

LIEBE UND FREIHEIT

WEIBLICHKEITSDISKUSSION IM WERK SVETLANA VASILENKOS

Christina Parneli

Ich traf Svetlana Vasilenko das erstmal im September 1996 auf einer Konferenz zum Platz der Frauen im Kulturgesehen Mittel- und Osteuropas an der Universität Innsbruck. Sie sprach über die Entstehungsgeschichte des von ihr 1991 in Moskau herausgegebenen Literaturalmanachs weiblicher Autoren „Neue Amazonen“ und über die Schwierigkeiten, die sich für die Absolventinnen des Moskauer Literaturinstitutes im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen ergaben, als es darum ging, in Lohn und Brot zu kommen. Was mich für sie einnahm, war die Selbstironie, mit der sie Niederlagen entpathetisierte und auch der vielgerühmten weiblichen Solidarität ihren Nimbus nahm. Außerdem strahlte sie eine ungeheure Lebensnähe aus, war uns Kritikerinnen und Wissenschaftlerinnen Kollegin. Im Mai 1998 besuchte und interviewte ich sie in Moskau, und zwar auch in ihrer Eigenschaft als Erster Sekretär des Russischen Schriftstellerverbandes, eine in sowjetischen Zeiten außerordentlich einflussreiche Position, die nun, angesichts des eingeschränkten Machtbereichs, auch mal einer jungen Frau übertragen wird. Arbeitsstätte ist ein winziges Büro im traditionsreichen „Haus der Schriftsteller“. Wie ihre beiden Mitarbeiterinnen betonen, ist sie ein sehr weiblicher Chef, was hier bedeutet: verständnisvoll, unterstützend und sehr demokratisch. Dabei ist sie klug genug, um zu wissen, daß sie mit traditionellen weiblichen Werten allein ihre Leitungsfunktion nicht erfüllen könnte. Dieser Versuch, „weibliche“ und „männliche“ Werte zu verbinden, findet sich auch in ihrem Werk.

Wann immer sie kann, schreibt sie. Ihre Familie, das sind Ehemann, erwachsener Sohn und die ferne Mutter, gibt ihr Halt, indes ist sie weitgehend die Ernährerin. Nach westlichem Vokabular wäre Vasilenko als Powerfrau zu bezeichnen, nur daß ihr beschwerlicher Alltag ein postsowjetischer ist. Kraft ihres Talents, ihrer Arbeit und ihrer Energie hat sie sich in der russischen Literaturszene durchgebissen. Seit Beginn der 90er Jahre werden ihre Arbeiten auch in den renommierten Literaturzeitschriften publiziert. Übersetzungen erschienen ins Englische und Deutsche („Stadt hinter Stacheldraht“, 1991).

*In diesem Heft sollen auch jüngste Veröffentlichungen vorgestellt und besprochen werden.
Chr. P.*

Trotz der Zunahme wissenschaftlicher Arbeiten zum Werk zeitgenössischer russischer Autorinnen¹ hält sich in der deutschsprachigen Slawistik gegenüber der Literatur russischer Gegenwartsautorinnen ein eigenartiges, von Nachsicht geprägtes Vorurteil, das den Russinnen ein konservativ-patriarchalisches Frauenbild bescheinigt, ihnen jedoch zugleich Lernfähigkeit zugesteht, sofern sie durch die Auseinandersetzung mit dem westlichen feministischen Diskurs den Konstruktcharakter von Identitäten, einschließlich der Geschlechtsidentität, begreifen. Danach müßte die ženskaja proza (Frauenprosa) von Frauengestalten beherrscht sein, die sich in bezug auf den Mann in einer Ergänzungsfunktion (BOVENSCHEN 1979) begreifen. Abgesehen davon, daß selbst in einem solchen Falle zu fragen wäre, welches Verhältnis zwischen Erzähler- und Figurenposition bzw. zwischen Autor-Erzähler-Figur besteht, spricht die Fülle provokativer Frauenfiguren in den Werken der letzten Jahre gerade gegen eine solche Zuschreibung.

Meine These ist, daß sich die Weiblichkeitsdiskussion in der neueren ženskaja proza als Differenzdiskussion darstellt. Weiblichkeit wird als andere Erfahrung innerhalb der symbolischen Ordnung beschrieben und erkundet, deren Bedeutung sich nicht aus der Gegensatzung zum Männlichen (in seinem ontologischen Verständnis) herleitet, sondern als Verkörperung von echter Differenz die Opposition „männlich“/ „weiblich“ unterläuft.² Dabei geht es den Autorinnen nicht um eine De-konstruktion von Geschlechterdifferenz à la Butler, die Geschlechtsidentität „als 'innere Wahrheit' der Anlagen und der Identität“ in Frage stellt und als kulturell konstruierte „performativ inszenierte Bedeutung“ versteht (BUTLER 1991: 61), sondern um die Beschreibung der Differenzmerkmale des Weiblichen. Dies geschieht sowohl in der Bindung an die Frau in ihrer anatomisch-physiologischen Struktur als auch in einem metaphysischen Verständnis des Weiblichen als Metapher für eine bestimmte, aus der symbolischen Ordnung verdrängte Weise des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens, die in diese wieder eingeschrieben werden könnte. Das weckt Assoziationen mit Irigarays Vorstellung von einer auf sich selbst bezogenen Subjektivität, die sich auf der Grundlage eigener biologischer und sozialer Erfahrung gründet. (IRIGARAY 1981: 181) Aber auch Kristevas Begriff des Semiotischen als des Vorsymbolischen wird erinnert, das für sie eine Möglichkeit anderer Subjektwerdung bereithält, die sie mit dem

weiblichen Prinzip verbindet. (KRISTEVA 1978: 35, 40 f.) In der Regel sind den russischen Autorinnen diese Theorien fremd. Wenn sie indes immer wieder betonen, daß die russische Frau erst zu sich selbst finden müsse bzw. daß das Frauenproblem auf Grund der Lebensumstände nicht das bestimmende sei,³ schließt dies kulturkritische Ansätze jedoch durchaus nicht aus. Auf Grund zahlreicher sozialer und kulturhistorischer Hintergründe steht einfach nicht die Frage, die *fließenden Grenzen*⁴ eines mit sich nicht identischen weiblichen Subjekts darzustellen, sondern es geht darum, dem bislang unterdrückten Anderen, und dazu gehört das Weibliche, Gestalt zu geben.

Unter den postsowjetischen Autorinnen ist es vor allem Svetlana Vasilenko, die von der Notwendigkeit der Subjektkonstituierung für die russische Frau spricht und diese mit einer weiblichen Selbstentdeckung verbindet.⁵ „Mir scheint, unsere Frau ist den Rechten des Mannes in welchen Sphären auch immer, außer in der Leitungssphäre, bereits so angeglichen worden, daß sie wieder zu sich selbst zurückkehren muß, damit sie begreift, wer sie ist, damit sie ihre eigene weibliche Welt baut, die es immer geben wird, welches künstliche Geschlecht wir auch immer in uns entwickeln werden,“⁶ betont sie und spielt damit auf für sie unverständliche Aspekte der Genderdiskussion an.

Vasilenko bedient sich nur auf den ersten Blick der Stereotypen weiblicher Opfersituation in einer patriarchalisch strukturierten Welt. Bereits der zweite Blick offenbart, daß diese Opfersituation ursächlich durch bestimmte Eigenschaften des Wahrnehmens, Denkens und Fühlens herbeigeführt wird, die zwar in der Regel an die Frau als das für sie am meisten leidende Geschöpf des 20. Jahrhunderts gebunden erscheinen, es aber nicht zwingend sein müssen. Das an seiner Rollenzuweisung leidende empfindsame männliche Kind, das die Schlachtung des Hausschweins als Mord erlebt⁷ oder für die erste Liebe blutig geschlagen wird⁸, aber auch der aus dichotomischer Geschlechterkonstellation herausfallende, mit unstillbarem Liebesbedürfnis versehene Hermaphrodit⁹ stellen eine klare Bindung bestimmter Verhaltenseigenschaften an das biologische Geschlecht bereits auf der Oberflächenstruktur der Texte in Frage. Vasilenkos Protagonistinnen sind in der Regel kraftvolle und sinnliche Charaktere mit einem starken sexuellen Begehren und unbedingtem Freiheitsanspruch. Im Gespräch hat sie mir dieses Credo auf ein einschneidendes Leseerlebnis von Tolstoj's „Krieg und Frieden“ zurückgeführt, das sie mit 15 Jahren, also im Alter der Natascha Rostova, hatte: „Im Vergleich zu unseren männlichen Altersgenossen waren wir Mädchen mit Einsetzen der Pubertät völlig andere Menschen geworden. Sie gingen ein in die männliche Welt und wir in die weibliche. Und eben jener vernunftgemäße Bau der Welt war damit für mich zerstört. Ich war ein so verstandesgesteuertes Mädchen gewesen, die ihr Leben vorprogrammieren wollte. Und plötzlich entsteht in dir ein Vulkan: deine Weiblichkeit. Irgend etwas passiert mit deinen Brüsten, zwischen deinen Schenkeln ... Und ich las von Natascha Rostova und dachte: „Hat sie solche Probleme denn nicht gehabt? Und warum hat der Autor nichts davon erzählt? Ich möchte darüber schreiben.“

Ein Beispiel für die Verbindung zwischen Freiheitsanspruch und weiblichem Begehren bietet die Erzählung „Rusalka's Patriaršich prudov“ (Die Nixe von den Patriarchenteichen, VASILENKO 1998a). Alle Bilder des slawischen Rusalka-Mythos werden hier bemüht¹⁰, und auch das Sujet folgt der mythologischen Vorgabe der nach unerfülltem Liebesverlangen zur Männerbetörerin und -Vernichterin werdenden Rächerin. Und es wird noch ein spezifischer Akzent hinzugesetzt: Die von ihrem Ehemann verlassene, vor Liebesbegehren vergehende Protagonistin erweist sich nicht nur als Rächerin ihres Geschlechts, sondern auch als Provokateurin der symbolischen Ordnung, indem sie die Milizionäre, die die Aufbegehrende zu arretieren suchen, durch ihre Küsse verzaubert und dem Ertrinken ausliefert. Der slawische Rusalka-Mythos kommt Vasilenkos Weiblichkeitsauffassung äußerst entgegen; sind doch ihre Rusalki als Gegenbilder zur braven russischen Braut nicht nur Vergelterinnen, sondern zugleich auch sinnliche, ungehemmte Wesen, Rächerinnen und orgiastisch Begehrende, Reagierende und Agierende zugleich.

Es wäre zu fragen, ob sich in der von der Autorin so häufig berufenen Verbindung von Liebes- und Freiheitsanspruch (der tradierten Gegenüberstellung von „weiblichem“ und „männlichem“ Begehren) nicht ein *spezifisch russischer weiblicher* Freiheitsanspruch verbirgt. Es ist ja die Einseitigkeit weiblicher Lebensentscheidung, aus der Vasilenko die Niederlage ihrer Heldinnen begründet: „Alle meine Heldinnen, die sich nur der Liebessphäre widmen, sind verdammt... In dem Augenblick, wo ein Mann sie nicht mehr liebt, stürzt für sie schon die Welt ein. Für eine andere ersetzt die Karriere die Gefühlssphäre, aber plötzlich wird sie von Liebesbegehren überrollt, versteht diese Werte als die höheren, verweigert sich ihnen aber, weil dies eine Liebe ist, für die man bestraft wird.“¹¹ Weiblichen Lebensanspruch zu leben, entspräche in einem solchen Verständnis einer Entscheidung für die mindere Lebensqualität, wie dies Irigaray in provokativer Auseinandersetzung mit dem traditionellen Geschlechterdiskurs beschreibt: „Die Wendung zur Weiblichkeit geschieht durch einen Passivitätsschub,

durch die Umwandlung der infantilen Triebregungen des kleinen Mädchens in „Strebungen mit passiven Zielen“, ... Genaugenommen ... begehrt die Frau kein Liebesobjekt, sondern sie bringt es zuwege, von einem „Subjekt“ als „Objekt“ begehrt zu werden.“ (IRIGARAY 1980: 144) „Um die Begierde des Konsumenten zu erregen, zu schüren und zu erfüllen“, stünde dann die Frage, „ob ihre sexuelle „Brauchbarkeit“ es nicht gebietet, daß sie auf die Qualitäten, die „Eigenschaften“ ihres Körpers achtet.“ (Ebd.: 145) Genau diesem Passivitätsstatus widerspricht Vasilenkos Weiblichkeitsverständnis, für dessen Realisierung sie in der gegebenen Ordnung allerdings keinen Raum sieht und dessen Identität für sie derzeit nur als ständiger Widerstreit zwischen Logos und Gefühl denkbar ist. Vielleicht kann man ihre Überlegungen über die andere weibliche Energie, über den anderen, weiblichen Raum mit Irigarays Gedanken über die Liebe zum anderen (IRIGARAY 1991: 169-176) vergleichen, die diese mit der Rückkehr zu körperlich-sinnlichen Werten verbindet, deren Entfaltung noch immer ausstehe? Freiheit des Raumes, im Russischen volja, ist für Vasilenko das spezifisch russische, östliche Moment, das sie dem bürgerlich-demokratischen Begriff der Freiheit, svoboda, gegenüberstellt, der dem Russen fremd sei. So hätten die Kosaken unter Stepan Rasin ihr Demokratieverständnis auf der Basis der volja begründet und ein Land gesucht, wo es Gerechtigkeit, Wahrheit und Weite gäbe.

Den Frei-Raum (volja), in den Vasilenkos Protagonistin Šamara aus gleichnamiger povest' ausbricht, bezeichnet die Autorin im Interview als „eine gewisse andere parallele Struktur ohne Macht. Eine allgemeine sobornost“¹². Einfach ein freier Platz, auf dem der Mensch sein Leben nach eigenem Bild, auf saubere und anständige Weise errichten kann.“ Fassen wir die Symbolik des Raums als das Zufüllende, als das weibliche Element¹³, und die der Zeit als das phallische, männliche Element, könnte der Freiheitsanspruch der Protagonistinnen Vasilenkos als ein spezifisch weiblicher gelesen werden, als ein national wie geschlechtsspezifisch untersetztes doppelt Weibliches. Und Vasilenkos Gedanke von der „anderen parallelen Struktur“ dieses Raums spräche für eine Überschreitung der Raumstrukturen der symbolischen Ordnung. Für dieses Prinzip stünden ihre Rächerinnen und Kämpferinnen Šamara und Rusalka. Wenn der Mensch in Rußland die Freiheit, volja, wolle, so die Autorin in bezug auf ihre Figuren, sei er einfach fortgegangen. Šamara habe diese anarchische Lebensstruktur gleichsam wiederholt und zwar nicht im Sinne des völligen Chaos, sondern im Sinne einer parallelen Struktur ohne Machtzwänge. Vasilenko ignoriert damit das Raumverständnis der Neuzeit, das dem Weiblichen nur Passivität, Formbarkeit und Verweilen zuschreibt¹⁴ in Richtung „männlicher“ Mobilität. Bewegung ist für sie also eine auch dem Weiblichen eignende Eigenschaft, der es freilich weniger um Eroberung fremder Räume als um das Verlassen des gegebenen geht.

Im unlängst erschienenen Roman „Duročka“ (VASILENKO 1998b) rückt die Autorin durch die Reihung weiblicher Figuren in Gestalt der stummen und mitleidvollen Nadka/ Ganna/ Tuba noch einen anderen Aspekt in den Vordergrund: den eines weiblichen Jesus Christus als Verkörperung des weiblichen Lebensprinzips, das sich in der Liebe zum Nächsten erfüllt und durch Stummheit seine Verweigerung gegenüber der Ordnung realisiert. Es wird uns interessieren, ob sie damit evtl. ihr Abkommen von kämpferischer Weiblichkeit signalisiert und die alten, patriarchalischen Weiblichkeitsbilder wiederbelebt oder ob es ihr eher um das weibliche Prinzip unter metaphysischem Aspekt geht. Gerade im Hinblick auf die Fragestellung nach dem Selbstentwurf wäre dieses Selbst zu charakterisieren und die Möglichkeit oder Unmöglichkeit einer Subjektkonstituierung zu diskutieren.

Šamara, die unbändige Protagonistin aus gleichnamiger povest' positioniert sich bereits im Eingangsbild in ihrem Freiheitsanspruch. „Überall sind Vorgesetzte. Aber Šamara braucht Freiheit.“ (VASILENKO 1991c: 8) Und im Schlußbild verläßt sie den Raum einer patriarchalisch-totalitären Sozialstruktur „irgendwohin. Wo es keine Chefs gibt.“ (Ebd.: 48) Dazwischen läßt sie die Autorin in 63 Szenen einen Kampf für die Behauptung ihres Lebensanspruchs führen, der sich als Anspruch auf Freiheit und Erfüllung der Sinne erweist und in einer Mischung von Leidensweg und Aufbegehren gezeigt wird. Ich skizziere diesen Kampf in vier inhaltlichen Abschnitten: Der erste Abschnitt basiert auf der als dichotomische Konstellation demonstrierten männlich/weiblichen Symbolik in Natur- wie Sozialraum. Wind und Sonne als männlich konnotierte Naturelemente dominieren in der ersten Szene über die weiblich besetzte Wassermetaphorik, den Fluß, der sich in einer Art Steigerung des Anderen noch dazu als fremdbesetzt, d.h. nichtrussisch erweist.¹⁵ Indem dem Flußnamen untersetzten Verweis auf die Goldene Horde verbindet sich das Weibliche nicht nur mit dem Wilden, Ungezügelter, Dionysischen, sondern auch mit dem Gefährlichen, Tödlichen. Daß sich die Erzählung um die Unterwerfung dieses weiblichen Elements und dessen Aufbegehren entfaltet, wird hier bereits metaphorisch vorweg genommen. Šamara tanzt unter der Sonne am Fluß, dazu barfuß, mit den Füßen im Sand. Diese räumliche Dichotomie zwischen dem Einssein mit dem weiblich konnotierten Raum und der Unterordnung unter den männlichen wird durch eine Konstellation höchster sozialer Konfrontation verstärkt: Panzer rücken auf die sich am Strand sonnenden bloßen Frauen- und Kinderkörper vor, die ängstlich ausein-

anderschwärmen. Einzig Šamara verbleibt als Gejagte und Aufbegehrende in einer durch die Geschlechterdichotomie geprägten Situation: ER (in der Variante zuerst des Panzersoldaten, später des Geliebten) unterwirft und verachtet SIE; das Bild der Jagd wird durch die waidwunden Augen des Jagdobjekts noch unterstrichen.¹⁶ Tanz, Musikhören, Heulen sind ihre, an Kristevas Chora (KRISTEVA 1978: 36f.) erinnernden Ausdrucksformen, die allerdings bereits hier durch aktive Auflehnung untersetzt sind: Šamara wirft nach dem sie bedrängenden Panzer. Gleichzeitig bekennt sie sich gegenüber einem von der männlichen Meute erspürten neuen Jagdobjekt, der blutjungen Natasa, selbst als Jagende und betont ihren Anspruch auf den Subjektstatus in der symbolischen Ordnung: „Ich jage der Freiheit hinterher, und sie jagt mich, die Satansbraut. Aber ich werde sie kriegen.“ (VASILENKO 1991c:8) Diesen Wechsel von Objekt- und Subjektstatus transponiert die Autorin bis hinein in das geschlechtliche Begehren, das die Heldin nicht nur als Erleidende, sondern mindestens genausooft als Fordernde und Genießende zeigt. Goscilo hat hierfür den interessanten Begriff des „sexualisierten Willens“ geprägt, der sich auf die Sexualisierung der sie umgebenden männlich konnotierten Elemente (die Sonne) und Objekte (die heißen Flanken der heranrückenden gefährlichen, doch begerlichen Panzer) bezieht. (GOSCILO 1996).

Der zweite Abschnitt beginnt mit dem Kampf Šamaras um den Geliebten gegen die diesen faszinierende Konkurrentin. Wir erfahren, daß Šamara Ustin zur Heirat erpreßte, nachdem dieser sie gemeinsam mit sieben weiteren Männern vergewaltigt hatte. Für diesen Kampf greift sie zum Zauber und realisiert damit eine Einschreibung, die sich mit der beanspruchten inneren Freiheit durchaus verbindet, wenn das Weibliche als das Hexische, Dämonische im Sinne der gefürchteten und kraftvollen Weiblichkeit gedacht wird. Es wird aber auch deutlich, wie sehr die Protagonistin das Rollenbild weiblicher Reinheit verinnerlicht haben muß, wenn sie den Mann, der sie vergewaltigt hat, zur Ehe erpreßt, um auf diese Weise ihre Entehrung zu legalisieren, und wie sehr ihr Begehren andererseits den (dem Rollenbild widersprechenden) Anspruch wilder und ungezügelter Sinneserfüllung lebt.

Für Ustin bedeutet die unberührte Natasa den Inbegriff der schönen und edlen Weiblichkeit, während Šamara als Objekt des Begehrens nicht mehr taugt. Gleichzeitig ist er selbst als Strafgefangener Gejagter der Ordnung. Die symbolische Ordnung, hier in Gestalt des totalitären Macht systems, stünde mit Lacan für das Ich als der große Andere (LACAN 1975) und den Besitz des Phallus, während die Strafgefangene den Verlust des Phallus durch Unterwerfung Schwächerer, hier: der Frau, zu kompensieren suchen. Die die povest' dominierenden semantischen Oppositionen von Liebes- und Freiheitsbegehren lassen sich jedoch nicht auf eine dichotomische Geschlechterkonstellation - hier das weibliche Opfer, dort männliche Gewalt- projizieren. In seiner Selbstdefinition durch Macht über den Anderen erliegt Ustin seiner eigenen am-bivalenten Position: Seine Schönheit erweckt Besitzanspruch wie sein Liebesbegehren auf Besitz ausgerichtet ist. Auch Šamaras Konflikt wird durch ein fließendes Gleiten zwischen „männlichem“ und „weiblichem“ Prinzip bestimmt. Ihr forderndes Begehren nach Ustin sowie ihr physisches Verlangen nach seinem schönen Leib zeugen von einem stark „männlichen“ Besitzanspruch. Andererseits unterwirft sie sich gängigen Weiblichkeitsmythen, wenn sie den Geliebten durch Liebeszauber und Verkleidung zurückzugewinnen sucht. Schmid hat Šamaras emotionale Metamorphosen als Ausdruck ihrer dramatischen Gefühlssituation bis hinein in den Dialog verfolgt. (SCHMID 1997:93) Diese Ambivalenz wird über die Symbolebene bekräftigt: Šamara schwimmt in die Sonne wie in Blut (VASILENKO 1991c: 18) - eine Metapher für das verletzende Männliche - als sie Ustins Liebe für verloren erkennt. Sie als Embryo zusammenrollend, sucht sie Schutz im Wasser als dem mütterlichen Element, um abrupt nach oben zu steigen, - der Sonne entgegen, sprich: ihren Anspruch auf Triumph im Symbolischen zu behaupten. (VASILENKO 1991c:25).

Das fließende Gleiten zwischen den Geschlechtsidentitäten scheint im dritten Abschnitt in den unausweichlichen Sieg ontologisch bestimmter Weiblichkeit umzukippen: Šamara zahlt in ihrem Kampf mit und in der symbolischen Ordnung ständig mit ihrem Körper als Objekt wiederholter Vergewaltigungen.¹⁷ Dabei ist sie Erleidende im Fleische und fleischlich Begehrende. Sie will in der Ordnung sein, wie ihr Versuch, ihre Verbindung mit Ustin in der von der Sonne erstrahlten Kirche segnen zu lassen, bedeutet (VASILENKO 1991c: 43), und gleichzeitig frei von ihr.

Dieser Mischung von „männlich“ und „weiblich“ im Körper entspricht auch die Körpermetaphorik des vierten Abschnitts. Šamaras Augen werden „voll von Verstand und Schmerz“ (Ebd.:45) beschrieben. Im Schlußbild fährt sie der Sonne entgegen (Ebd.: 48), - einer Ordnung, die ohne das Weibliche nicht auskommt und gleichzeitig das Symbolische impliziert, ein gleichzeitig männlich und weiblich besetztes Symbolisches und Semiotisches^{18?}

Der Traum vom gleichberechtigten Begehren muß in einer symbolischen Ordnung allerdings Illusion bleiben, die sich nicht nur als differenztötende, sondern auch als existenztötende Ordnung erweist. Hierfür stünde die Motivik der todbringenden bzw. für den Tod stehenden „Führer“: Als die Hochzeitsgäste auf das Glück eines Brautpaares nach altem Brauch eine Flasche mit Münzen zerschlagen, ergießt sich der Strom auf die Türschwelle, als die hiesigen „Führer“ zur Gratulation erscheinen. Sie verkörpern das dem Paar vorgezeichnete Unglück, das sich alsbald im Tod ihres Neugeborenen bestätigt (VASILENKO 1991c: 14). Auf dem Zeitungspapier, in das Šamara den abgetriebenen Fötus wickelt, der aus der erzwungenen Verbindung mit einem der „Führer“ entstammt, prangen deren Bilder, die nunmehr symbolisch im eigenen Blut schwimmen (Ebd.: 44). D.h. die Verbindung zwischen Blut, Tod und Führung der Ordnung wird signifikant hervorgehoben. Die Frage nach echter Differenz des Weiblichen müßte also in eine Richtung zielen, die für dessen Verwirklichung neue Räume erschließt, die eine Verbindung von Freiheit und Liebe ermöglichen.

Identität realisiert sich nun nicht allein über Geschlechtsidentität.

Selbstentwurf faßt mehr als Weiblichkeits- (oder Männlichkeits-)entwurf. Vasilenkos jüngster Roman „Duročka“ liefert diesbezüglich Rätsel, als ein (weiblicher) Selbstentwurf der Protagonistinnen weder nachvollziehbar noch notwendig erscheint. Vielmehr scheinen die Protagonistinnen von vornherein auf ein dem patriarchalischen Weiblichkeitsverständnis folgendes Prinzip festgeschworen. In einem Vortrag zur Entstehungsgeschichte des Literaturalmanachs „Neue Amazonen“ spricht Vasilenko vom Sprachwiedergewinn der „Großen Stummen“, worunter sie die tausende Jahre schweigende Frau versteht, und sie kündigt die Erweckung einer originären weiblichen Welt als einer Welt der Gefühle, Empfindungen, des besonderen Weltverständnisses und -begreifens an. Unter diesem Blickwinkel könnte die demonstrative Stummheit ihrer jüngsten Protagonistinnen als Signal gelesen werden.

Die Haupthandlung in Duročka ist an die stumme 13jährige Ganna gebunden, die - ausgeliefert der Willkür ihrer machtsüchtigen Erzieherin in einem sowjetischen Kinderheim der 30er Jahre - schließlich Weisungen der Muttergottes erhält, die Menschen durch Gesang und Wunderheilung zu führen. Dabei stünde der Gesang für eine Zwischenform von Semiotischem (Ton) und Symbolischem (Sprache), als Vermittlung zwischen weiblichem und patriarchalischem Prinzip. In die weibliche Jesuserzählung ist eine weitere weibliche Erzählung verflochten, die der jungen Tatarin Tuba, die auf Grund ihrer unerfüllten Liebe zum russischen Fürsten Dmitrij die symbolische Ordnung verwirft und ins Wasser als dem weiblichen, entgrenzenden Element flieht. Für den Erzähler der in der Gegenwart angesiedelten Rahmenhandlung scheinen beide Figuren in seiner Schwester Nadka wiederaufzuerstehen, heißt es doch auch von ihr, sie sei von den ob ihrer Stummheit entsetzten Eltern in einer Pappschachtel auf den Fluß, ins Wasser also, ausgesetzt worden Und in Analogie zur Vergewaltigungsszene im Hauptteil wurde die Nadka der Gegenwart von Soldaten geschwängert. Der geschlechtlich konnotierten Metaphorik und Symbolik bei Vasilenko folgend, stünden die Soldateska für das männliche Gewaltprinzip, Nadkas Fruchtbarkeit für das weibliche Prinzip „Leben“. Der Poetisierung des weiblichen Prinzips wird nun durch die Symbolik des Sujets eine, Männliches und Weibliches versöhnende, weil vereinende Zukunftsvision untersetzt: Nadkas Himmelfahrt im Augenblick höchster atomarer Bedrohung für das Leben krönt eine von ihr geborene und in ihrem Blut schwimmende rote Sonne, der in der Gestalt eines Neugeborenen die Botschaft kriegloser Zeiten eingeschrieben ist.

Die Reihung Tuba-Ganna-Nadka, alle drei schön, verletzlich, durch Stummheit oder Rusalka-Gestalt geheimnisvoll anders und im mythologisch heiratsfähigen Alter von 13 Jahren, stünde für eine weibliche ontologische Linie. Vasilenko verbindet damit das weltrettende Prinzip mit dem Weiblichen im metaphysischen Sinne In der in den 30er Jahren spielenden Haupthandlung verharrt ein ganzes Dorf verbannter Frauen und Männer in Stummheit, um sich dem totalitären Zugriff zu entziehen und pflegt in gemeinsamem Gesang und Gebet einen dem sobornost'-Prinzip entsprechenden Zusammenhalt Und die Identität der Waisenhausleiterin, Traktorina, bezeichnenderweise nicht durch Familie und Kirche getauft, sondern durch den Staat, stellt sich über die Negative dichotomischer Geschlechterzuschreibungen her, also über (männliche) Machtgier und Mi tleidlosigkeit und zugleich („weibliche“) Weinerlichkeit und Hinterlist, verweigert sich also einem „Hoffungsprinzip Weiblichkeit“.

Man darf indes nicht vergessen, daß Nadkas symbolische Sonnengeburt genau über jenem Raum stattfindet, dessen Weite Vasilenko ständig erinnert und auf dem in ironischem Zusammentreffen der Umstände sowohl die russischen Atomraketen stationiert sind als auch Stepan Rasins Freiheitsappelle an die Kosaken überliefert sind. Hier ist die Ganna der 30er Jahre auf ihren Wanderungen durch das Volk geschritten, und von hieraus ist sie wie die Tatarin Tuba in das Wasser bzw. auf den Was-

ern hinweggeehrt. So wäre die Himmelfahrt Nadkas als Ausschreiten des ganzen Raums, zu dem der Himmel gehört, zu verstehen: nicht Einschreibung, sondern Schöpfung.

Freilich könnte eingewandt werden, daß diese Schöpfung nur die ewig dem Weiblichen zugeordnete Einschreibung des Gebarens, Liebens und Sorgens wiederholt. Und Judith Butlers Frage scheint angebracht: „Wollen die Frauen wirklich nach einem Modell zu Subjekten werden, das einen vorgängigen Bereich des Verworfenen fordert und produziert?“ (BUTLER 1993) Wenn, wie wir wissen, „Subjekte durch Ausschließungsverfahren gebildet werden“ (Ebd.), welchen Platz gibt es bei Vasilenko für die Frauen, die ihrem Weiblichkeitsbild nicht entsprechen? Anders gefragt: Muß es ihn geben? Trifft nicht für sie eher zu, was Seyla Benhabib im Prozeß der „feministischen Umwertung der Werte“ als Interesse an den Überlebens- und geschichtlichen Widerstandsstrategien von Frauen bezeichnet hat (BENHABIB 1993) und auf Grund dessen sie ein Denken in Utopien, „als Sehnsucht nach dem „ganz anderen“, das noch nicht ist“, verteidigt? (BENHABIB 1995: 256-257)

CHRISTINA PARNELL DIE AUTORIN:

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

ANMERKUNGEN:

1. Zu verweisen wäre auf Magister- bzw. Diplomarbeiten in Freiburg, Erfurt und Gießen sowie Dissertationen z.B. in München und auf Forschungsprojekte. In der Breite ist die Forschung stärker auf das 18. und 19. Jahrhundert konzentriert (Freiburg, Potsdam, Zürich). Ringvorlesungen zu genderspezifischen Problemen finden in Salzburg und Greifswald statt. Zum Werk russischer Autorinnen der Gegenwart wird in Erfurt gearbeitet.
2. Vinken versteht Weiblichkeit nicht als „biologische oder kulturelle Identität“, sondern als „das differenzielle Moment, das Identität erst ermöglicht“. Männliches und Weibliches würden nicht als Wesenheiten benannt, sondern in ihrem Aufeinanderbezogenheit, wobei das Männliche für das Eine stehe. Weiblichkeit sei „unheimlich“, nicht weil sie das Gegenteil von Männlichkeit ist, sondern weil sie die Opposition von „männlich“ und „weiblich“ unterlaufe. (VINKEN 1992: 12f. und 19)
3. Vgl. Interviews der Verf. mit Svetlana Vasilenko am 08. Mai 1998 sowie mit Nina Sadur am 13. Mai 1998 in Moskau und mit Ljudmila Ulickaja am 26. September 1998 in Feldafing.
4. Der Begriff der „fließenden Grenzen“ geht zurück auf Derrida, der im Begriff der *differance* die Einheit von Identitäten durch fließende Verschiebung ihrer Grenzen auflöst. (DERRIDA 1983). Diese Verschiebung liegt auch dem Genderbegriff Judith Butlers zugrunde, den sie als eine binäre, Machtstrukturen überschreitende Differenzkategorie auf der Linie Derridas setzt, in der Geschlechtsidentität wie jede andere Identität eine nicht festschreibbare Größe darstellt. Butler schreibt: „Die Geschlechtsidentität ist ein komplexer Sachverhalt, dessen Totalität ständig aufgeschoben ist,“ (BUTLER 1991, 36)
5. Ihre Suche nach einer weiblichen Subjektkonstituierung stellt eine Tendenz dar, wird jedoch von anderen Autorinnen, z.B. Valerja Narbikova, nicht geteilt.
6. Interview der Verf. mit S. V. vom 08. 05 1998
7. „Mammi!“ Er zitterte und schluchzte „Tötet das Schweinchen nicht.“ (VASILENKO 1991a: 175)
8. „...allzusehr ähnelte diese Liebe doch Krankheit, Tod und Unglück, - oh, möge sie uns doch verschonen!“ (VASILENKO 1991b, 12)
9. „Ich liebe dich“. sagte er... „Dann lieb mal immer ins Taschentuch.“ (VASILENKO 1991c: 19)
10. Wenn Roebing in ihrem Buch danach fragt, „welche sexuellen Bedürfnisse und Versagungen und welche damit verbundenen Verdrängungsformen ... die Inflation des Motivs in der sinnenfeindlichen Bürgerwelt des 19. Jahrhunderts bewirkt haben mögen und zu welchen bestimmten Gestaltungsformen sie inspirierten“ (ROEBLING 1991: 1, sollten wir auch auf die Inflation dieses Motivs in der Prosa zeitgenössischer russischer Schriftstellerinnen verweisen. Deppermann erklärt das Wasserfrauenmotiv in der russischen Literatur aus der Feier des heidnisch-slawischen Frühlingsritus: „Die Rusalka erscheint... nicht allein, sondern in „Schwärmen“, die orgiastisch ausschweifen. Hier geht die Rusalka-Gestalt auf vorchristliche Dionysien zurück.“ (DEPPERMAN 1991: 269f.)

11. Interview der Verf. mit S V vom 08. 05. 1998
12. Unter sobornost' verstehen wir das auf den slawischen Gemeinschaftsgedanken rückführbare Prinzip der orthodoxen Gemeinschaft.
13. Vgl. hierzu auch Irigarays Gedanken über das Begehren der Frau im Verhältnis zum Raum. „... ein grenzenloses Überfließen, in dem sich mannigfaltige Werdensprozesse ausprägen können, in dem sich die Weite ihrer Zukunft drängt, ... einer Ausdehnung, einer Dilation ohne stimmbare Grenzen. Ohne faßbaren Zweck. ... „ (IRIGARAY 1980: 284f.)
14. Schülting beschreibt am Beispiel der Kolonisierungsgeschichten Amerikas die Penetration des fremden Raums durch das mobile männliche Subjekt und die ihr mit dem weiblichen Körper assoziierte zugeschriebene Passivität. (SCHÜLTING 1997: 24-39)
15. „Der Fluß hat einen unrussischen Namen: Achtuba.“ (VASILENKO 1991c. 3)
16. „ .. er jagte sie ... Schaute von oben auf sie herab wie auf Aas. Sie schaute zu ihm auf mit waidwunden Augen.“ (Ebd.: 4)
17. Nachdem sie Ustin erfolglos von seiner Flucht abzuhalten suchte, wird sie beinahe Opfer eines Mörders. Für ihr Schweigen über Ustins Verbleib wird sie verhaftet und kauft ihn mit ihrem Körper frei. Sie wird vom falschen Mann schwanger, unterzieht sich einer brutalen Abtreibung und wird am Vorabend ihrer ersehnten Abreise mit dem Geliebten von diesem zusammengeschlagen.
18. Vgl. hierzu Lindhoffs Versuch eines Weiterdenkens von Kristevas Theorie des Semiotischen in Richtung einer Einführung der Geschlechterdifferenz in das Semiotische und Symbolische. (LINDHOFF 1995: 12f)

BIBLIOGRAPHIE

- BENHABIB 1993: S. Benhabib, Subjektivität, Geschichtsschreibung und Politik. Eine Replik, in: S. Benhabib, D. Cornell, N Frazer, Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt, 105-1 21.
- BENHABIB 1995: S. Benhabib, Selbst im Kontext. Gender Studies. Kommunikative Ethik im Spannungsfeld von Feminismus, Kommunitarismus und Postmoderne. Frankfurt.
- BOVENSCHEN 1979: S. Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt, 24-43.
- BUTLER 1991. J. Butler, Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt.
- BUTLER 1993: J. Butler, Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der „Postmoderne“, in: Der Streit um Differenz, 31-58.
- DEPPERMAN 1991: M. Deppermann, Rusalka - Nixe der Slaven Annäherung an ein „ungehobenes“ Motiv, in: Roebing, I. (Hrsg.): Sehnsucht und Sirene, 269f.
- DERRIDA 1983 J. Derrida, Grammatologie Frankfurt.
- FEMINIZM. Vostok. Zapad. Rossija. Moskva 1993. (u a.: Tat'jana Klimenkova: Feminizm i postmodernizm; Svetlana Kajdaš: O „ženskoj kul'ture“; Ol'ga Voronina. Ženščina i socializm: opyt feministkogo analiza; Nina Julina: Feministskaja revizija filosofii. vozmožnosti i perspektivy)
- GOSCILO 1996: H. Goscilo, Dehexing Sex: Russian womanhood during and after glasnost. Michigan, 93-95.
- IRIGARAY 1980: L. Irigaray, Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts. Frankfurt.
- IRIGARAY 1991. I. Irigaray, Ethik der sexuellen Differenz. Frankfurt.
- KRISTEVA 1978: J. Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt.
- LACAN 1975: J. Lacan, Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion [1949], in: Schriften I. Ötten, 61-70.
- LINDHOFF 1995 L. Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart und Weimar.
- ROEBLING 1991: I. Roebing, Vorwort, in: Sehnsucht und Sirene. 14 Abhandlungen zu Wasserphantasien. Hg. von I. Roebing, Pfaffenweiler.

SCHMID 1997 S. Schmid. Zeitgenössische russische Kurzprosa: Svetlana Vasilenko. Wien, Universität, Diplomarbeit.

SCHÜLTING 1997: S. Schülting: Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonialisierungsgeschichten aus Amerika. Reinbek bei Hamburg.

VASILENKO 1991a. V. Vasilenko, Chrjuša, in: Zvonkoe imja. Videopoéma i rasskazy. Moskva (Übers, nach: Wassilenko, S.: Stadt hinter Stacheldraht. Reinbek bei Hamburg 1992, 33)

VASILENKO 1991b: S. Vasilenko: Vesennaja krov', in: Zvonkoe imja.

VASILENKO 1991c: S. Vasilenko, Šamara. Moskva.

VASILENKO 1998a: S. Vasilenko, Rusalka s Patriaršich prudov. In: Raduga (1998).

VASILENKO 1998b: S. Vasilenko, Durocka In: Novyj mir (1998) II, S. 9-73.

VINKEN 1992: B. Vinken (Hrsg.), Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika. Frankfurt.

Erschienen in:

VIA REGIA – *Blätter für internationale kulturelle Kommunikation Heft 58/59 1999, herausgegeben vom Europäischen Kultur- und Informationszentrum in Thüringen*

Weiterverwendung nur nach ausdrücklicher Genehmigung des Herausgebers

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