasil'evič zu seinem Beobachtungsobjekt und gibt sich nun auch als das „allessehende Auge“ („тот всевидящий

<sup>19</sup> Nikolaj Vasil'evič verkörpert den Typus des gewöhnlichen Sowjetbürgers – inklusive des typisierten Lebensgefühls, jederzeit durch Bespitzelung oder Denunziation der Obrigkeit ausgeliefert werden zu können. Im Text selbst wird noch mindestens ein weiterer Nikolaj Vasil'evič erwähnt: „[...] ее любовник, тоже почему-то Николай Васильевич, [...]“ (SS 1, 130).

глаз“, SS 1, 129) zu erkennen, unter dem schon der Nikolaj Vasil'evič des ersten Kapitels während der Feier bei Graube leidet:

Ничто не угрожало ему, и я рассудил здраво, что в нем дает знать предчувствие моего присутствия. Должно быть: он уловил на себе мой острый взгляд, и корчился под ним, не понимая, в чем тут загвоздка, приписывая окружающим людям силу, не принадлежащую им. Ему казалось, что за ним кто-то персонально следит, и это был – я, а он думал – они, и это меня рассмешило. (SS 1, 131)<sup>20</sup>

Nichts bedrohte ihn, und ich schloss daher messerscharf, dass sich darin eine Vorahnung meiner Anwesenheit bemerkbar machte. Wahrscheinlich hatte er meinen durchdringenden Blick auf sich gespürt und krampfte sich unter ihm zusammen, und ohne zu verstehen, worin das Problem lag, schrieb er den Leuten aus seiner Umgebung eine Kraft zu, die sie nicht hatten. Ihm schien, dass ihn jemand persönlich verfolge, und dieser jemand war ich, er aber dachte, es seien sie, und das erheiterte mich.“

Er bestimmt Nikolaj Vasil'evič nicht nur zum Gegenstand seiner Beobachtungen; das setzte ein eingeschränktes Wahrnehmungsfeld voraus. Als stets dominierende narrative Instanz ist er uneingeschränkt mit allen Kompetenzen eines allwissenden Erzählers ausgestattet.<sup>21</sup> Er erhebt den Anspruch, alle narratologischen Instanzen in Personalunion zu verkörpern. In seiner Funktion als Autor zweiter Stufe (erzählter Autor) tritt er auch gegenüber Nikolaj Vasil'evič mit einem entscheidenden schöpferischen wie destruktiven Machtanspruch auf, der verdeutlicht, dass er dessen Schicksal wie das gesamte Geschehen der erzählten Welt dirigiert. Je verzweifelter Nikolaj Vasil'evič versucht, sich der Beobachtung und Verfolgung zu entziehen, um so nachhaltiger meldet das Ich in seinem imaginären Dialog mit dem Protagonisten diesen Machtanspruch an:

Стоит мне захлопнуть веки – и ты пропадешь, как муха! [...] Глупец! Пойми – ты живешь и дышишь, пока я на тебя смотрю. Ведь ты только потому и есть ты, что это я к тебе обращаюсь. (SS 1, 135)

<sup>20</sup> Die diebische Freude, die Lust an Täuschungsmanövern und die ironische Konvertierung der konventionellen Wahrnehmung, die die ganze Erzählung durchziehen, sind wesentliche Charakterzüge nicht nur dieses Erzählers von Sinjavskij. Sie weisen zurück auf den an Autorenstelle gesetzten Abram Terc, der sich durch Unverschämtheit und Dreistigkeit und im literarischen Stil durch Ironie, Hyperbolik, Phantastik und Grotteske auszeichnet. Vgl. Sinjavskij, A.: „Dissidentstvo kak ličnyj opyt“; Terc, A. / Sinjavskij, A., *Putešestvie na černuju rečku i drugie proizvedenija*, Moskva 1999, 398-416, 399-400.

<sup>21</sup> Ein Ich-Erzähler hat üblicherweise eine auf sein Wahrnehmungsvermögen hin beschränkte Perspektive. In *Ty i ja* täuscht der Ich-Erzähler nicht nur die Kenntnis von der Innensicht des Protagonisten Nikolaj Vasil'evič vor, sondern beansprucht auch das Vermögen, über eine ganze Stadt hinweg verstreut stattfindende Ereignisse gleichzeitig wahrzunehmen und von ihnen zu berichten. Er ist die Personifikation einer auktorialen narrativen Instanz.

Es kostet mich nichts weiter als einen Lidschlag – und du bist platt wie eine Fliege! [...] Dummkopf! Versteh doch: du lebst und atmest nur, solange ich dich anschau. Du bist nur deswegen du, weil ich es bin, der sich dir zuwendet.

Nikolaj Vasil'evič ist der Allsichtigkeit des Ich-Erzählers restlos ausgeliefert. Denn dieser ist auch bei der Darstellung seines Protagonisten nach Kräften bemüht, den Direktiven des wirklichkeitsgetreuen Erzählens gerecht zu werden – auch wenn er dadurch zur Darstellung höchst unangenehmer Tatsachen gezwungen wird. Er kann zu jeder Zeit und an jedem Ort mit seiner Observation fortfahren, sich in das Innenleben seines Protagonisten einschalten und erreicht diesen, der sich durch den Rückzug in seine Wohnung der Verfolgung entziehen möchte, noch in den privatesten Momenten:

Особенное неудобство он испытывал в клозете. [...] От нервных мыслей, что я все вижу, моча у него не текла и мышца прямой кишки тоже не сокращалась. Мне было совестно за него, и при виде этих мучений я мучился вместе с ним из-за его бестактности. (SS 1, 136)

Besondere Pein empfand er auf dem Klosett. [...] Durch seine nervösen Gedanken daran, dass ich alles sehe, floss sein Urin nicht ab und die Muskulatur seines Mastdarmes zog sich nicht zusammen. Ich schämte mich für ihn, und beim Anblick dieser Qualen quälte ich mich zusammen mit ihm wegen seiner Taktlosigkeit.

Ein derart tiefes Eindringen in die Privatsphäre ist literarisch wie gesellschaftlich unkonventionell und inakzeptabel. Wie zuvor bei der kompilierenden Schilderung des Stadtlebens wird hier der Anspruch einer „wirklichkeitsgetreuen Schilderung des Lebens“,<sup>22</sup> wie er besonders eindringlich vom Sozialistischen Realismus – dem „allerrealistischsten Realismus“ überhaupt<sup>23</sup> – gefordert wurde, konterkariert. Der Ich-Erzähler gibt nur wieder, was auf der genauen Beobachtung der Realität beruht; Tabubrüche hat er nicht zu verantworten, er gibt sich daher beschämt über das taktlose Verhalten seines Protagonisten. Dieser Rückzug auf die reine Beobachterfunktion widerspricht der behaupteten göttlichen, schöpferischen Macht, mittels derer er nur kurz zuvor das Vertrauen seines Protagonisten erlangen möchte: „Лишь будучи увиденным Богом, ты сделался человеком“ (SS 1, 135) // „Nur indem du von Gott erblickt wurdest, bist du ein Mensch geworden“ – eine Anmaßung, die sein frevelhaftes Scheitern an der literarischen Abbildung zur Folge hat. Denn er nutzt den Glauben Nikolajs an eine andere höhere Macht, den Gott der kommunistischen Allmächtigkeit, für seine Zwecke: Indem Nikolaj Vasil'evič davon ausgeht, dass er von der

<sup>22</sup> Terc, „Čto takoe socialističeskij realizm“, 165.

<sup>23</sup> „найреалистичнейший реализм“ (Terc, „Čto takoe socialističeskij realizm“, 123).

Staatsmacht (die als Vertreterin des kommunistischen Glaubens als die göttliche Allmacht verstanden werden kann<sup>24</sup>), beobachtet wird, weist er unwissentlich und mittelbar diese göttliche Macht seinem eigentlichen Beobachter, dem Ich-Erzähler zu, der sich als Schöpfer seines Textes tatsächlich mit Gott identifiziert.<sup>25</sup>

Bereits dem sozialistisch-realistischen Schriftsteller („сочинитель“) in der povest' *Sud idet* wurde von einer höheren Macht „in göttlichem Bariton“ („божественный баритон“) befohlen, seinen „Helden“ („твой герой“) nicht eine Minute aus den Augen zu lassen:

Следуй за ним по пятам, не отходи ни на шаг. В минуту опасности телом своим защити! (SS 1, 252).

Folge ihm auf dem Fuße, weiche keinen Schritt von ihm. Decke ihn mit deinem Körper im Augenblick der Gefahr!

Getreu diesem Auftrag handelt auch der Ich-Erzähler in *Ty i ja*. Und wie dem Schriftsteller in *Sud idet* öffnet sich auch ihm „durch Schneewehen und Hauswände hindurch“ („сквозь сугробы и стены“, SS 1, 130) die Sicht auf alles, was dem Blick sonst verschlossen bleibt.<sup>26</sup> In einer parodisierenden Überspitzung der Verpflichtung auf die vorbehaltlos wirklichkeitstreu Abbildung der Realität begibt er sich auf die Straße, um mittels genauer Wirklichkeitsbetrachtung, das Leben so zu schreiben, ‚wie es ist‘. Er folgt dem von ihm auserwählten Nikolaj Vasil'evič auf Schritt und Tritt und versucht am Ende wortwörtlich „mit seinem Körper“ seinen Protagonisten zu decken, als dieser ihm zunehmend selbstmordgefährdet erscheint.

In diesem treuherzig-naiven Verständnis einer realistischen Darstellung ist der Schriftsteller nun seinerseits dem Verhalten seines Protagonisten ausgeliefert. Gerade weil Nikolaj Vasil'evič sich irrtümlicherweise politisch verfolgt

<sup>24</sup> Vgl. zu dieser Interpretation der kommunistischen Ideologie als religiös-teleologisches System: Terc, „Čto takoe socialističeskij realizm“.

<sup>25</sup> Das vieldiskutierte Motto, das *Ty i ja* vorangestellt ist („И остался Иаков один. И боролся некто с ним, до появления зари... Бытие, XXXII, 24“) (SS 1, 126). // „Und Jakov blieb allein zurück. Da kämpfte jemand mit ihm bis die Morgenröte anbrach... (Genesis, XXXII, 24.)“ lässt sich daher sowohl als ironische Brechung als auch als begleitende Untermalung des Erzählten verstehen. Die Worte der zitierten Bibelstelle finden sich im Schlussabsatz von *Ty i ja* wieder: „Ты ушел, а я остался.“ (SS 1, 144) // „Du gingst und ich war geblieben.“ Der Ich-Erzähler ringt mit Nikolaj um dessen Vertrauen wie Gott mit Jakob; für beide ist der nächtliche Gegner unsichtbar und existiert nur, weil sie an ihn glauben. Der Ich-Erzähler allderdings bedauert am Ende nicht Nikolajs Tod, sondern die Tatsache, dass er ihn nicht vergessen kann. Er, nicht Nikolaj, bleibt am Ende zurück und auch er hat einen Kampf ausgefochten: mit der künstlerischen Phantasie, die sich gegen die mimetische Direktive durchgesetzt hat.

<sup>26</sup> Vgl. in *Sud idet*: „Но стена моей комнаты оставалась прозрачной, как стекло.“ (SS 1, 252).

fühlt („Его представления обо мне – суший вздор.“ (SS 1, 135) // „Seine Vorstellungen von mir sind blanker Unsinn.“), gerät der Erzähler zunehmend in den Sog seiner unkontrollierbar gewordenen Geschichte:

[...] я не знаю, кто из нас держит на привязи: я его, или он – меня? Мы оба попали в плен, не в силах оторвать друг от друга застеклевшие взгляды. [...] (SS 1, 135)

[...] ich weiß nicht, wer von uns wen an der Leine hält: ich ihn, oder er mich? Wir sind beide in eine Gefangenschaft geraten, und besitzen nicht die Kraft, unsere glasig gewordenen Blicke voneinander loszureißen.

Die benannte Gefangenschaft, die wechselseitige Abhängigkeit und auch die gegenseitige Durchdringung des Bewusstseins von Erzähler und Protagonist in *Ty i ja* beruhen nun weder auf einer psychopathologischen Erkrankung noch auf einer unterdrückten homosexuellen Neigung, sondern auf eben jenen „ästhetischen und psychologischen Voraussetzungen“ des Sozialistischen Realismus, die Sinjavskij (Terc) bereits in seinem programmatischen Essay *Čto takoe socialističeskij realizm* parodierte und die den Schriftsteller notwendig in ein Dilemma führen:

[...] оно (искусство социалистического реализма, МСВ) [...] изображает, каковым быть миру и человеку должно. Социалистический реализм исходит из идеального образца, которому он уподобляет реальную действительность. Наше требование – правдиво изображать жизнь в ее революционном развитии ничего другого не означает, как призыв изображать правду в идеальном освещении, давать идеальную интерпретацию реальному, писать должное как действительное.<sup>27</sup>

[...] die Kunst des sozialistischen Realismus [...] zeigt, wie die Welt und der Mensch sein müssen. Der sozialistische Realismus geht von einem Idealbild aus, dem er die reale Wirklichkeit angleichen möchte. Unsere Forderung – das Leben in seiner revolutionären Entwicklung wirklichkeitsgetreu darzustellen, bedeutet nichts anderes als den Aufruf, die Wahrheit in einer idealen Beleuchtung darzustellen, das Reale als Ideal zu interpretieren und das, was sein sollte, als existent zu schildern.

Auch wenn der polit-ideologische Hintergrund, wie er in *Sud idet* und *Ljubimov* noch gegeben ist, in *Ty i ja* nur wenig ausgeprägt erscheint, und der Ich-Erzähler sich explizit von den staatlichen Belangen distanziert, wird deutlich, dass der Schriftsteller hier nicht an seinem ‚Helden‘ scheitert, sondern an den

<sup>27</sup> Terc, „Čto takoe socialističeskij realizm“, 156.

Direktiven des Sozialistischen Realismus, der literarischen Methode, die in der Erzählung in doppeltem Sinn ‚vorgeführt‘ wird.

Durch die Observation löst der Ich-Erzähler bei Nikolaj Vasil'evič eine übersteigerte Paranoia aus („Я кажусь ему питоном, чей хладнокровный взгляд лишает кролика чувств.“ (SS 1, 135) // „Ich komme ihm vor wie ein Python, dessen kaltblütiger Blick das Kaninchen erstarren lässt.“), mit der für beide gefährlichen Konsequenz, dass sich sein „Held“ nicht wie ein solcher verhält. Ideologisch betrachtet ist dies ein Verrat, der in der zeitgenössischen Rezeption bekanntlich auf den Autor zurückfällt. Diese Erfahrung macht nicht nur der von Staats wegen zum Schriftsteller beförderte Ich-Erzähler in *Sud idet*, der sich im Epilog seiner povest' gemeinsam mit zwei zu reaktionär geratenen Charakteren seiner Geschichte im Lager wiederfindet; auch Sinjavskij selbst wurde die proklamierte Verantwortlichkeit des Autors für seine Figuren zum Verhängnis: Auf der Anklagebank bemühte er sich vergeblich darum, dem Gericht zu erklären, dass Autor und Erzähler nicht zu verwechseln seien („Вы спутали героя с автором“)<sup>28</sup> und dass das „Ich“ in der Rahmenhandlung von *Sud idet* „nicht Sinjavskij und nicht Terc, sondern ein Erzähler“ sei: „[...] это не Синявский и не Терц, это сочинитель“).<sup>29</sup>

Um diese Gefahren weiß auch der Ich-Erzähler in *Ty i ja*, wenn er ahnt, dass „das alles ein schlimmes Ende nehmen kann“ („что все это может плохо кончиться“). Bemüht, sich und seinen Protagonisten zu schützen und dem drohenden Fehlverhalten von Nikolaj Vasil'evič vorzubeugen, begibt er sich zum Ort des Geschehens, „um die Situation zu entspannen“ („разрядить обстановку“). Pointiert gesprochen, fährt er mit dem Taxi in die von ihm erzählte Welt – „Когда стало неважно, я взял такси и выехал на место событий“ (SS 1, 140) // „Als ich es gar nicht mehr aushielt, nahm ich ein Taxi und fuhr hinaus zum Ort der Geschehnisse“ – um dort die Wirklichkeit so zu modifizieren, dass sie auch unter sozialistisch-realistischen Gesichtspunkten darstellbar wird: In der erzählten Welt darf nicht stattfinden, was nicht sein darf: der Selbstmord eines (immer!) positiven Helden. Dass Nikolaj Vasil'evič von Anbeginn als solcher konzipiert ist, zeigt sich unter anderem in seiner standardisiert-pathetischen Lobeshymne auf die wirtschaftliche Blüte des Landes während der Feier bei Graube im ersten Kapitel:

– Нет! – сказал ты. – Напрасно! Напрасно Вера Ивановна недооценивает нашу городскую и сельскую торговую сеть. Утка, курица и даже гусь, и даже редчайшая в мире птица – индейка продается в нужном количестве во всех магазинах, сколько захочешь! (SS 1, 128-129)

<sup>28</sup> Ginzburg, *Belaja kniga*, 225.

<sup>29</sup> Ginzburg, *Belaja kniga*, 226.

– Nein! – sagtest du. – Zu Unrecht! Zu Unrecht unterschätzt Vera Ivanovna unser städtisches und dörfliches Handelsnetz. Ente, Huhn und sogar Gans, und sogar der Welt seltenster Vogel, die Pute, sind in der erforderlichen Quantität in allen Geschäften käuflich zu erwerben, soviel man will!

Diese durchaus ‚positiven‘ Anlagen seines Protagonisten hat der Ich-Erzähler durch seine bloße Observation zerstört,<sup>30</sup> er hat mithin die Wirklichkeit (wie sie ist und sein soll) durch seinen ungewollt schöpferischen Akt negativ verändert und ist nun gezwungen, diesen Fehler zu korrigieren. Er beabsichtigt, die von ihm verursachten Leiden des Nikolaj Vasil’evič zu lindern, um ihn wieder auf den rechten Weg zu bringen („облегчить его страдания, вызванные моей наблюдательностью“, SS 1, 140), ohne sich selbst durch einen erneuten schöpferischen Akt schuldig zu machen. Er braucht also „eine dritte Person“ („Я нуждался в третьем лице“, SS 1, 140), die ihn bei seinem Vorhaben unterstützt:

Я хотел, пока не поздно, выскочить из игры, которая могла плохо кончиться, а других средств спасения, кроме Лиды, не было под руками. (SS 1, 142)

Ich wollte, solange es nicht zu spät war, aus diesem Spiel, das böse enden konnte, hinauspringen, und andere Mittel zur Rettung außer Lida hatte ich nicht zur Hand.

Was mit diesen Worten angedeutet wird, ist nichts anderes als die schreibtechnische Einführung einer Figur, die innerhalb eines Textes eine bestimmte Funktion übernehmen soll. Es fügt sich in das Konzept des Schriftstellers, dass diese Lida ein „Mädchen voller Phantasien“ („девушка с фантазиями“, SS 1, 131) ist. Mit ihrem kreativen Potential ist sie es, und nicht der Ich-Erzähler, die den Begriff des Rasiermessers in das Geschehen einführt, als sie ihn bittet, sich zu rasieren („Возьмите бритву и сбрейте (бороду, МСВ)!“ (SS 1, 141) – ein Begriff, der den Erzähler angesichts der Suizidgefährdung seines Protagonisten entsetzt: „– Молчите! – крикнул я ей. – Ни слова больше! Ни одного упоминания ни о каких острых предметах! Слышите!“ (SS 1, 141) // „– Schweigen Sie! schrie ich sie an. – Kein Wort weiter! Keine Anspielung auf scharfe Gegenstände! Hören Sie!“

Zwar lässt der Ich-Erzähler hier anklingen, dass der nachfolgende Selbstmord psychologisch motiviert und autonom vollzogen wird, auch täuscht er vor, dass

<sup>30</sup> Hier klingt das Motiv der Schuld des Schriftstellers, das sich durch alle Texte Sinjavskijs zieht, an. Vgl. dazu Nepomnyashchy, *Abram Tertz and the Poetics of Crime* und Cehak, *Formen des Autobiographischen*, v.a. 167-177.

sich das weitere Geschehen seinem Einfluss entzieht. Als übergeordneter (extradiegetischer) Autor der Erzählung aber nutzt er dieses Utensil<sup>31</sup> für den Selbstmord Nikolajs ebenso, wie er die Figur der Lida eingeführt und das Gespräch auf die Rasur gebracht hat. Diese Episode ist, wie die gesamte Erzählung, kreis-schlüssig angelegt in einer Sonderform der narrativen Metalepse, der paradoxen Konstruktion einer „mise en abyme“,<sup>32</sup> und illustriert nochmals, dass in *Ty i ja* zwei unterschiedliche, doch kaum voneinander zu trennende Erzählstränge ineinander verschlungen sind.

Das Schicksal des Nikolaj Vasil'evič ist das geistige Produkt des Ich-Erzählers, die Erfindung eines Schriftstellers, erzählt in einer eng mit der Rahmenhandlung verflochtenen Binnenerzählung. Innerhalb dieser Binnenerzählung liegen die Ereignisse auf der Silberhochzeit Graubes, Nikolajs beginnende Affäre mit Lida, sein Rückzug aus der Öffentlichkeit und der Zusammenstoß mit Graube; innerhalb dieser Binnenerzählung begeht Nikolaj Vasil'evič Selbstmord, und innerhalb dieser Binnenerzählung findet sich am Ende seine Leiche unter dem Tisch – als Phantasieprodukt des Schriftstellers, der seinen schöpferischen Akt mit diesem Mord auf dem Papier beschließt. Die städtische Realität hingegen, die ebenfalls als erzählte Welt den Schriftsteller (= den Ich-Erzähler) umgibt und aus der dieser Nikolaj Vasil'evič herausgegriffen hat, um eine Geschichte über ihn zu entwerfen, verhält sich gegenüber eben dieser Geschichte, der Binnenerzählung, extradiegetisch; der hier situierte Nikolaj Vasil'evič dient als das (fiktiv) ‚reale‘ Vorbild für den Protagonisten der Binnenerzählung. Als solches befindet er sich auf derselben Daseinsebene wie der Ich-Erzähler: in der Rahmenhandlung, und hier kann er weiter existieren, da das Geschehen der Binnenerzählung das Produkt der erzählten schriftstellerischen Phantasie ist.

Eine grobe Orientierung für die Abgrenzung der beiden erzählten Welten bietet die jeweils unterschiedliche Perspektivierung: Die Passagen, die die schicksalhafte Entwicklung des Nikolaj Vasil'evič behandeln (Kapitel 1, 3 und die zweite Hälfte des vierten Kapitels) werden erzählerisch in der zweiten Person,

<sup>31</sup> Dass es gerade ein Rasiermesser ist, das zur Lösung des schriftstellerischen Konflikts in *Ty i ja* eingesetzt wird, lässt angesichts der narratologisch paradoxen Konstruktion der Erzählung an das Barbier-Paradoxon des Mathematikers Bertrand Russell denken („Der Barbier von Sevilla rasiert alle Männer von Sevilla, nur nicht die, die sich selbst rasieren. Wenn das so ist, rasiert der Barbier von Sevilla sich dann selbst?“). Dieses Paradoxon basiert auf der Russellschen Antinomie (die Menge aller Mengen, die sich nicht selbst enthalten) und charakterisiert anschaulich den von Sinjavskij immer parodisierten inhärenten Widerspruch der literarischen Methode des Sozialistischen Realismus, der sich nur dann auflösen lässt, wenn als Axiom die zukünftige Sollwirklichkeit bereits als gegenwärtig existent behauptet und vorweggenommen wird, wodurch allerdings auch die außertextuelle Wirklichkeit nicht mehr als Referenzsystem dienen kann – ein ewiger Zirkelschluss.

<sup>32</sup> Vgl. Martinez / Scheffel, *Erzähltheorie*, 79-80. Narratologisch betrachtet wird hier der Fortgang der Rahmenerzählung in und mit einer Figur der Binnenerzählung angelegt, die wiederum der Phantasie des Erzählers der Rahmenhandlung entspringt.

als Anrede an ihn gestaltet; dadurch wird ein Wahrnehmungsfokus moduliert, der zwar Nikolaj Vasil'evič unterstellt wird, der jedoch nie frei ist von der subjektiven Perspektive des erzählenden Ichs. Kapitel 2, die zweite Hälfte des 4. Kapitels und Kapitel 6 fokussieren den Ich-Erzähler selbst und werden aus seiner Sicht geschildert. Sie stellen die Rahmenhandlung dar, in der wiederum in Bezug auf den Ich-Erzähler zwei thematische Stränge unterschieden werden können: die Situierung des erzählenden Ichs als Schriftsteller und die Geschichte seiner zunehmenden Verstrickung mit der Binnenerzählung, die mit dem Schreibakt einhergeht. Dessen performative Vermittlung führt letztlich, wie gezeigt, zu der unauflösbaren Verschränkung der beiden erzählten Welten (der Rahmen- mit der Binnenhandlung) und zur Interaktion des Ich-Erzählers mit seinem Protagonisten in Kapitel 5. Hier fallen beide Erzählebenen zusammen, entsprechend wechselt das Erzählen in der ersten und zweiten Person in rascher Folge und generiert einen Spannungsbogen bis zur Eskalation des Geschehens im Selbstmord Nikolajs. Im sechsten Kapitel präsentiert der schriftstellernde Ich-Erzähler noch einmal seine Allsicht, sowie die Spuren, die die Binnenhandlung in der Rahmenhandlung hinterlässt, bevor er sein Bedauern darüber äußert, dass er Nikolaj Vasil'evič nicht vergessen kann („Мне жаль, что я не могу тебя забыть“, SS 1, 144).

Unklar bleibt jedoch, wann genau der Erzähler die Binnenerzählung initiiert oder ob nicht vielmehr die Rahmenhandlung das Produkt des um Nikolaj Vasil'evič erzählten Geschehens darstellt: Das auffällige Verhalten des Nikolaj Vasil'evič auf der Silberhochzeit im ersten Kapitel wird im zweiten Kapitel erneut aus der Sicht des sich unbeteiligt gebenden Ich-Erzählers geschildert, der durch dieses Verhalten erst auf Nikolaj Vasil'evič aufmerksam wird. Ob dieses Verhalten Ursache oder Folge der erzählerischen Betrachtung ist, kann nicht bestimmt werden.

*Ty i ja* basiert wie die meisten der *Fantastičeskie povesti* auf der Konstruktion dieses narrativen Paradoxons, das innerhalb des Textes von der Figur des Schriftstellers, hier in der Position des Ich-Erzählers, inszeniert wird. Das zentrale Thema der Erzählung ist nicht das Schicksal des Nikolaj Vasil'evič, sondern der Schreibakt unter den Voraussetzungen einer literarischen Methode, die mit ihrem inhärenten Widerspruch zwischen wirklichkeitstreuere Abbildung und Soll-Wirklichkeit den Schriftsteller in einem Netz sozialistisch-realistischer Regeln gefangenhält und ihn in einen unauflösbaren Konflikt stürzt. Die Positionierung der Schriftstellerfigur im Spannungsfeld zweier Textebenen und der narrative Kurzschluss in *Ty i ja* spiegeln diese „Irwege übermäßiger Wirklichkeitsnähe“<sup>33</sup> wider, die Sinjavskij im Sozialistischen Realismus angelegt sah. Sie signalisieren darüber hinaus, dass nicht die außertextuelle Sowjetrealität den Bezugsrahmen für die Erzählung bildet, sondern die vorgeführte literarische

<sup>33</sup> Terc, „Čto takoe socialističeskij realizm“, 168.

Praxis. Nicht die Lebensrealität, sondern die oktruierte Theorie wird hier zum Objekt einer narrativen Ludistik, die allen frühen Erzählungen Sinjavskijs zugrunde liegt und die auch das phantastische Moment der Texte generiert: Indem die widersprüchlichen Darstellungsdirektiven auf die Ebene der textuellen Wirklichkeit transponiert und ihre Gesetze durch eine peinlich genaue Befolgung ausgereizt werden, wird das zugrundeliegende Konzept überstrapaziert und auf diese Weise ad absurdum geführt.

### L i t e r a t u r

- Brown, D. 1970. „The Art of Andrei Sinyavsky“, *Slavic Review*, 29, H. 4, 663-681.
- Cehak, M. 2004. *Formen des Autobiographischen bei Andrej Sinjavskij (Abram Terc). Golos iz chora, Kroška Cores und Spokojnoj noči*, (Diss), München.
- Cheauré, E. 1980. *Abram Terc (Andrej Sinjavskij). Vier Aufsätze zu seinen „Phantastischen Erzählungen“*, Heidelberg.
- Dalton, M. 1973. *Andrej Siniavskii and Julii Daniël'. Two Soviet 'Heretical' Writers*, Würzburg.
- Field, A. 1966. „Abram Tertz's Ordeal by Mirror“, A. Terc, *Mysli vrasploch*, New York, 7-42.
- Filipov, B. 1967. „Priroda i tjur'ma“, *Fantastičeskij mir Abrama Terca*, New York, 5-23.
- Ginzburg, A. (Hg.) 1966. *Belaja kniga po delu A. Sinjavskogo i Ju. Daniëlja*, Moskva.
- Lachmann, R. 1995. „Exkurs: Anmerkungen zur Phantastik“, M. Pechlivanos, *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Stuttgart – Weimar, 224-229.
- Lejderman, N.L., Lipoveckij, M.N. 2001. *Sovremennaja russkaja literatura. Novyj učebnik po literature v 3-x tomach*, Moskva.
- Lourie, R. 1975. *Letters to the Future. An Approach to Sinyavsky-Tertz*, New York.
- Martinez, M., Scheffel, M. 1999. *Einführung in die Erzähltheorie*, München.
- Nepomnyashchy, C. Theimer, 1995. *Abram Tertz and the Poetics of Crime*, New Haven, London.
- Sinjavskij, A. 1999. „Dissidentstvo kak ličnyj opyt“, A. Terc, / A. Sinjavskij, *Putešestvie na černuju rečku i drugie proizvedenija*, Moskva, 398-416.
- Terc, A. / Sinjavskij, A. 1992. *Sobranie sočinenij v dvuch tomach*, Moskva.
- Terc, A. 1999. „Čto takoe socialističeskoe realizm“, A. Terc, / A. Sinjavskij, *Putešestvie na černuju rečku i drugie proizvedenija*, Moskva, 122-168.