

ZUR „ŽENSKAJA PROZA“ DER SVETLANA VASILENKO

EINE FEMINISTISCH-FORMALISTISCHE ANNÄHERUNG.

Sonja Schmid

PROGRAMMATISCHE EINLEITUNG: RUSSISCHE „FRAUENPROSA“

Viele junge Autorinnen, die Mitte der achtziger Jahre im Zuge der Perestrojka erstmals die Möglichkeit zur Publikation erhielten, wurden alsbald unter den Begriff „ženskaja proza“ - wörtlich „weibliche Prosa“ - subsumiert (diesen ambigen Begriff und sein russisches Pendant „ženskaja proza“ verwende ich ausschließlich für „von Frauen verfaßte Texte“). Dabei wird die Tatsache verschleiert, daß die so zusammengefaßten Texte sehr unterschiedlicher Qualität sind und außer der gemeinsamen Bezeichnung wenig bis nichts Einheitliches aufzuweisen haben.

Die Texte der „ženskaja proza“ erschienen Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre in zahlreichen Sammelbänden, die zwar eifrigst rezipiert, meist aber vernichtend rezensiert wurden. Die Kommentare der russischen Literaturkritikerinnen orientierten sich in den seltensten Fällen an konkreten Texten: Meist wurde die „ženskaja proza“ pauschal als grau, grob und trostlos abqualifiziert, und einige der eben erst entdeckten Autorinnen verschwanden schon bald wieder von der literarischen Bühne.

Svetlana Vasilenkos Prosa wird im allgemeinen dieser Richtung zugeordnet. Ihre Texte lösen gerade beim russischen Lesepublikum unbeschreibliche Ratlosigkeit aus, die sich von Zeit zu Zeit in einer verzweifelden, mitunter vernichtenden Kritik entlädt.¹ Den Rezensionen gemeinsam ist eine Tendenz zum Biographismus: Eine detailreiche Darstellung tabuisierter Lebensbereiche in der Sicht einer Frauengestalt wird dabei oft als Realismus interpretiert, obwohl eine „automatische Verbindung zwischen der Forderung nach vollkommener Reproduktion der gesamten „Wirklichkeit“ und dem, was als „realistische“ Literatur bekannt ist“ (Moi 1989, 62), keineswegs selbstverständlich ist.

Anhand von „Zasajgakami“ („Antilopen jagen“), einer der ersten publizierten Erzählungen von Vasilenko, versuche ich im vorliegenden Beitrag exemplarisch vorzuführen, wie eine Textanalyse aussehen könnte, die ausdrücklich feministisch motiviert ist, die aber gleichzeitig nicht auf das strukturalistisch-formalistische Instrumentarium herkömmlicher (slawistischer) Literaturanalysen verzichten will.

Dabei ergeben sich mehrere Schwierigkeiten: Zum einen wandten sich viele an gender-Themen interessierte slawistische Literaturwissenschaftlerinnen² als Reaktion auf den beharrlichen Widerstand der europäischen Slawistik gegenüber Gender studies von strukturalistischen Paradigmen der Textanalyse und -Interpretation ab, was bisweilen zu einer Vernachlässigung der Techniken literarischer Textgestaltung führte.³ Zum anderen stellt die russische „Frauenprosa“ die überwiegend im Westeuropa und Nordamerika entwickelten Modelle feministischer Literaturwissenschaft auf eine Bewährungsprobe.

Vasilenkos Texte veranschaulichen meiner Ansicht nach in geradezu idealer Weise die Einseitigkeit von Konzepten, die konventioneller gearbeitete Texte als „männlich“ verteuflern und „weiblich“ mit avantgardistischen oder postmodernen Techniken gleichsetzen. Die zugrundeliegende Problematik einer u. a. von Cixous propagierten *écriture féminine* liegt

„in dem Begriff feminin verborgen, dessen Bedeutung in den Texten von Helene Cixous oszilliert zwischen einem normativ Weiblichen (als der Reaktivierung des Imaginären) und einem biologisch bzw. historisch realem Weiblichen. Ursache solchen Gleitens der Bedeutung des Femininen ist ihr Versuch, mit der *écriture féminine* das logozentrische Denken in binären Oppositionen, das mit einer Abwertung des Weiblichen einhergehe, aufzubrechen - wobei sie allerdings selbst wieder in dichotomische Denkmuster verfällt.“ (Weber 1994, 26)

Auf den folgenden Seiten werde ich versuchen, zentrale Thesen (postmoderner) feministischer Literatur- und Wissenschaftskritik mit brauchbaren Kategoriensystemen konventioneller Textanalyseverfahren zusammenzuführen. Vor allem anhand der Figurenkategorie wird zu zeigen sein, wie Vasilenko mit Geschlechter- und Rollenstereotypen umgeht, wie sie diese unterläuft, bricht und in welche hierarchischen Relationen sie ihre Figuren einbettet.

Ausgerechnet eine Autorin zu wählen, scheint vor dem Hintergrund der postmodernen Scheinkategorie Geschlecht keinen Sinn zu ergeben. Unter Berücksichtigung der Tatsache, daß die Zugehörigkeit zur imaginierten Gruppe „Frauen“ die Wahrscheinlichkeit, zum Literaturkanon gezählt zu werden, nicht

gerade erhöht, können allerdings auch in programmatisch legitimer Weise die Texte einer Autorin ausgewählt werden, ohne den Konstruktionscharakter der Kategorie Geschlecht anzuzweifeln.⁴

Die vorliegende Arbeit soll einerseits über die bloße Darstellung im Text vorkommender Frauenbilder und -typen hinausgehen und andererseits dem Essentialismus eines weiblichen Schreibens entgegen.

TEXTANALYSE: „ZA SAJGAKAMI“

„Zasajgakami“ wurde 1982 in der Zeitschrift „Literaturnaja uceba“ als Vasilenkos erster Prosatext veröffentlicht und ist seither in mehreren Fassungen erschienen, die sich in manchen Details unterscheiden. Ich verwende die Version aus dem 1991 erschienenen Band „Zvonkoe imja“ („Der klingende Name“).

Mit Hilfe narratologischer Kategorien aus der strukturalistisch-formalistischen Tradition möchte ich im Text konkurrierende Weiblichkeitsentwürfe aufspüren, durchgängige Oppositionen offenlegen und diese mit anderen Themen in Verbindung setzen. (...)

Die zentrale Bedeutung der Figurenkategorie ergibt sich u.a. aus dem Umstand, daß in Vasilenkos Texten sämtliche Hauptfiguren Frauen sind.

Indem die Autorin ihre Hauptfiguren über deren eigene Körperlichkeit konstituiert, sie mit verschiedenen, teilweise stark typisierten Figuren konfrontiert, konstruiert sie „Weiblichkeit“ als komplexe „weibliche“ Identität, die keine Simplifizierung des Figurencharakters in Heldin oder Opfer zuläßt. Interessant wird dabei die Auseinandersetzung einer Figur mit der eigenen „Geschlechterrolle“⁵ und den Erwartungshaltungen der anderen Charaktere, jener Punkt, an dem die scheinbare Selbstverständlichkeit der eigenen „Weiblichkeit“ gebrochen wird, an dem sie nicht mehr als gegeben, sondern als Belastung und als außerhalb des eigenen Begehrens erlebt und als Stereotyp, als freiwillige oder unfreiwillige Maskerade entlarvt wird. Besonders deutlich wird dies in den Momenten, in denen Körperlichkeit als fremd empfundenen erlebt wird; wo die Selbstverständlichkeit des Geschlechterverhältnisses durch bewußt erlebtes und oft aktiv gestaltetes, subversives Spiel aufgelöst wird.

DIE TÄNZERIN UND IHRE PARTNER. DETAILS ZUR FIGURENKONSTELLATION.

In „Za sajgakami“ findet sich der aus anderen Erzählungen Vasilenkos vertraute Widerspruch zwischen zwei Charakteren in einer Figur, im „Ich“ der Erzählerin. Der Konflikt wird zwischen dem als vom „Ich“ unabhängig empfundenen Körper und einem der Macht des Körpers letztlich hilflos ausgelieferten Verstand ausgetragen. Eine Synthese dieser beiden Mächte wird im Text problematisiert, schließlich aber nicht erreicht.

Die zentrale Figur, die gleichzeitig Erzählinstanz (Ich-Erzählerin) ist, wird im ersten Satz eingeführt. Sie wird als weiblich, jung und dünn beschrieben. Außerdem erfahren wir, daß sie verheiratet ist und - in Form eines Erinnerungsexkurses - daß sie einen Sohn hat, der sich während der Zeit der Erzählung unter der Aufsicht ihrer Mutter befindet. Der Ehemann wird nicht weiter erwähnt, während die Mutter später noch zweimal kurz auftaucht.

Zum Zeitpunkt der erzählten Handlung trägt die Erzählerin - entgegen ihrer sonstigen Gewohnheit, ihren Körper in hochgeschlossenen Pullovern und langen Hosen möglichst zu verstecken - ein grünes Seidenkleid mit Ausschnitt. Besonders an den Textstellen, in denen dieser Körper thematisiert wird, kommt die Einstellung der Erzählerin sich selbst gegenüber zum Ausdruck. Das Tun des Körpers, gegen das sich der Verstand auflehnt, wird mit einem Ritual, einem Tanz verglichen, an dem die Erzählerin, ob sie will oder nicht, teilnehmen muß. Lediglich die Wahl ihrer „Tanzpartner“ kann sie (noch) selbständig entscheiden.

In dieser äußerst komplex und dicht konzipierten Figur ringen verschiedenste Interessen, Bedürfnisse und Vorstellungen miteinander: Das cartesianische Subjekt könnte nicht deutlicher „dekonstruiert“ und als „ungeheuer komplexe[s] Netzwerk sich widerstreitender Strukturen“ (Moi 1989, 22) entlarvt werden.

In Form einer Widmung gelten die allerersten Worte des Textes Saša Ladoskin, dessen Identität - er ist der große Unbekannte - sich erst gegen Ende des Textes herausstellt. An ihm werden seine hellen Augen und Wimpern, das helle, eher spärliche Haar, seine zarte, helle Haut, der dünne, lange Mund, ein kindlich scharfes Kinn und eine schrille, scheinbar unbeherrschbare Stimme mehrmals hervorgehoben. Saša trägt ein weißes weites Hemd, Stiefel aus Lederersatz und riecht durchdringend nach

Waggon dritter Klasse. Sein Erscheinen löst bei drei Figuren (der Erzählerin, ihrer Mutter und der Kellnerin) dieselben Reaktionen aus: das Gefühl, ihn von irgendwoher zu kennen, und - ergebnislose - Erinnerungsversuche.

Der zweite „Tanzpartner“ ist Vova, ein gut gebauter und äußerst eloquenter Soldat aus Sibirien, er wird als „dunkel“ und „geschmeidig“ beschrieben, mit großen grauen Augen. Als selbstzufriedener Dauerredner wird er zur nahezu stummen Erzählerin und als „berechenbares Abendprogramm“ zum Abenteuer, das Saša verspricht, in Opposition gesetzt.

Während Vova durchaus als Vertreter traditioneller „männlicher“ Werte wie „erobern“, „beherrschen“ etc. gesehen werden kann, entzieht sich Saša einer derartigen Kategorisierung. Sein rätselhaftes Verhalten wird erst auf den letzten Seiten klarer, und selbst dort bleibt ein gewisser unaufklärbarer Rest. Seine Figur ist die von allen undurchsichtigste. Das Ende der Erzählung reißt noch einmal mit großer Eindringlichkeit die scheinbar klare, konventionelle Opposition zwischen dem „wahren“ und dem „falschen“ Helden nieder und entzieht so nachträglich jeder glatten Interpretation den Boden. Die drei Hauptfiguren bilden ein Dreieck, dessen Bewegung über das Ende der Erzählung hinausweist.

Die Nebenfiguren stehen alle in direkter, d. h. persönlicher und im Text thematisierter, wenn auch manchmal zeitlich zurückliegender Beziehung zur Ich-Erzählerin: Irina ist die mollige Freundin der Ich-Erzählerin, mit der sie im Restaurant sitzt und deren Grübchen im Kinn sich ständig mit Lippenstift verschmiert. Petr ist seit kurzem Major. Er wählt Irina als Partnerin; dazu nimmt er nach der Vorstellungsrunde am Tisch der beiden Frauen Platz, wird aber davon abgesehen nicht mehr erwähnt. Die Kellnerin ist im Speisesaal nicht präsent. Sie sitzt in der Küche des Restaurants vor dem Fernseher und hofft, daß dadurch ihre Arbeitszeit schneller vergeht. Sie hat das strenge Gesicht einer Lehrerin (Vasilenko 1991, 81) und ist nicht besonders gesprächig. Auch sie meint Saša von irgendwoher zu kennen. Obwohl sie der Erzählerin den blutenden Finger verarztet, bleibt sie distanziert. Sinicyn taucht zwar erst im letzten Teil der Erzählung in persona auf, davor allerdings schon in der Erinnerung der Erzählerin: als Kinder hatten sie den stadtbekannten Wilderer im Rahmen einer Kinderpatrouille angezeigt. Außerdem ist er Sašas ehemaliger Nachbar, mit dem er Krebse gefangen hatte und der Saša den Autoschlüssel geliehen hatte. Die verrückte Ljuba wird erst „am Morgen danach“ in die Handlung eingeführt, als pausbäckige junge Frau mit niedriger Stirn, platter Nase und vollen Lippen, die geistig auf dem Stand einer Fünfzehnjährigen ist. Alle ehemaligen Freundinnen sind bereits verheiratet und haben Kinder, während Ljuba laut von einem Bräutigam träumt. Am Rande treten noch andere auf, etwa die übrigen Gäste im Restaurant, die betrunkenen Freunde von Saša, andere Soldaten. Schließlich bleiben noch die titelgebenden Antilopen zu erwähnen: sieben ungelenke, aber schnelle Tiere mit runden, goldfarbenen Hinterteilen. Das Antilopenjunge, das Saša anfährt, ist schwarzgelockt. Die Antilopen selbst treten nur in einem kurzen, symbolischen Moment auf, noch dazu in „magischer Zahl“. Durch die Parallelführung von Saša und den Antilopen bleiben sie jedoch dauerhaft präsent. So stehen etwa der Titel und die Widmung in engem Bezug, da Saša die Antilopen in genau dieser (elliptischen) Äußerungsform einführt. Weitere Bedeutungsparallelen sind das unerwartete Auftreten Sašas im Restaurant und das der Antilopen im Lichtkegel der Autoscheinwerfer. Beide, Saša und die Antilopen, rufen eine spontane, positive Reaktion hervor (denn obwohl die Erzählerin lange zögert, reizt sie das Unvorhersehbare, Unberechenbare so sehr, daß sie sich zum Weglaufen mit ihm entschließt); Mit beiden (Saša und den Antilopen) geschieht ein Unfall, der von denen, die sich über ihr Auftauchen gefreut hatten, unbeabsichtigt (mit-) verschuldet wurde.

Keine Figur wird in ihrer Bedeutung für die Handlung mit übersteigender Aufmerksamkeit geschildert. Einzig Saša gegenüber differiert die ansonsten gleichmütige Erzählhaltung signifikant: Er ist der Erzählerin gleichzeitig vertraut und fremd, sie schwankt zwischen angewiderter Distanzierung und liebevoller Vertrautheit, ohne eine Synthese zu erreichen. Dadurch wird von Anfang an die Besonderheit dieser Beziehung deutlich, deren tiefere Bedeutung erst nach Sašas Tod geklärt wird.

AUFBRUCH IN DIE UNBERECHENBARKEIT. RAUMSTRUKTUR UND CHRONOTOPOI

Vasilenko versetzt ihre Protagonistinnen aus abgeschlossenen Räumen, die oft fast automatisch mit Weiblichkeit assoziiert werden, in „outdoor environments that interact with or mirror their psyches.“ (Goscilo 1996, 132). Unvorhersehbare, ruhelose Mobilität, die durch deutliche narrative Brüche noch zusätzlich akzentuiert wird, signalisiert nach Goscilo die psychologische Entwurzelung der Charaktere.

So bezeichnet bereits der Titel ein ungenaues Ziel, zu dessen Erreichung Bewegung notwendig ist - aus der Geborgenheit des erleuchteten Innenraumes hinaus in die undurchdringliche Dunkelheit der Stadt, der Steppe.

Die Erzählerin verläßt auf Sašas seltsame Aufforderung hin mit ihm das Restaurant, um den abgezielten, vorhersehbaren, „ritualisierten“ Bewegungen, denen sie beide innerhalb des Restaurants unterworfen sind, zu entkommen.

Eine relativ lange Sequenz ist dem Warten der Erzählerin vor dem Haus Sinicyns gewidmet, während Saša die Garage zu öffnen versucht. Dabei dient die Stadt, die sie zuvor in völliger Dunkelheit durchquert hatten, als eine Art Hintergrund.

Das kalte, nach Fisch stinkende Wageninnere steht der heißen, nach Wermut duftenden Steppenluft gegenüber, während die Temperatur in der Steppe der des Restaurants ähnelt. Trotz des Ortswechsels der Hauptfigur in die Steppe, die vielleicht sogar als die von manchen feministischen Literaturtheoretikerinnen erträumte „wild zone“⁶ identifizierbar wäre, herrscht zwischen den beiden Protagonistinnen weiterhin Schweigen. Die Ich-Erzählerin macht keine Anstalten, eine neue Perspektive zu artikulieren, sie verweigert sich.

(ER-)LÖSUNG UNERWÜNSCHT: RUNDUM-VERWEIGERUNG

Die Ich-Erzählerin wird von einer anderen Erzählinstanz unterstützt, die sich v. a. in Klammern äußert. Durch den Einsatz dieser zweiten Erzählebene ergibt sich eine ähnliche Konfiguration wie in den Texten mit „Sie-Erzählerin“, wo oft zwei sehr unterschiedliche (weibliche) Figuren einander begegnen und gewissermaßen spiegeln.

Neben den Gerüchen, mit deren Hilfe in der Dunkelheit ein Bild der Stadt „gezeichnet“ wird, finden sich sämtliche direkte Hinweise an den/ die Leserin in Klammern, als deren wichtigste ich „Lesen Sie aufmerksam weiter: Irgendwo hier beginnt die Unwahrheit, wo - weiß ich selbst nicht.“ (Vasilenko 1991, 84)⁷ und „Alles, was am Morgen passierte, ist die Wahrheit.“ (ebd., 102) anführen möchte. Zwischen diesen beiden Repliken (die erste findet sich nach dem ersten Drittel, die zweite am Ende der Erzählung) verweben sich rekonstruierbares Geschehen und „Legende“ unentwirrbar miteinander.

Durch die Form der Ich-Erzählung nehmen die Leserinnen unmittelbar am verworrenen und chaotischen Geschehen und an den Bemühungen der Hauptfigur, sich darin zurechtzufinden, einen Sinn hinter dem Vorgefallenen zu entdecken, teil. Wo die Ich-Erzählerin von der anderen Instanz abgelöst wird, entsteht durch die Transponierung auf eine andere Erzählebene ein Objektivierungseffekt.

Die rätselhafte und paradoxe, weil unlogische Handlung (mit denselben Figuren passiert gleichzeitig an verschiedenen Orten etwas anderes) verunmöglicht eine simplifizierende Trennung in Inhalt und Form. Zu analytischen Zwecken erscheint dies dennoch sinnvoll, da Vasilenko mit dieser Oppositionsstruktur arbeitet. Die komplexe Verbindung von Inhalt und Form äußert sich in Oxymora, poetischen Vergleichen, Exkursen in alle Zeit- und Raumrichtungen. Durch die „abrupt narrative shifts“ (Goscilo 1996, 132) wird einerseits der Inhalt durch die Form ausgedrückt, andererseits unterstützt und verstärkt die Form den (inhaltlichen) Versuch, Ordnung in das Chaos der Gedanken und Geschehnisse zu bringen, u.a. durch direkte Appelle an die Leserinnen.

So ist es etwa in einer Sequenz nicht ganz klar, ob Saša tatsächlich spricht, oder diese nur scheinbar direkte Rede seiner gedanklichen Aufforderung zum Weglaufen Nachdruck verleihen soll. Durch diese Unentscheidbarkeit erhält die Äußerung nahezu telepathische Wirkung:

„Dir doch ganz egal, mit wem, lauf zur Tyr raus, ich bin in einer Minute da, warte, ich hab noch, ist doch ganz egal mit wem, ich bin doch den ganzen Abend, bin doch das ganze Leben, aber er ist nur so, dir ist's ja egal, und ihm ist's egal, aber mir, lauf ...“ (Vasilenko 1991, 85).

Zusätzlich zu den meist quälenden, mühsamen „Gesprächen“ mit Saša entwickelt sich nach seinem Tod der erste ehrliche Dialog in Form eines empörten, verzweiferten, direkten Vorwurfs an ihn, ganz so, als wäre er noch am Leben: „Bist du deshalb in die Schlucht gefahren?!“ (ebd., 102)

Durch die thematisierte Dauerkonfrontation zwischen der als selbständig empfundenen Körperlichkeit und dem ihr hilflos ausgelieferten Verstand wird die Hoffnung geweckt, die Erzählung steuere auf eine Katharsis zu. Vasilenko läßt ihre Figuren aber nicht zur Ruhe kommen. Keine einzige ihrer Erzählungen - auch nicht „Za sajgkami“ - schließt mit der (Auf-) Lösung eines Konflikts. Das Ende bietet nie einen befriedigenden, i. S. v. ein aufgeworfenes Problem lösenden Abschluß an. Wenn am Ende der Erzählung endlich die „Wahrheit“ durchzuschimmern scheint, wird sie im Handumdrehen wieder als ungewiß relativiert und in Frage gestellt.

TOD, SELBSTMITLEID UND DAS ETWAS ANDERE NESTMOTIV

In diesem Rahmen ist eine umfassende Motivanalyse weder möglich noch sinnvoll; Vasilenko verwendet Motive in dieser Erzählung allerdings so massiv, daß einige zentrale Themen und die ihnen zugeordneten Motivkomplexe dennoch angesprochen werden müssen.

Als die gesamte Erzählung strukturierendes Leitmotiv fungiert das Gefühl, Saša schon irgendwo gesehen zu haben. Dieses Motiv entspricht einer „nicht stattfindenden Rückblende“. Der anfängliche, noch unsichere Eindruck der Erzählerin (Vasilenko 1991, 67) wird durch die fast wortgleiche Äußerung der Kellnerin (ebd., 82) bestätigt und kehrt am Ende, als Sašas Identität der Erzählerin bereits bekannt ist, als Gedankengang der Mutter noch einmal wieder (ebd., 102).

Tod und Apokalypse

Das Motiv des Übriggeblieben-Seins taucht das erste Mal im Restaurant auf (Vasilenko 1991, 69), später noch einmal im Wageninneren (ebd., 90). Es beschreibt die Vorstellung, die Erzählerin und die jeweils gerade anwesende(n) Person(en) seien die einzigen Überlebenden der Menschheit. Dieses Motiv taucht in Zusammenhang mit präsentischen Exkursen auf und geht mit der Erzeugung einer apokalyptischen Atmosphäre einher.

In unmittelbarem Zusammenhang damit steht das Todesmotiv. Es wird gleich zu Beginn eingeführt (die „durchsichtigen Körper“ (Vasilenko 1991, 68) der Jungvögel), wiederholt sich später mit dem Hinweis auf die vielen am Tag der Sonnenfinsternis Verstorbenen (ebd., 68) und in den poetischen Reflexionen über die verschiedenen Ewigkeiten (ebd., 76). Auch das Motiv des tiefen Einatmens ohne Ausatmen (ebd., 96, 109) wird mit dem Tod (des kleinen Bruders) in Verbindung gebracht.⁸

Das Motiv des Blutes, das in der „zweiten Ewigkeit“ (ebd., 73), in der Szene mit Irinas Lippenstift (ebd., 79), bei den Scherben (ebd., 80), den Überlegungen zu blutigen Raufereien, im Kommentar der Kellnerin (ebd., 81), beim sterbenden Antilopenjungen (ebd., 98) und an Sašas Unglücksort (ebd., 99) auftaucht, wird in seiner Todesbedeutung von Mal zu Mal gesteigert, von der abstrakten Idee über die harmlose Schnittverletzung bis hin zum Tod des Antilopenjungen und schließlich Sašas?

Diese wiederholte Thematisierung des Todes in verschiedenen Motiven bereitet eine Atmosphäre vor, die Sašas Tod beinahe konsequent erscheinen läßt.

Unerträglichkeit und Anspannung

Einige wiederkehrende Motive können diesem Thema zugeordnet werden, etwa die Wiederholung im Stillen - die scherzhafte Verbeugung in Sašas Richtung (Vasilenko 1991, 67) und die Wunschvorstellung, sich an ihm zu wärmen (ebd., 91), die ununterbrochenen, selbstmitleidigen Entschuldigungen von Saša, die sich, als er ihr Glas zerbricht (ebd., 79), als er ihren verbundenen Finger sieht (ebd., 83) und nachdem sie das Antilopenjunge angefahren haben (ebd., 98), in ganz ähnlicher Weise wiederholen.

Auch das Motiv, Harz zu kauen, das zuerst unter dem Weichselbaum auftritt (ebd., 88), wiederholt sich, als Ljuba und die Erzählerin am Ende der Erzählung zähe Antilopenschnitzel kauen (ebd., 101).

Es sei noch auf einige Nebenmotive hingewiesen, so etwa auf das Motiv des weißen, weiten Hemdes, das den ersten und letzten Eindruck von Saša prägt (ebd., 75, 86, 102), Hilflosigkeit und Flüchtigkeit vermittelt und in einem größeren Rahmen dem Thema Kleidung¹⁰ zuzuordnen ist; des weiteren auf das Motiv einer Kugel, das phasenweise mit einem Bild der Zellteilung (als Metapher für einen unausweichlichen, unabwendbaren Prozeß) verschmilzt. Diese Kugel umschließt einmal als Symbol der vollkommenen Einheit und Abgeschlossenheit Irina und die Ich-Erzählerin, erweitert sich später, um sich wieder, aber diesmal anders, zu teilen, (ebd., 71 f) Wiederholt wird Holz angesprochen bzw. angegriffen, wodurch ein Haltsuchen symbolisiert wird. So berührt die Erzählerin beim Verlassen des Restaurants mit den Händen das Holz der Tür (ebd., 85); mit ihrer Wange streift sie die Rinde der Ulme, und sie hält sich auf dem Hügel an einem hölzernen Rohr fest. Unter dem Weichselbaum stehend, streckt sie ihre Hand zwischen den Zaunlatten durch, um den Stamm zu berühren und ein Stück Rinde herunterzureißen (ebd., 88).

Das temporale Motiv des plötzlichen Auftauchens (und Verschwindens) bezieht sich außer auf Saša und die Antilopen einmal auch auf die Männer, die vor dem Restaurant die Erzählerin suchen (ebd., 86). Es dient hier ebenfalls der Akzentuierung der Unvorhersagbarkeit und Unberechenbarkeit des sich ereignenden.

Vom Sehen in Gerüchen

Die Atmosphäre dieser Erzählung ist extrem von Gerüchen geprägt.¹¹ Gerüche werden hier nicht weniger als das Optische zur Erzeugung von Stimmungen eingesetzt. Die Sequenz, in der dieser Mechanismus am deutlichsten zum Tragen kommt, ist diejenige, in der Saša und die Erzählerin durch die verdunkelte Stadt gehen. Nur aufgrund der Gerüche wird die Anordnung der einzelnen Häuser in der Stadt vorgestellt. Auf recht ungewöhnliche Art und Weise wird so die Atmosphäre einer Kleinstadt vermittelt, in der jedeR alles über jedeN weiß.

Das Nestmotiv

In Untersuchungen zu Texten anderer Autorinnen wurde festgestellt, daß die in Texten von Männern häufig vorkommende Metapher des Nestbaus - mit allen damit verbundenen Konnotationen und Assoziationen -signifikant häufig in Texten von Frauen fehlt (Mills et al. 1989, 87). Hingegen wurden oft Vogel-Metaphern vorgefunden (ebd., 86). Bei Vasilenko wird das Motiv des aus dem Nest gefallenen hilflosen Vogels (Vasilenko 1991, 68) später auch metaphorisch auf Saša bezogen (ebd., 86), wodurch der Figur Zartheit und Hilflosigkeit zugeschrieben wird.

RHYTHMISIERUNG DURCH DIGRESSIVITÄT

Der Text ist durch eine fast regelhafte Unterbrechung der eigentlichen Handlung durch poetische Exkurse strukturiert. Diese Exkurse entsprechen nicht immer herkömmlichen Rückblenden oder Verweisen, obwohl auch diese anzutreffen sind. Die Mehrzahl der Exkurse sind präsentisch, sie schweifen in eine Art gedankliches Vakuum ab. Durch sie erhält die Erzählung insgesamt einen schwierigen Rhythmus. Das zeitliche Fortschreiten der eigentlichen, im wesentlichen linearen Handlung wird mit Hilfe der Exkurse meist verlangsamt.

Die präteritalen Exkurse treten den gesamten Text hindurch sporadisch auf und häufen sich dann signifikant gegen Ende, als sich die bis dahin erfolglose Erinnerung endlich einstellt und deutlich Gestalt annimmt. Diese präteritalen Exkurse entsprechen weitgehend Rückblenden, obwohl gerade das zentrale Motiv, der Versuch, Saša irgendwo in der Erinnerung einzuordnen, als vollendete Rückblende die gesamte Erzählung hindurch nicht gelingt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen sind die präteritalen Exkurse jeweils von der eigentlichen Handlung motiviert: Personen, Orte oder Gefühle dienen als Anlaß für einen Erinnerungsexkurs.

Die futurischen Exkurse clustern sich deutlich um die Szene des „Tanzrituals“ zu Beginn, erreichen einen Höhepunkt in der ersten Steppenszene und tauchen einzeln nach dem Unfall mit dem Antilopenjungen und nach Sašas Tod (als eine Art „Folgenabschätzung“) auf. Sie stehen in Zusammenhang mit einer Art hellseherischen Fähigkeit („vsevidenie“) der Erzählerin, die sich zwar einerseits darin äußert, daß sie die unmittelbare und die weitere Zukunft wahrzunehmen vermag, andererseits aber die Unmöglichkeit darstellt, daraus irgendeine gegenläufige Handlung abzuleiten: trotz ihrer quasi hellseherischen Fähigkeiten bleibt die Erzählerin dem „Lauf der Dinge“ ausgeliefert, kann nicht aktiv eingreifen. Außerdem bleibt fraglich, welche Zukunft da wahrgenommen wird: Sašas Zukunft taucht nämlich in keinem futurischen Segment auf - wieder ein Hinweis auf die Besonderheit dieser Figur, die für die Erzählerin (und für die Leserinnen) bis zuletzt undurchschaubar bleibt.

In den verschiedenen Exkursen wird selbst die textuelle Wirklichkeit mehrmals in Frage gestellt. Als Leserinnen können wir uns so auf den Inhalt dieser Exkurse keineswegs verlassen, da diese offensichtlich - entgegen ihrer formalen Anlage - höchst subjektive Eindrücke der Erzählerin widerspiegeln.

Ewigkeiten

Eine interessante Dreiheit wird in den Exkursen zur Ewigkeit konstruiert (Vasilenko 1991, 74f): Die anfängliche Dualität der „Ewigkeit des Skeletts und anderer Gerüste“, die der „Ewigkeit alles Warmen und aller Gedanken, Gefühle etc.“ gegenübersteht, wird durch eine „dritte Ewigkeit“, die der Vorfahren, aufgebrochen. Das könnte nun einerseits als Bruch mit der Tradition binärer Oppositionen gedeutet werden (ganz im Sinne der postmodernen Dekonstruktion), andererseits als komplexere, aber immer noch binäre Oppositionsstruktur verstanden werden. Jedenfalls tritt ein „meta-consciousness“ (Mills et al. 1989, 203), ein anderer Bewußtseinszustand der Erzählerin ein, dessen Ende sie bewußt herbeiführt.

Mystischer Diskurs als „weibliche Darbietungsform“?

Inwieweit entspricht diese Art der Darbietung - zahlreiche, die Wahrnehmung ins Zentrum rückende Abschweifungen - dem „mystischen Diskurs“ im Sinne der „Umsetzung eines ekstatischen Erlebens, extremer Erfahrungen [...], der Dezentrierung des Subjekts“ (Lachmann 1984, 187)? Der „mystische Diskurs“ zeichnet sich nach Lachmann dadurch aus, daß er „bei perfekter Beherrschung des formalen Apparats (der Regeln) diesen außer Kraft setzen kann, durch Überschreitung der jeweiligen Systemgrenzen, durch Mischung, Synchretismus, durch Umsetzung extremer Erfahrungen.“ (ebd., 191) Ihm

setzt sie den „spekulativen Diskurs“ als „theoretisch-kreative[n] Diskurs [gegenüber], der mehr wagt als das Überprüfbare, der die Täuschung einkalkuliert und die theoretische Fiktion“ (ebd., 191).

Der „mystische“ und der „spekulative Diskurs“ sind für Lachmann zwei Typen des „weiblichen“, „metonymischen Diskurses“, den sie vom „männlichen“, „metaphorischen Diskurs“ abheben möchte.

Meiner Ansicht nach impliziert auch dieser Ansatz den Gedanken einer linearen Weiterentwicklung literarischer Verfahren, einer „literarischen Evolution“. ¹² Wenn aber das Verfahren der Verfremdung als zentrales künstlerisches Gestaltungsprinzip anerkannt wird, können alte Formen neue ablösen, sobald sich diese etabliert haben und damit selbst veraltet bzw. zur Norm geworden sind. Auf diese Weise können u. U. ehemals alte Formen ehemals neue im Sinne einer Verfremdung ablösen. Das soll nicht einen phantasielosen Kreislauf aus „alten“ und „neuen“ Formen bedeuten - aber es soll deutlich machen, daß ein Wiederverwenden scheinbar konventioneller literarischer Verfahren nicht automatisch ein „Zurückfallen hinter die avantgardistischen Formen“ (vgl. Lachmann 1984, 193) bedeuten muß.

DER GEIZIGE KÖRPER, DER DUMME VERSTAND UND „ICH“

Manche der „Ženskaja proza“ zugerechnete Autorinnen verwenden „Weiblichkeit“ und verwandte Begriffe so, als wären diese in keiner Weise vorbelastet. Sie ignorieren die literarische Tradition ganz einfach und definieren damit die Möglichkeiten der Einschreibung weiblicher Körper neu (Vgl. Goscilo 1996, 104). Im Gegensatz dazu bezieht sich Vasilenko bewußt und demonstrativ auf bestehende Weiblichkeitsstereotypen und unterläuft sie, schreibt gegen die literarische Überdeterminierung des weiblichen Körpers als Stimulus männlichen sexuellen Begehrens (Goscilo 1996, 104) an. Ihre Erzählungen zerstören und bedrohen (männliche) Mythen über Frauen, indem sie die Perspektive darauf verschieben.

Die Körperthematik wird in präsentischen Exkursen abgehandelt. In diesen Sequenzen thematisiert Vasilenko das Verhältnis zwischen „Körper“, „Verstand“ und „Ich“. Der Körper wird als selbständige Macht dargestellt, die das „Ich“ (der Erzählerin) fürchtet. Im Kampf mit dem Verstand um den Einfluß auf das „Ich“ ist diese Macht des Körpers über das „Ich“ nur einzudämmen, indem der Körper verhüllt, versteckt wird.

Das Körperempfinden der Erzählerin stellt eine eigenartige Verbindung zu Saša her, als er ihr Glas so lange füllt, bis ihr der Sekt über den Arm in den Ärmel und über die Rippen rinnt. Als Saša die Krebse auftischt, wehrt sich ihr ganzer Körper dagegen, jede Pore, sie identifiziert sich so stark mit den toten Krebsen, daß sie meint, ihr eigener toter Körper würde verschlungen.

Obwohl Sašas Körper von der Erzählerin intensiv wahrgenommen wird, wächst die Distanz zwischen ihren beiden Körpern, je näher sie sich de facto kommen. Erst als sie halb

erfroren mitten in der Steppe den Wagen verläßt, hat sie sich von Saša endgültig gelöst: beim Vorbeiklettern an ihm spürt sie seine Körperwärme nicht mehr (Vasilenko 1991, 94). Ihr „unnützer Körper“ löst sich auf, bäuchlings in der Steppe liegend spürt sie den duftenden Wermut durch ihren Körper hindurchwachsen. Mit dieser Szene endet das Körperthema endgültig.

Vasilenkos Konzeption von Körper läßt sich nicht durchgängig mit einem einzelnen Phänomen identifizieren. Einmal symbolisiert Körper Gefangenheit in einem sozialen Gefüge, gleichzeitig steht er für die Manipulierbarkeit dieses Gefüges.

Viele der Figuren in Vasilenkos Erzählungen konstituieren sich über ihre Kleidung: rote, gelbe, dekorierte Kleider symbolisieren „Weiblichkeit“, liefern ihre Trägerinnen körperlichem Begehren aus, während dunkle Jeans und hochgeschlossene Pullover den Körper „ersticken“, zum Schweigen bringen. Diese Strategie der Steuerung von körperlicher Aktivität über Kleidung spiegelt sich auch umgekehrt wider: So werden Frauen verletzt, indem ihre Kleider verschmutzt oder zerrissen werden (Vgl. „Šamara“).

Vasilenko verwendet in ihren Texten verschiedene Aspekte bisher tabuisierter Körperlichkeit in unorthodoxer, bewußt provokanter Weise, indem sie „weibliche“ Identität über eine neu erfahrene, selbstbestimmte Körperlichkeit konstituiert (vgl. Goscilo 1996, 91). Charakteristisch für Vasilenkos Frauenfiguren ist auch ihre räumliche Haltlosigkeit, die sich in der völligen Absenz eines „Daheims“ äußert: sie leben in „Ersatzgemeinschaften“ („surrogate communities“, vgl. Prokhorova [o. J.], 16) wie Wohnheimen, Schlafsälen u. ä.. Die Identität der Figuren konstituiert sich aber paradoxerweise gerade durch diese „Ortlosigkeit“ („identity of displacement“, Prokhorova [o. J.], 6). ¹³

STAMMELNDES SPRECHEN, GEBROCHENES ERZÄHLEN UND ENTTÄUSCHTE ERWARTUNGEN ALS POETISCHES PROFIL

Die sparsame Schilderung des Handlungsgerüsts wird mit metaphorischen, symbolischen Passagen und aufs äußerste reduzierten umgangssprachlichen Dialogen montiert¹⁴ -dadurch verwischen die Grenzen zwischen sog. Haupthandlung und sog. Exkursen, übrigbleiben gleichberechtigte Erzählstränge, unvermittelt aneinandergrenzende Episoden, deren Mehrzahl sinnliche Wahrnehmung thematisiert. Vasilenko verwendet Ellipsen, zeitliche und räumliche Brüche, Überkreuzungen und Lücken, sie setzt scheinbar Unvereinbares auch sprachlich - etwa in Form von Oxymora - nebeneinander. So finden wir „die Todeskälte des Lebens“ (Vasilenko 1991, 68); „hastig-sorgfältig“ (ebd., 71); „mein Hellsehen war Blindheit“, „es gab kein Wissen und keinen dummen Verstand mehr“ (ebd., 75); „nach dem durchdringenden Schrei in der klingend-betäubten Stille“ (ebd., 78).

Die Oppositionen Sprechen -Schweigen, Eloquenz - Stammelnen ziehen sich durch den gesamten Text, quer über die Figuren- und Erzählernebenen. (...) Die zu Beginn noch sehr erfolgreichen Versuche des Verstandes, reflektierend Ordnung in die wild wuchernden Assoziationen zu bringen¹⁵, werden zunehmend von zielstrebigem „Attacken“ des Körpers vereinnahmt, von Einbrüchen sinnlicher Wahrnehmung in den kontrollierten Gedankenfluß. Das entspricht einer durchgängigen Doppelperspektive von (erlebender) Figur und (erzählender) ReflektorInfigur.

Vasilenkos sprachliche Eigenart besteht u.a. in der Montage unterschiedlicher Stile; in ihren Texten wechseln metaphorische, ausgesprochen symbolische Passagen mit auf das absolute Minimum reduzierten, umgangssprachlichen Dialogen.

Das Fehlen funktionierender Kommunikation wird durch die syntagmatische Anordnung der paradigmatisch unterschiedlichen Diskursformen kompensiert. Dabei steht die Sprache der einzelnen Exkurse lexikalisch und syntaktisch derjenigen gegenüber, die die Charaktere in der „realen“ Welt der Haupthandlung verwenden.

Der tragische Ausgang der Begegnung zwischen der Erzählerin und Saša wird bereits in einer Reihe von gleichsam kataphorischen Andeutungen vorweggenommen: der zerschlafene Vogel, das zerbrochene Glas, ein verletzter Finger, tote Krebse, das überfahrene Antilopenjunge. Wenn am Ende der Erzählung „die Wahrheit“ durchzuschimmern scheint, wird sie doch im Handumdrehen wieder verschwiegen, später überhaupt in Frage gestellt. Die nur scheinbare Auflösung des zentralen Rätsels bewirkt die nachdrückliche Problematisierung der angesprochenen Themen und bringt den/die Leserin in die gleiche Lage, in der sich die Erzählerin den gesamten Text über befindet: es ist unmöglich, eine klare Entscheidung zu treffen.

Obwohl die formale Disposition der meisten Texte Vasilenkos ein klärendes Ende nahelegt, wird diese Erwartung nie eingelöst. Das unterläuft zwar klassische Erzählschemata, widerspricht aber Forderungen nach der Formulierung einer Utopie, wie sie im Rahmen feministischer Literaturkritik erhoben werden (vgl. Weigel 1993). Eine „Suche nach weiblicher Selbstidentifikation“ gelangt in Vasilenkos Texten nicht ans Ziel; ihre Texte sind weder Anweisungen zum Glücklichwerden, noch Entwurf einer entfernten, aber erstrebenswerten „Wirklichkeit“, und schon gar kein Traum von einer „befreiten Frau“.

Ziel dieses Beitrags war, die Art der Perpetuierung und/ oder Subversion gängiger Geschlechterstereotypen in einem von Vasilenkos wichtigsten Texten aufzuspüren. Für Ansätze feministischer Literaturkritik und -theorie läßt sich daraus folgern, daß eine detaillierte Textanalyse, die vorhandene narratologische Kategorien kritisch verwendet, nicht auf die analytischen Vorzüge konventioneller Methoden verzichten muß.

DIE AUTORIN:

Sonja Schmid studierte Slavistik, Philosophie und Linguistik in Wien und Moskau. Zeitgenössische „Frauenprosa“ ist Schwerpunkt ihrer literaturwissenschaftlichen Arbeit. Derzeit ist sie als wissenschaftliche Assistentin an der Universität Wien beschäftigt.

ANMERKUNGEN:

1. Vgl. z. B. Dark 1991, Basinskij 1993 und Sljusareva 1991.
2. Die Formen mit dem Suffix -In (Sg.) und -Innen (PL) verwende ich zur geschlechtsneutralen Bezeichnung von Personen oder Gruppen (Vgl. z. B. Pusch 1991).
3. Ein Grund für diesen Widerstand liegt möglicherweise in der hierzulande übermächtigen strukturalistischen Tradition, die die maskuline, „unmarkierte Kategorie“ als Grundlage sämtlicher binärer Oppositionen annimmt: „masculinity, supposedly the unmarked category in the Structuralist diagram of gender polarization, is just as much a construction as femininity: in fact, it often depends on the contrast to femininity for its shape and the illusion of stability.“ (Chester/ Forrester 1996, viii)
4. Bezeichnenderweise tritt ein derartiger Rechtfertigungszwang ausschließlich bei der Wahl der Texte einer Autorin auf.
5. Ich verwende diesen Begriff ungern, da „Rolle“ eine Beliebigkeit impliziert, die nicht immer gegeben ist (Vgl. Hof 1995).
6. So vermutet etwa E. Showalter in der wild zone die „weibliche Essenz“ und den Ausgangspunkt für den „zweistimmigen Diskurs“ in Texten von Frauen (Mills et al. 1989, 94 f).
7. Alle Übersetzungen stammen von mir - S. Sch.
8. Das Motiv des Neugeborenen, das, kaum auf der Welt, nicht mehr ausatmet und stirbt, begegnet auch in „Samara“.
9. In anderen Texten Vasilenkos steht Blut oft als Symbol für brodelndes, überschäumendes Leben, während hier lediglich eine annbivalente Erinnerung auftaucht: das Wiederfühlen der kindlichen Angst, daß der blutende Finger absterben müsse, und gleichzeitig Freude über und Stolz auf das schöne, starke Blut (Vasilenko 1991, 80).
10. Kleidung spielt auch in „Šamara“, „Zvonkoe imja“ u. a. Erzählungen eine Rolle, allerdings fast immer Frauenkleider. Diese stehen gewissermaßen für eine nach außen hin zur Schau getragene „Weiblichkeit“, ein Zeichen, das von Vasilenkos Frauenfiguren sehr gezielt eingesetzt und nie „falsch“ interpretiert wird.
11. Vasilenkos Texte sprechen generell alle Sinne an; hier scheint aber doch eine Häufung vorzuliegen.
12. Hier kann nicht im Detail auf diese Diskussion eingegangen werden; zur literarischen Evolution vgl. etwa Striedter 1969, Hansen-Löve 1978, und kritisch Kelly 1994.
13. Goscilo sieht in dieser räumlichen Verlagerung der weiblichen Figuren nach draußen eine entscheidende Perspektivenverschiebung seit Baranskajas „Nedelja kak nedelja“, da dieses outdoor environment in direkter Beziehung zur Psyche der weiblichen Figuren steht (Vgl. Goscilo 1996, 132).
14. „philosophical ruminations about (and inner flashes of) spiritual bliss, extraterrestrial invasion, and inexplicable nirvanalike moments of universe-embracing ecstasy“ (Goscilo 1996, 92)
15. Zu der Textpassage „die dünne ist für dich, ich nehm' die dickere“ (Vasilenko 1991, 71) schreibt Prochorova: „Her acute sensual, almost metaphysical awareness of the worn Script strips the act of conquest and the discourse of possession of their cliched predictability. It transforms the woman from object to subject“ (Prokhorova [o. J.], 24).

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>