

## MIT DEM SCHLACHTSCHIFF IN DEN MUTTERSCHOSS

### PROVOKATIONEN DES DICHOTOMISCHEN BEI NINA SADUR

"Aber ich bin halt Provokateur. Meine Helden sind in der Regel halbdunkle Gestalten. Ich möchte wissen, wohin sie fliegen und wer sie sind. Ich lebe in der Dämmerung."<sup>1</sup>

Der gegenwärtige Literaturdiskurs in Rußland wird im Hinblick auf den philosophischen Anspruch wie die Heterogenität der Schreibweisen von den russischen Schriftstellerinnen entscheidend mitgeprägt. Dekonstruktion von Mythen, vor allem der sozialistischen und nationalen, Parodierung von Utopien, assoziatives und surrealistisches Erzählen und der kritische Rekurs auf Ordnungen und Symbole stehen neben traditionellen, durchaus nicht bestimmenden, Schreibweisen. Was die von weiblichen Autoren geschriebene Prosa von der ihrer männlichen Kollegen in der Tendenz unterscheidet, ist die unverdrängte Diskussion von Sinn-Fragen. Im vollen Bewußtsein der Gebrochenheit möglicher Antworten bei gleichzeitiger ästhetischer Bejahung eines Sinnzusammenhangs, der sich mitunter nur über Verschiebungen artikuliert und die Koordinatensysteme der tradierten Ideologien hinter sich läßt, offenbart ihre Perspektive ein mehrfach anderes im künstlerischen Wahrnehmungsprozeß, das in solchem Status eine Chance sieht, die Signifikantenketten neu zu knüpfen.

Die 1950 in Novosibirsk geborene Nina Sadur sieht sich selbst als Provokateurin und ihre Protagonistinnen als "Pronikšie" (Eingedrungene), die im vollen Bewußtsein physischer Bedrohung jene dunklen Räume betreten, die im Jahrhundert der verlorenen Utopien verleugnet würden, "... damit der Mensch nicht vor den unklaren [...] Erscheinungen des Lebens erschrecke."<sup>2</sup> Ihrem provokativen Blick entspricht die Zersplitterung des künstlerischen Raums in Dramatik<sup>3</sup> wie Prosa: vom irren, aber immer noch topoisierbaren Alltag im Roman *Almaznaja dolina* (Das Diamantental) über surrealistische Erzählräume wie in der Erzählung *Ved'miny slezki* (Hexentränen) bis hin zur zeitweiligen Verschmelzung der Elemente und der Bewußtseinsspaltung in Delirium oder Wahnsinn in der povest' *Jug* (Süden). Ihre Geschichten und Gestalten sind ein Plädoyer für das Unerklärliche, Unentwirrbare. Das irre Bewußtsein im Sinne des anderen gesellschaftlicher Norm ist ihr bevorzugte Gegensatzung. Dabei ist ihr Werk weder religiös noch bewußt feministisch ausgerichtet. Ihrer antikonzepzionellen Haltung entspricht vielmehr die Parodierung jeglicher Bekehrungsabsichten wie in den Erzählungen *Zanebesnyj mal'cik* (Mein Junge hinter dem Himmel) oder *Cervivyj synok* (Madensohn). Alle hier genannten Erzählungen sind 1994 in einem Prosaband unter dem Titel "Ved'miny slezki" (Hexentränen) erschienen.<sup>4</sup>

Indem Sadur geheimnisvolle Alltagssujets mit den Urelementen Sonne, Erde, Wasser, Himmel und Wind verbindet, erhebt sie diese in planetare Zusammenhänge. In demonstrativer Bezugnahme auf die abendländische wie die feministische Symbolik für alles Weibliche als das Erdenhafte, Weiche, Wärmende provoziert sie in *Mein Junge hinter dem Himmel* mit dem Weiblichkeitsmythos vom mütterlichen Schoß als rettendem Zufluchtsort, um ihn in seinem gynozentrisch-messianistischen Anspruch zu entlarven. Im fiktiven Dialog mit ihrem tragisch umgekommenen Kosmonauten-Sohn, der Verweis auf der Russen Himmelskind, Gagarin, zielt auf Identifikation, streitet die im postsowjetischen Alltag verschlissene Erzählerfigur zunächst gegen den Mythos menschlichen Erkenntnisstrebens. Der Himmel steht für Gefahr. Mystische Signale des Toten orientieren auf die Rückkehr zur Erde. In diesem Zusammenhang erinnert sich die Mutter ihres mißglückten Aufstiegs in die kaukasischen Berge, als sie mit dem Sohn schwanger ging, und ihrer Rettung durch die Bergbewohner, deren Dunkelhäutigkeit sie heute mit Erdverbundenheit assoziiert. Auch das sie damals vor dem Erfrieren schützende Ziegenfell entdeckt sich als Metapher der dem Weiblichen kulturell eingeschriebenen Fürsorgefunktion. So nimmt es nicht wunder, daß die zunächst verhaßte kaukasische Nachbarin im erdfarbenen Ton ihrer Haut und der weiblichen Fülle ihrer Brust als Personifikation der Erde, des Ursprungs, der Frau nunmehr zur Führerin des "Gangs zu den Müttern" avanciert und ihr schwarzlockiger Sohn sich in Anspielung auf den Carmen-Mythos durch Verschmelzung mit der symbolischen Rose zum Fluchtschiff verwandelt.<sup>5</sup> Bewegungsrhythmus und Erzählintonation des Vereinigungsakts mit der Erde erinnern neofeministische Utopien einer weiblich dominierten Erotik.<sup>6</sup> Aber das Sujet gelingt zur Parodie: Bereits die Namensgebung der Protagonistin, Oktjabrina, Metapher für den Messianismus des Roten Oktober, sowie ihr symbolisch erhobener Zeigefinger und Argwohn gegenüber allem Fremden signalisieren nur umgekehrt dichotomisch-patriarchalischen Denken, wie dies die Bewegungsrichtung zum "Ursprung" noch unterstreicht: "v obratnuju storonu" (in umgekehrte (!) Richtung). Der gewaltige Gesang auf den Sieg des Weiblichen offenbart sich damit als

nur neue Heilslehre. Und seine Protagonistinnen sind beileibe nicht nur Opfer, sondern verfügen über ein enormes Ausgrenzungs- und Aggressionspotential.

Der künstlerische Raum der Sadur ist nicht nur zersplittert, sondern apokalyptisch untersetzt. Jeglicher haltgebende Kulturraum erweist sich als zertrümmert: Im Eingangsbild des Romanzyklus *Sad* (Der Garten)<sup>7</sup> kündigen Schwärme windgepeitschter Blütenblätter vom Auszug fruchtbarer Lebens, an dessen Stelle wuchernder Müll tritt. Und der verstrahlte Naturraum in *Jug* (Süden) und den Erzählungen *Moty'ki Soldai* (Die Nachtfalter von Soldaja) sowie *Blize k pokoju* (Ruhe, nahe) zeigt die gespenstische Verkrüppelung von Land und Meer.

Von der Dichte der Bildstruktur, der Subjektivität personalen Erzählens und der fordernden Intonation her ist die Erzählung *Ruhe, nahe* eine der lyrischsten Sadurs. Der übergangslose Wechsel der sich als Bewußtseinsstrom artikulierenden Erzählperspektive und die Verkettung des scheinbar Zusammenhanglosen im Langsatz folgen einem an der Wirklichkeit irre gewordenen oder alkoholisierten Bewußtsein, in dem allein noch Höhenflüge möglich sind: Sonne und Himmel werden ins Bild geholt und schön geguckt, Schwermut verdrängt, Schmerzen betäubt, Sprachschöpfungen geboren: "... das Leben, mit seinem Frühlingwallen, da hält es Ausschau mit rosaroten Augen." Alkohol ist ermöglichter Übertritt ins andere, in einem Atemzug genannt mit der Verehrung der Heiligenfiguren. Es ist eine Welt der Gemeinschaft des sich in Armut und Alkohol auserwählenden "My" (Wir) ohne Kraft für den Umgang mit den "Ichnie" (anderen), die da sind: Kranke, Häßliche, andere Nationalitäten, andere Hautfarben. Der Dialog der beiden Mitvierzigerinnen, der invaliden Leningraderin, Marina, und ihrer Moskauer Besucherin, der Alkoholikerin Lena, beruht auf solcherart Übereinkunft, hinter deren latenter Aggressionsbereitschaft sich die Imagination eigener Schmerzerfahrung verbirgt: Zerstörung des für den Nächsten Liebsten im Zerfetzen, Stehlen und Spucken zielt auf anders nicht erfahrbare Selbstbestätigung; Häßliches, Ungestaltetes und Fremdes wird als Gefahr für das brüchige Selbst erlebt. Es gibt kein Eigenes als Zufluchtsort. Der vor der Haustür verstrahlte Naturraum birgt zum Monster entartetes Leben: Blumen mit Buckeln und Schaum, doppelköpfige Haustiere im Wald, rosa Milch gebende Kühe, kleine Mädchen mit zwei Gehirnen, Blut urinierende Knaben. Und auch der an die Stadt Leningrad gebundene Kulturstolz der Russen entbehrt der Zukunft: kaputte Häuser, alkoholsüchtige Frauen, Sexorgien in Vorahnung nahen Strahlentodes und Rauschgiftsucht. Noch der eigene Körper verweigert sich seiner Funktion als möglicher Fluchtpunkt verletzter Seele. Das Motiv des vereiterten Herzens steht für die unvermeidbar tödliche Infektion: "... wring mir den Eiter aus dem Herzen." Hier wie in anderen Werken bietet Sadur die Alternative des Wahnsinns als einzige Ausstiegsmöglichkeit (" ... eine kluge Krankheit, sie spült die bösen Tage unseres Lebens fort in die Flüsse, wo Milch und Honig fließen"). Sowohl die Titelmetapher, "*Blize k pokoju*" (wörtlich: Nahe zur Ruhe), als auch die Raummotivik als auffällige Sammlung von Gräbern und Grabkreuzen verweisen aber noch auf einen anderen Ausstieg: Schlaf, ewiger Schlaf. Man sollte also vorsichtig sein, jenen - den Frauen im Delirium aufblitzenden - Gedanken aktiv-christlicher Nächstenliebe zur (gewohnt russischen) Botschaft zu machen. Sadur entscheidet sich noch immer gegen Harmonielösung und spielt mit Varianten. So ist auch die Erzählung *Ved'miny slezki* (Hexentränen), in der ein junges Mädchen eine Hexe beschwört, ihren ungetreuen Liebsten zu töten und von dieser dafür selbst mit dem Tod bestraft wird, nicht als einfacher Lehrsatz von der Ambivalenz des Guten bzw. Bösen zu begreifen, sondern als Geschichte fließender Grenzen.

Die povest' *Jug* (Süden) kommt in diesen Tagen im Verlag "Wostok" in deutscher Übersetzung heraus<sup>8</sup>, und sie soll an dieser Stelle vorgestellt werden, weil sie zu den philosophisch interessantesten Arbeiten dieser Autorin gehört. Auch hier ist der Raum gespenstisch untersetzt durch eine den Naturgewalten eingeschriebene Lebensgefahr, und die Herkunftsorte der an Rußlands besungener Schwarzmeerküste Zufluchtsuchenden erweisen sich als Zentren sowjetischer Industrialisierungskatastrophen, als das "Nebenan" der Reaktorkatastrophe von Cernobyl oder der Kohlenstaub von Makeevka. Es ist der Tod, der den Raum beherrscht und als Folge uneingeschränkter Machtdiktats erahnbar wird. Aber nicht Zwangseinwirkung auf den Willen oder das Verhalten eines anderen wird beschrieben, sondern der bereits ausgeschaltete Wille, ästhetisch transformiert in geduldige, ausgelaugte Frauenleiber, blasse Kinderkörper und ein Figurenverhalten, in dem Krankheit und Tod als fremdbestimmt hin- und angenommen werden. Sadur setzt der lethargischen und instrumentalisierbaren Majorität nun das subversive Potential ihrer Protagonistin, Olja, entgegen. Im Gegensatz zu anderen Werken, in denen die Autorin den aggressiv-messianistischen Anspruch ihrer Außenseiter künstlerisch diskutiert und hinterfragt, lebt diese Figur

Verweigerung von Beginn. Was sie befriedigt, sind allein noch der starke Eindruck und die Verkehrung des Lebens ins Ungewöhnliche: die Tabuverletzung. Der Mythos der Aufbegehrenden im Sinne der Revolutionierung des Bestehenden in Anknüpfung an sozrealistische oder aufklärerische Ideale etwa wird indes zerstört. Körpersituation und Körpersprache zeigen die zwangsläufige Einbindung Oljas in ein System versteckter Gewalteinwirkung: Körperliche Auszehrung wird beschrieben als Ausfließen der Lebensäfte. Ausweglosigkeit findet Verkörperung in der Stagnation der Körperprozesse: Stockung des Bluts und Reaktionslosigkeit der Haut.<sup>9</sup> Sadur entläßt ihre Protagonistin in den Wahnsinn, nicht ohne zuvor ein paar sozrealistische Motive von der Wiedereingliederungsmöglichkeit in die Gesellschaft anzuspüren und zu verwerfen: Da werden der jungen Frau gebeugte Kopfhaltung als Zeichen der Beziehungsangst bemerkt, die sie denn auch ausspricht <sup>10</sup>, und ihre Sehnsucht nach Zugehörigkeit. Da Zugehörigkeit aber Unterwerfung voraussetzen würde, bleibt die Tabuverletzung einziges Mittel der Kontaktaufnahme. So verletzt und entblößt sie, um sich selbst in der Reaktion der anderen zu fühlen: "Ich möchte den Menschen etwas Tödliches sagen. Um mich selbst zu quälen ... ich möchte, daß sich irgend etwas innen bewegt."<sup>11</sup>

Bis hierhin bewegt sich der Text in dem für Sadur charakteristischen und negativ gewerteten Oppositionsverhältnis: Provokation einer Ordnung totaler Disziplinierung und Selbstsetzung durch Subversion derselben. Das Signal zum Aufsprengen der dichotomischen Struktur wird durch ein Verführungsszenario gesetzt, in dem die Protagonistin durch Körperkontakt mit einem schwachsinnigen Knaben Wahnsinn als Körpererfahrung versucht. Im Kontext durchgängiger Hinterfragungen von Bedeutungen und Normen durch ihr sich zunehmend verweigerndes Bewußtsein könnte diese Tabuverletzung auch als gewollter Ausstieg in ein Leben außerhalb jeder symbolischen Ordnung gelesen werden. Ihr fortschreitender Stimm-, ja Sprachverlust<sup>12</sup> wäre ein Sich-Verweigern, stünde für Fortschritt.

Auf einer surrealen Erzählebene gibt Sadur dem Wahnsinn im Weinen, Brüllen und Stöhnen der Protagonistin zunächst im Verständnis Lacans Gestalt, - als das sich artikulierende, verdrängte, "eigentliche Ich".<sup>13</sup> Sadur sieht im Wahnsinn jedoch nicht nur eine andere Art von Erkenntnis oder ein subversives Unterlaufen der Ordnung. Im Text wird seine Verbindung zu einem ganz anderen suggeriert: einem "Leben nach dem Leben", dessen unkonturierte Strukturierung "fröhlichen Zustand" zu garantieren scheint. Was gezeigt wird, ist nicht Ankunft, sondern unendlicher Prozeß. "Es war lustig nach dem Leben", heißt es.<sup>14</sup>

Stünde damit der Wahnsinn für Sadur als Fluchtpunkt vor der Gewalt? Oder: als Ursprüngliches, Ungeordnetes, Grenzenloses im Sinne tradierter Weiblichkeitszuschreibungen? Vom Moment der surrealistischen Verschmelzung Oljas mit der biblischen Maria an erfolgt deren Metamorphose hin zur stummen Marija.<sup>15</sup> Dabei leiten die Mythen des Evangeliums als menscheitsgeschichtlicher Code der Leiden und Erfahrungen ihre Verwandlung ein. Grenzüberschreitung in der Zeit verbindet sich mit der im Raum, wenn die Wahnsinnige im Zusammenprall mit den ungezügelten Elementen Wasser, Feuer und Wind jenes orgiastische Körpergefühl erlebt, das sie als Olja aus der starken Begegnung ersehnte: "Kraft drang nach innen. ... Es war stark, stark."<sup>16</sup>

Versehen mit einem neuen Namen könnte Olja die alte Identität überwunden haben und durch Selbstverdrängung in die kulturell sanktionierte symbolische Ordnung aufgenommen werden. Der Text schließt mit der vermeintlichen Annahme der neuen Identität durch Olja, indem sie ihren neuen Namen, nämlich Marija, spricht, Stummheit also aufgibt. Bedient sie damit das durch die symbolische Ordnung gesetzte Rollenbild der barmherzigen Maria in völliger Aufhebung der Identität Oljas?

Im Kontext der russischen Geschichte wäre Olja (Ol'ga) rückführbar auf die Kiewer Großfürstin Ol'ga, stünde also für den machtbesezten Platz. Wird Marija also das kraftvoll-aufsässige Element in Olja verleugnen, oder umfaßt Sadurs Marija-Erzählung eine "Neubildung anderer Versionen körperlicher Kohärenz"<sup>17</sup>, d.h. eine Vielschichtigkeit, die den alten Subjektbegriff unterlaufen könnte?

Anlaß für die Pilgerschaft der vom sowjetischen Leben gebeutelten Gottsucherin Valja, die Olja retten wird, war die Begegnung mit einem Alten am herbstlichen Schneeballstrauch, der sie zum Geburtstag der Muttergottes beglückwünscht. Wenn Valja dem geschundenen Körper der stummgewordenen Olja den Namen "Marija" gibt, setzt sie diese hierzu in Bezug. Eine Ausdeutung der Mariensymbolik im Sinne einzig der biblischen oder russisch-orthodoxen Mariagestalt jedoch bedeutete eine Zähmung des subversiven Potentials Oljas, die von der künstlerischen Struktur des Textes nicht getragen wird.

Vielmehr wirkt die Motivik jeder Eindeutigkeit durch zusätzliche Verrätselung entgegen. In der Verflechtung von Namenssymbolik und Ringmotiv nämlich diskutiert Sadur Identität als temporär: Die Metamorphose Oljas hin zu Marija erfolgt über den geschundenen, von Pilgerinnen gewaschenen, gesalbten, genährten und benannten Körper zu einem neuen Körperverhalten: Marija bräunt von der Sonne und schwimmt im Meer, wo Olja blaß blieb und beklagte, nicht schwimmen zu können. Erkennbar noch am Fingerring, scheint Oljas Körper Hülle. Ist Marija noch Olja? Oder: Ist Olja nicht bereits auch Marija?

Mit dem scheinbar zeitlos beschrittenen Weg der Pilgerinnen und Marijas nach einem "Novyj Afon"<sup>18</sup> (Neu-Athos) entdeckt sich eine Metapher, die sich für feministische Ausdeutungen außerordentlich anbietet. In Anspielung auf die griechische Mönchsrepublik (Athos), also einer Gemeinschaft außerhalb der Gesellschaft, könnte die Suche der Pilgerinnen auch als die nach einer Republik der Schwestern verstanden werden.<sup>19</sup> Nicht nur Sadurs tiefgehende Abneigung gegen jegliche Konzepte, vor allem ihr prozessuales Subjektverständnis sprächen gegen eine solch ordnende Lösung. Es ist ganz offensichtlich nicht die symbolische Ordnung, in der sich ihre Marija bewegt. Vielmehr könnte Marija im Verständnis von Nietzsches Subjekt als Vielheit <sup>20</sup> eine Verbindung von Olja und Marija sowie der biblischen Maria in der Offenheit für Erweiterungen sein. Es gibt keine Ankunft, aber den Ausflug.

Mit dem Sujet der Grenzüberschreitung in den nichtdichotomischen (materiellen und Bewußtseins-) Raum und der Erfahrung des Verweilens setzt Sadur innerhalb des russischen feministischen Diskurses ausgesprochen innovative Akzente. Ihre Texte sind "weiblich" in ihrer bewußt offenen, dissoziativen wie assoziativen und surrealistischen Entfaltung. Sie sind postmodern, indem sie viele gleichberechtigte und in diesem Nebeneinander begrüßte <sup>21</sup> Deutungen suggerieren und durch immer neue relativieren. Sich einem Sinnzusammenhang verweigernd, verweigern sie sich einem einheitlichen Denken und der einheitlichen Idee. Von ihr wird weiter zu hören sein.

Christina Parnell

1. Sadur, N.: Jabloki dlja korolevy. S prozaikom i dramaturgom Ninoj Sadur besedet korrespondent 'Literaturnoj gazety' Marija Setjukova. In: Literaturnaja gazeta (08.03.1995), S. 5.
2. Sadur, N.: Pronikšie.- In: Dajzest novoj ruskoj literatury. Glazami ženšćiny.- Glas, Moskva o. J., S.60.
3. Erste Aufführungen des dramatischen Werks der seit 1977 in Moskau lebenden Autorin erfolgten bereits Ende der 80er Jahre mit so eigenwilligen Theaterstücken wie *Cudnaja baba* (Die seltsame Frau), *Echaj* (Fahr los) und *Krasnyi paradiz* (das rote Paradies). Literarische Bezüge finden sich vor allem zu Gogol, dessen Drama *Vij* sie in ihrem Erfolgsstück *Panocka* (1985) adaptiert hat. 1996 schuf sie mit dem Schauspiel *Bydlo* (Kroppzeug) eine in der russischen Gegenwartsliteratur bislang einzigartige Analyse postsowjetischer Gesellschaftsverhältnisse, die auf Gorkijs *Nachtasyl* zurückgeht.
4. Sadur, N.: Ved'miny slezki. Moskva (Glagol) 1994. Die povest' *Jug* (Süden) wurde bereits 1992 veröffentlicht ( Sadur, N.: Jug. In: Znamja (1992) 10).
5. Sadur benutzt hier den Carmen-Mythos als das unergründliche und aufsässige ganz andere, um eine weitere Hypostase des Ur-Fremden zu setzen und macht in der Gestalt des Feliks gleichzeitig auf die fließenden Grenzen zwischen dem "männlichen" und "weiblichen" Element aufmerksam.
6. Vgl. Irigaray, L.: Ethik der sexuellen Differenz. Frankfurt am Main 1991.
7. Sadur, N.: Sad. Moskva 1997.
8. Sadur, N./ Sadur, E.: Die Wunde Ungeliebt. Zwei Erzählungen. Aus dem Russischen von Hannelore Umbreit. Berlin 1998.
9. Interessanterweise erwähnt Foucault in "Wahnsinn und Gesellschaft" Behandlungen des Wahnsinns durch Bewegung und schreibt diesem beinahe gleiche Körperreaktionen zu. Vgl. Foucault, M.: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt am Main 1995, S. 321ff. (Fußnote X).
10. Vgl. Sadur, N.: Jug. - In: Ved'miny slezki. A. a. O., S. 129: "Ich habe Angst vor den Menschen."
11. Vgl. ebd., S. 130.
12. Ebd., S. 130: "Da waren Bezeichnungen. Sehr einfache. Nur lange her. ... weiß nicht, erinnere mich nicht."
13. Vgl. Lacan, J.: Encore. Das Seminar XX. 2. Aufl., Weinheim, Berlin 1991.
14. Sadur, N.: Jug. A. a. O., S. 154.

15. Die im folgenden unterschiedliche Schreibweise dieses Namens will zwischen der Gestalt im Text Sadurs (Marija) und der Gestalt des Evangeliums nach der deutschen Übersetzung (Maria) unterscheiden.

16. Sadur, N.: *Jug*. A.a.O.

17. Vgl. den Verweis Butlers auf Monique Wittigs Strategie des Umbenennens. In: Butler, J.: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991, S. 340 (Fußnote 87)

18. Russisch-orthodoxen Überlieferungen zufolge wanderte die biblische Maria nach Afon (Athos), das zum Weltzentrum der rechtgläubigen Mönche werden sollte.

19. Ein "Novyj Afon" ist uns auch auf der Halbinsel Krim überliefert.

20. Vgl. (Musarion) Bd. 19, S. 17. Vgl. auch Nietzsches Diktum: "Der Begriff 'Individuum' ist falsch." (Musarion) Bd. 16, S. 205.

21. Zum veränderten Subjektbegriff in der Postmoderne vgl. W. Welschs Aufsatz "Topoi der Postmoderne". In: *Das Ende der großen Entwürfe*. Hg. von H. R. Fischer et al. Frankfurt am Main 1992.

Die Autorin:

Dr. Christina Parnell ist Dozentin für Literaturwissenschaft/Slawistik an der Pädagogischen Hochschule Erfurt. Forschungsarbeiten und Publikationen zur modernen russischen und litauischen Literatur, Forschungsprojekt "Russische Schriftstellerinnen am Ausgang des 20. Jh.

Erschienen in:

**VIA REGIA** – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation* Heft 52/53 1997, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

Zur Homepage VIA REGIA: <http://www.via-regia.org>