

Katrin Lange

Die Glossolie der Liebe

Geschlechterverhältnisse und Liebesdiskurse
in den Texten Valerija Narbikovas

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Katrin Lange - 9783954790340

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 02:29:55AM
via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 407

VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2001

Katrin Lange

Die Glossolie der Liebe
Geschlechterverhältnisse und Liebesdiskurse
in den Texten Valerija Narbikovas



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2001

**PVA
2001.
4975**



ISBN 3-87690-804-3
© Verlag Otto Sagner, München 2001
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

P 01

Vorbemerkung

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 1999/2000 an der Ludwig-Maximilians-Universität München als Dissertation angenommen. An dieser Stelle möchte ich all jenen meinen Dank aussprechen, die zu ihrer Entstehung beigetragen haben. Die Betreuerin der Arbeit, Frau Prof. Dr. Johanna-Renate Döring-Smirnov, war mir im besten Wortsinn immer eine Doktor-Mutter. Ihr verdanke ich intellektuelle Anregung und das gemeinsame Beschreiten neuer Denk-Wege. Frau Prof. Dr. Christiane Schulz hat die Dissertation von Anfang an mit großem Interesse begleitet. Ihr danke ich besonders für ihre ständige Diskussionsbereitschaft und ihren Zuspruch in schwierigen Zeiten. Die langjährige Sprecherin des Graduiertenkollegs „Geschlechterdifferenz & Literatur“, Frau Prof. Dr. Ina Schabert, hat meine Arbeit auf vielfältige Weise gefördert. Frau Prof. Dr. Erika Greber danke ich für ihre konstruktive Kritik. Frau Prof. Dr. Christina Parnell verdanke ich anregende Gespräche über meinen Gegenstand und zahlreiche Hinweise. Frau Dr. Ilma Rakusa hat mir seinerzeit den Zugang zu Valerija Narbikovas Werk eröffnet. Der Herausgeber, Herr Prof. Dr. Peter Rehder, hat die Arbeit dankenswerterweise in die „Slavistischen Beiträge“ aufgenommen.

Die Dissertation wurde durch ein Stipendium des Münchner Graduiertenkollegs „Geschlechterdifferenz & Literatur“ gefördert. Seinen Mitgliedern verdanke ich interessante Diskussionen und die Öffnung meines interdisziplinären Blicks.

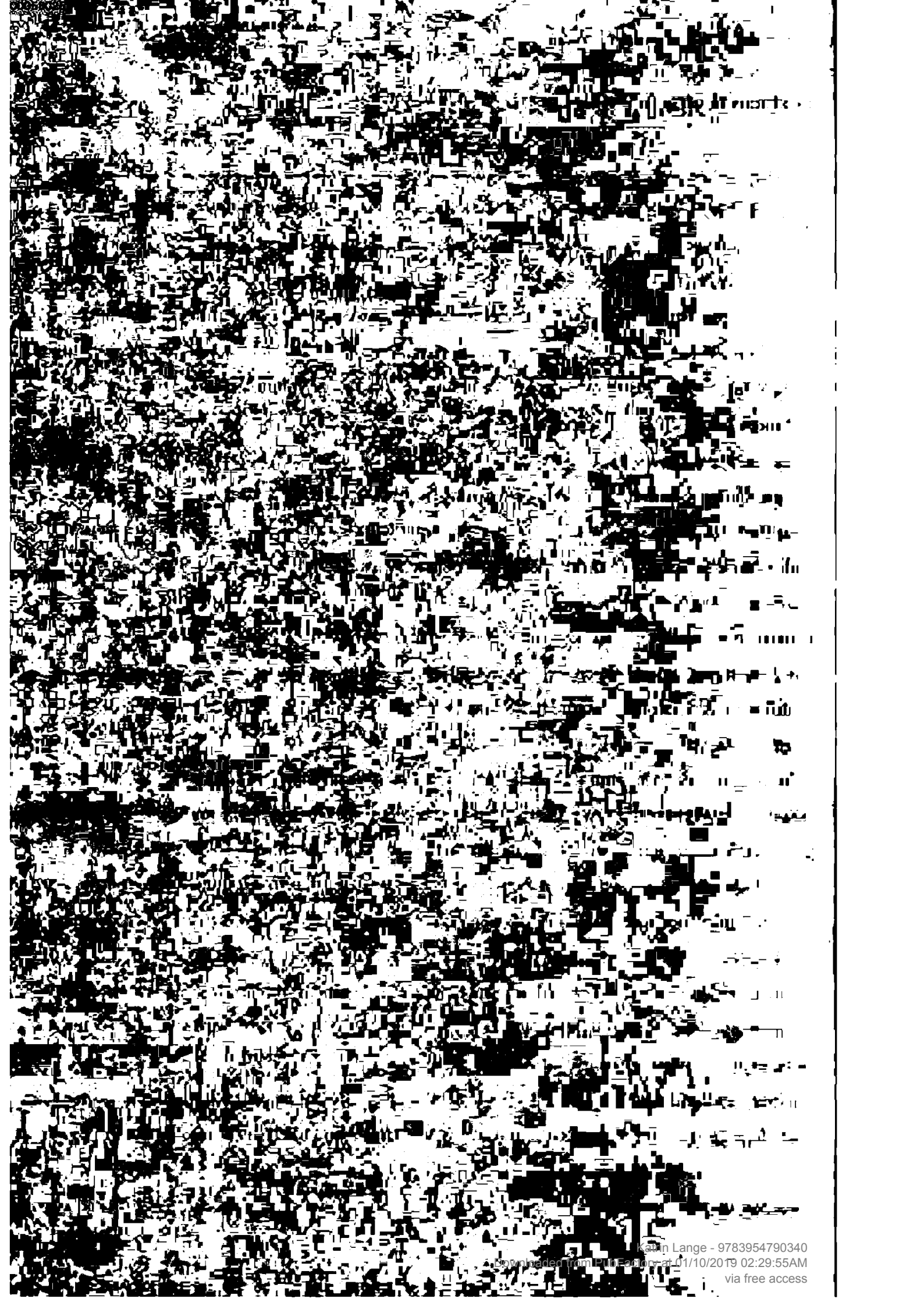
Julia Kursell und Alexandra Tischel danke ich für gemeinsames Nachdenken über die vertrackten Unwägbarkeiten von Narbikovas Glossolalie. Sie haben mir zahlreiche Hinweise gegeben, Vorschläge unterbreitet, Mut gemacht und waren zuverlässige Korrekturleserinnen. Beate Gunia hat mich nicht nur durch diese Arbeit begleitet und mich immer wieder ermuntert, die Dinge des Lebens und die Wissenschaft aus anderen Perspektiven zu sehen. Martin Reck danke ich für gemeinsame Sprachspinnereien und die technische Redaktion.

Mein Lebensgefährte Norbert Zimmermann war mir stets ein anregender und verstehender Gesprächspartner, Korrekturleser und Seelentröster. Er hat mich aus Narbikovas Sprachuniversum immer wieder in die Welt zurückgeholt.

Meiner Familie danke ich sehr für ihre Unterstützung. Die Arbeit ist meinen Eltern, Gudrun und Horst Lange, und meinen Großmüttern Wally Weiler und Elfriede Lange gewidmet.

Dresden, im Juni 2001

Katrin Lange



Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	9
2	Narbikova – Lektüren	15
3	Liebesdiskurse	41
3.1	Sophiologie: <i>Smysl ljubvi</i>	43
3.2	Glossolalie	50
3.3	Liebe sprechen	52
4	<i>Plan pervogo lica. I vtorogo –</i> Liebeskonzeptionen, Variation und Transformation	55
4.1	Die Liebesmodelle Tolstojs und Dostoevskijs	57
4.2	Namen	65
4.3	Das Dreieck als Liebes-Plan	69
4.4	Liebe-Sprechen	78
4.5	Geschlechterverhältnisse	83
5	<i>Ravnovesie sveta dnevnyh i nočnyh zvezd –</i> Kosmologie und Schöpfungskonzeptionen	95
5.1	Fedor Tjutčev und die Kosmologie Jakob Böhmcs	98
5.2	Namen	111
5.3	Mutterschaftsimaginationen	119
5.4	Sprache und Autorschaft	129

6	<i>Okolo èkolo</i> – Die Liebe als <i>sdvig</i>-Objekt	137
6.1	Einführung und Prolog	137
6.2	Namen	142
6.3	Dichter, Macht und Duell	147
6.4	Der Androide andrjuša – ein männliches Schöpfungsphantasma	158
6.5	Zeit und Raum	161
6.6	Geschlechterverhältnisse	166
7	Zusammenfassung	173
7.1	Zweiheit – Dreiheit	173
7.2	Schluß	180
	Literaturverzeichnis	185
	Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen	185

1 Einleitung

Setze mich wie ein Siegel auf dein Herz
 und wie ein Siegel auf deinen Arm.
 Denn Liebe ist stark wie der Tod,
 und ihr Eifer ist stark wie die Hölle.
 Ihre Glut ist feurig und eine Flamme des
 Herrn.

Hohelied Salomos (8,6)
 (Luther-Übersetzung)

Gegenstand der vorliegenden Arbeit sind die Prosatexte *Plan pervogo lica. I vtorogo* (PPL, 1989), *Ravnovesie sveta dnevnych i nočnych zvezd* (RS, 1988) und *Okolo ekolo* (Oè, 1992) der russischen Autorin Valerija Narbikova, die hier erstmals innerhalb eines breiten literaturgeschichtlichen und -theoretischen Kontextes untersucht werden¹. Valerija Narbikova wurde 1958 geboren; sie hat bislang vier Romane sowie einige kürzere Prosatexte veröffentlicht und sich auch als Malerin einen Namen gemacht². Narbikova gehört einer AutorInnen-Generation an, die sich der in Rußland besonders ausgeprägten „Verantwortungsästhetik“³ verweigert. Diese stand unter dem Diktat einer Ethik der doppelten Verantwortung: der Verantwortung als KünstlerIn, der/die als Person ideell haftbar gemacht werden konnte, und der Verantwortlichkeit für den Inhalt der Werke, die mit der Funktionalisierung der Literatur für außerliterarische Zwecke eng verknüpft war. Die Texte dieser Generation von AutorInnen sind vielmehr im Kontext der seit einigen Jahren statthabenden Reästhetisierung der russischen Literatur⁴ zu

¹ Narbikovas Werk wurde bislang nur im Rahmen von Zeitschriftenaufsätzen und Rezensionen verhandelt. Vgl. die Diskussion im Kapitel *Narbikova – Lektüren*. In literaturwissenschaftliche Fachlexika hat die Autorin schon Eingang gefunden. Vgl. Peterson, Nadya: Narbikova, Valeriia Spartakovna. *Dictionary of Russian Women Writers*. Hg. Marina Ledkovsky, Charlotte Rosenthal, Mary Zirin. Westport 1994, 451-453; Lange, Katrin: Narbikova, Valerija Spartakovna. *Metzler-Autorinnen-Lexikon*. Hg. Ute Hechtfisher, Renate Hof, Inge Stephan, Flora Veit-Wild. Stuttgart/Weimar 1998, 382f.

² Die Untersuchung des intermedialen Aspektes von Narbikovas Werk bietet sicher ein interessantes Thema für künftige Forschungsarbeiten.

³ Walter Koschmal formuliert, daß die Verantwortungsästhetik „in der ethischen Komponente des Inhalts realisiert“ (21) wurde, was zu einer Deformation der Ästhetik „unter dem Übergewicht der Ethik“ (23) geführt habe. Er verwendet den Begriff Verantwortungsästhetik im Anschluß an Herta Schmid, die ihn mit Bezug auf Bachtin eingeführt hat. Vgl. Koschmal, Walter: Ende der Verantwortungsästhetik? In: Peters, Jochen-Ulrich; Ritz, German (Hg.): *Enttabuisierung: Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*. Bern/Berlin/Frankfurt a.M. 1996, 19-43, (1996 a).

⁴ Vgl. dazu u.a. Jerofejew, Viktor: Die russischen Blumen des Bösen. In: Jerofejew, Viktor (Hg.): *Tigerliebe. Russische Erzähler am Ende des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1995, 7-29 und Koschmal, Walter: Zur häretischen Ästhetik in der russischen Gegenwartsliteratur. In: Fieguth, Rolf (Hg.): *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. (1996) 41, 381-399 (1996 b). Koschmal über-

verorten. Die AutorInnen verstehen sich nicht mehr als verantwortliche und ordnende Instanz des Geschriebenen, sondern gehen selbst in die Heterogenität und Pluralität des Dargestellten ein. Ihre Texte sind durch Prozessualität, Unabgeschlossenheit und die Dominanz des Jetzt, des unmittelbaren Augenblicks gekennzeichnet. Der Mündlichkeit wird ein hoher Stellenwert beigemessen, während Sinnstiftung in den Texten kaum mehr eine Rolle spielt. „Der Prozessualität der Produktion entspricht jene der Rezeption: Eine gnoseologische Rezeption der Texte, ein Verstehen wird nicht angestrebt“⁵, diagnostiziert Koschmal. Monströse Körperlichkeit, Sexualität und Gewalt gehören dagegen häufig zu den Ingredienzien einer Textkultur, die als Ästhetik des Skandals und des Schocks⁶ apostrophiert worden ist. Die Arbeit mit sprachlichen und ideologischen Klischees dominiert die Diktion der Texte⁷. Narbikova und ihre AutorenkollegInnen suchen ihre künstlerischen Vorbilder in der russischen Avantgarde vom Anfang des 20. Jahrhunderts, an deren ästhetische und formale Experimente sie anknüpfen. Texte vergangener literaturgeschichtlicher Epochen, insbesondere die Meistererzählungen⁸ des 19. Jahrhunderts oder auch die Fabrikate des sozialistischen Realismus, werden dagegen als Objekte parodistischer und absurdistischer Zitation und Umschrift benutzt.

Liebesdiskurse, so die Grundthese der Arbeit, figurieren in Narbikovas Texten als textkonstituierend. Deren Charakteristikum ist die Verschiebung von (Liebes-)Semantik hin zu einer spezifischen (Liebes-)Rhetorik. Liebesdiskurse werden in der textuellen Darstellung nicht mehr über das traditionelle Erzählen von Liebesgeschichten bzw. Geschichten über die Liebe konstituiert, sondern durch eine Praxis des Liebe-Sprechens. Sprache fungiert demzufolge nicht mehr als Mittel der Beschreibung, sondern avanciert selbst zum Gegenstand von Be-

trägt in seinem Beitrag die Opposition Ethik vs. Ästhetik auf jene von Orthodoxie vs. Häretik und gelangt für die gegenwärtige Literatur in Rußland zur These vom „Aufbau eines häretisch-ästhetischen Diskurses“ (383).

⁵ Koschmal (1996 b, 386).

⁶ Vgl. u.a. Jerofejew (1995, 14).

⁷ Als prominentes Beispiel hierfür sei der bereits 1984 entstandene Roman *Tridcataja ljubov' Mariny* von Vladimir Sorokin angeführt. Die bisexuelle, sich prostituierende und stehlende Musiklehrerin Marina erlebt nach 29 lesbischen Geliebten zum ersten Mal beim Liebesakt mit einem Parteifunktionär einen Orgasmus mit einem männlichen Geschlechtspartner. Dieses Ereignis wird von der im Radio gespielten sowjetischen Hymne musikalisch umrahmt. Daraufhin wandelt sich die dekadente Dissidentenfreundin Marina freiwillig zur Fabrikarbeiterin. Der letzte Teil des Textes besteht aus einer Kompilation von Parteitagreden, Zeitungsartikeln, politischen Kommentaren und dergleichen Sprachprodukten, die zur ideologischen Entwicklung und Vervollkommnung der sowjetischen Menschen beitragen sollten. In selten komischer und parodistischer Manier desavouiert Sorokin mit seiner zur sozialistischen Heldin mutierenden Antiheldin den Sprach- und Ideologiemüll des Sozialismus sowjetischer Prägung. Vgl. Sorokin, Vladimir: *Tridcataja ljubov' Mariny*. Moskva, 1995.

⁸ Vgl. Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*. [Orig. *La condition postmoderne*. Paris 1979] Wien 1993, 14f.

schreibung und Reflexion. Der Untersuchung dieses Phänomens im Konnex mit dem Thema der Liebesdiskurse gilt das wesentliche Interesse der Arbeit.

Im zweiten Kapitel „Narbikova – Lektüren“ werden die bislang zum Werk der Autorin erschienenen Forschungsbeiträge kommentiert. Indem es die vorliegende Arbeit gleichermaßen zu vermeiden sucht, Narbikovas Texte unter dem Signum des Defekts und/oder Mangels zu lesen oder mit Schlagwörtern aus dem Reservoir aktueller Literaturtheorien zu etikettieren, wird deutlich, daß sie im Umgang mit dem Œuvre der Autorin neue Wege geht. Narbikovas Texte werden als ästhetische Aussagen in ihrer Eigenart und Besonderheit wahrgenommen und untersucht, wobei möglichst darauf verzichtet werden soll, sie in vorgefertigte Kategorien einzupassen.

Für den kulturellen Kontext signifikante Geschlechtermodelle und rhetorische Praktiken, die als Subtext für Narbikovas Schreiben von Bedeutung sind, werden im dritten Kapitel „Liebesdiskurse“ vorgestellt. Die Abfolge der Analysekapitel, die von der Chronologie der Publikation der Texte abweicht, orientiert sich am zentralen Untersuchungsinteresse der Arbeit, der Frage nach der Relation von Geschlechterverhältnissen und Liebesdiskursen: Wird im ersten Text *PPL* ein mit Paarrelationen konkurrierendes erotisches Dreiecksverhältnis vorgestellt, so erscheinen in *RS* mehrere ineinander verschränkte Paarbeziehungen und Triangulierungen. Ein komplexes Geflecht aus Zweier- und Dreiecksverhältnissen findet sich schließlich im dritten hier untersuchten Text *Oë*.

Der Aufbau der jeweiligen Kapitel folgt dem Strukturprinzip von Narbikovas Texten, in denen auf eine Vielzahl literarischer Texte, philosophischer Konzepte, kultureller Topoi und künstlerischer Verfahren rekurriert wird und deren dominierende Merkmale Wiederholung und Variation sind. Dabei wurde ein Gleichgewicht zwischen für alle Texte charakteristischen und immer wiederkehrenden Aspekten – z.B. Namensgebung und Geschlechterverhältnisse – und von Text zu Text variierenden Themen angestrebt, um die genannten Strukturprinzipien auch im formalen Aufbau der Arbeit zu akzentuieren. Die literaturhistorischen und geisteswissenschaftlichen Kontexte, aus denen Narbikova ihre Referenztexte bzw. -objekte rekrutiert, werden ausführlich dargestellt. Einerseits können auf diese Weise die in den Texten vorgenommenen Verschiebe- und Transformationsoperationen einsichtig gemacht und andererseits die subversive semantische Potenz des Transformierten erhellt werden. Die Bandbreite der Konstellationen in den dargestellten Geschlechterverhältnissen sowie die Kombination aus Wiederholung und Variation begründet zugleich die Auswahl der drei genannten Texte für

diese Arbeit. Deren Anliegen ist es, die Strukturen dieser Texte so umfassend wie möglich zu analysieren. Gleichzeitig wird in den hier vorgestellten Lektüren offensichtlich, daß sich die Textur in Narbikovas Werk wiederholt, weshalb die Auswahl begrenzt und der Tiefe gewissermaßen der Vorrang vor der Breite gegeben wurde.

Im ersten Kapitel zu *PPL* werden als variante Themen die Liebeskonzeptionen der Autoren Tolstoj und Dostoevskij behandelt, um vor diesem Hintergrund das von Narbikova elaborierte Geschlechtermodell der erotischen Dreiecksbeziehung zu explizieren. Das nachfolgende Kapitel, in dessen Zentrum *RS* steht, thematisiert demgegenüber Narbikovas Rekurs auf eine Schrift des deutschen Theosophen und Mystikers Jakob Böhme, um im Anschluß daran Mutterschaftsimaginationen und die Konzeptualisierung von Autorschaft herauszuarbeiten. Im dritten Analysekapitel zu *Oë* fokussiert die Interpretation in den Texten angewandte Verfahren der Verschiebung und ist um die Relation Dichter und Macht zentriert. Im abschließenden Kapitel werden die in unterschiedlichen Zusammenhängen eingespielten Relationen Zwei/Drei erörtert und die Ergebnisse der Arbeit zusammengefaßt.

Als zentrales Paradigma der Analyse wurden die in den einzelnen Texten modellierten Geschlechterverhältnisse aufgefaßt. Deren Untersuchung zeigt das komplexe Zusammenspiel zwischen dem Zerschreiben tradierter Modelle, dem Versuch, neue Konstellationen zu imaginieren und zu etablieren, und der Einsicht, daß bestimmte Traditionen und damit auch literarische Konventionen schwerlich unterlaufen, jedoch hinterfragt und zerspielt werden können. Im Zentrum der Interpretationen steht die genaue, am Detail interessierte und eng am Text argumentierende Lektüre. Für die Argumentation relevante theoretische Arbeiten und Konzepte stammen überwiegend aus dem Bereich der Geschlechterforschung sowie der poststrukturalistischen Theoriebildung und sind im weitesten Sinne kulturwissenschaftlichen Ansätzen verpflichtet. Zusammen mit einschlägigen slavistischen Forschungsarbeiten sollen sie die Textlektüren, auf denen das Augenmerk der Arbeit liegt, theoretisch untermauern. Die theoretischen Ansätze werden deshalb hauptsächlich in zum Teil ausführlichen Anmerkungen vorgestellt und erläutert.

Die vorliegende Arbeit ist von den Einsichten und Ergebnissen der neueren Geschlechterforschung angeregt und beeinflusst worden⁹. In diesem Forschungsansatz wurde seit den

⁹ Eine gute Einführung in die Entwicklung der Geschlechterforschung/*gender studies* bieten u.a. Hof, Renate: Die Entwicklung der *gender studies*. In: Bußmann, Hadumod; Hof, Renate (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995, 2-33, (1995 b) und Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin 1998. Die Entwicklung in der *gender*-orientierten Slavistik dokumentieren u.a. folgende Bände Liljeström, Marianne; Mäntysaari, Eila; Rosenholm, Arja (Hg.): *Gender Restructuring in*

1970er Jahren eine Unterscheidung zwischen biologischem (*sex*) und sozialem (*gender*) Geschlecht getroffen, um die soziokulturellen Funktionen und Bedeutungen auszustellen, die den Konzepten Weiblichkeit und Männlichkeit in einer Kultur zugeschrieben werden. Dieses als *sex/gender*-System bezeichnete Modell geht von der Vorstellung der kulturellen Konstruktion¹⁰ dieser Konzepte aus, statt von vermeintlich ‚natürlichen‘ Gegebenheiten und Dispositionen. *Gender* wird damit als historisch wandel- und veränderbares Phänomen erkennbar.

Die dem *sex/gender*-System inhärente Unterscheidung zwischen biologischem und kulturellem Geschlecht wurde Ende der 1980er Jahre als die Differenz von Natur und Kultur perpetuierend auf ihren Konstruktionscharakter hin befragt. Die amerikanische Philosophin Judith Butler hat beispielsweise argumentiert, daß auch das biologische Geschlecht nur über kulturelle Symbolisierungen zugänglich sei und mit dieser Begründung die Vorstellung eines ‚vorgängigen‘ biologischen Körpers, auf dem kulturelle Einschreibungen vorgenommen werden, abgelehnt¹¹. Stattdessen betont Butler die Relation und ‚unhintergehbare‘ Diskursivierung von biologischem und sozialem Geschlecht; eine Auffassung, die zu einer grundsätzlichen Kritik an der Kategorie Identität bzw. Geschlechtsidentität geführt hat. Butler versteht Geschlechtsidentität in Weiterentwicklung der Sprechakttheorie von John Austin¹² als Effekt einer Serie von wiederholten und immer zu wiederholenden performativen Akten, die die Materialität des biologischen Geschlechts gleichzeitig erzeugen und festigen.

Performativität [soll] als die ständig wiederholende und zitierende Praxis [verstanden werden], durch die der Diskurs die Wirkungen erzeugt, die er benennt. [...] Performativität wird nicht als der Akt verstanden, durch den ein Subjekt dem Existenz verschafft, was er/sie benennt, sondern vielmehr als jene ständig wiederholende Macht des Diskurses, diejenigen Phänomene hervorzubringen, welche sie reguliert und restringiert.

Russian Studies. Tampere 1993; Goscilo, Helena (Hg.): *Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Russian Women's Culture*. Armonk/London 1993 und Costlow, Jane T.; Sandler, Stephanie, Vowles, Judith (Hg.): *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford 1993.

¹⁰ Vgl. zum Begriff der Konstruktion das Unterkapitel „Von der Konstruktion zur Materialisierung“ in Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. [Orig. *Bodies that Matter. The Discursive Limits of Sex*. New York 1993] Frankfurt a.M. 1997.

¹¹ Vgl. Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter* [Orig. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 1990]. Frankfurt a.M. 1991. Butler löste mit diesem vieldiskutierten Buch kontroverse Debatten aus. Ihr wurde, insbesondere von deutschen Feministinnen und Historikerinnen, vorgeworfen, die Materialität des Körpers zu leugnen.

¹² Vgl. den Gründungstext der in den Literatur- bzw. Kulturwissenschaften und der Philosophie einflußreichen Sprechakttheorie: Austin, John L.: *How to Do Things With Words*. New York 1990 [1962]. Austin schlägt darin vor, die tradierte philosophische Unterscheidung zwischen „truth-bearing sentences“ und „non-truth-bearing sentences“, die er selbst zwischenzeitlich in eine zwischen „constatives“ und „performatives“ überführt, aufzugeben. Er vertritt stattdessen die Auffassung, daß jeder Sprechakt performativ sei und aus den Teilakten Lokution, Illokution und Perlokution bestehe.

Die Performativität ist demzufolge kein einmaliger ‚Akt‘, denn sie ist immer die Wiederholung einer oder mehrerer Normen; und in dem Ausmaß, in dem sie in der Gegenwart einen handlungsähnlichen Status erlangt, verschleiert oder verbirgt sie die Konventionen, deren Wiederholung sie ist¹³.

Geschlechtsidentität wird damit nicht mehr als stabil und natürlich sowie als Repräsentation biologischer Wesenheiten vorgestellt, sondern als die Beziehung zwischen biologischem Geschlecht, Geschlechterrollen und Sexualität naturalisierend, anders gesagt: als Effekt kultureller Signifikationsprozesse. Denkt man mit Butler Geschlechtsidentität als Effekt von unablässig wiederholten performativen Akten, so impliziert dieses Modell die Möglichkeit der Verschiebung des Wiederholten und damit der Resignifizierung. Für die Interpretation der Texte Valerija Nabikovas erweist sich dieses Modell und der ihm zugrundeliegende Denkansatz insofern als hilfreich, da hinsichtlich der in ihnen vorgestellten Geschlechterverhältnisse Geschlecht nicht mehr als ontologische Kategorie gedacht wird. Diese künstlerische und sprachphilosophisch motivierte Auffassung ist im russischen Kontext, in dem ontologische Auffassungen von Geschlecht dominieren, exzeptionell¹⁴. Obgleich die Differenz weiblich und männlich in Nabikovas Texten aufrechterhalten ist und die Konzepte Weiblichkeit und Männlichkeit als ordnungstiftend beibehalten werden, können weibliche oder männliche Figuren jeweils beide Muster spielerisch übernehmen.

Idealerweise stellt sich die Verfasserin vor, daß in der vorliegenden Arbeit im Zusammenspiel von genauer Textlektüre, kultureller Kontextualisierung und theoretischen Erklärungsmustern ästhetische Faszination und künstlerische Eigenart der Texte von Valerija Nabikova einsichtig werden.

¹³ Vgl. Butler (1997, 22, 36).

¹⁴ Auf unterschiedliche Auffassungen hinsichtlich der Geschlechterforschung zwischen russischen und westeuropäischen/nordamerikanischen LiteraturwissenschaftlerInnen soll hier nur hingewiesen werden. Da die Arbeiten der letztgenannten als hinlänglich bekannt vorausgesetzt werden dürfen, sei exemplarisch auf einen russischen Beitrag verwiesen: Gabrieljan, Nina: 'Èva – èto značit žizn'. *Voprosy literatury*. (1996) 4, 31-71. Elisabeth Cheauré gibt in einen Überblick über unterschiedliche russische Auffassungen; Cheauré, Elisabeth: Feminismus à la russe. Gesellschaftskrise und Geschlechterdiskurs. In: Cheauré, Elisabeth (Hg.): *Kultur und Krise: Rußland 1987-1997*. Berlin 1997, 151-178.

2 Narbikova – Lektüren

Прочитала в августовском номере „Юности“ повесть Валерии Нарбиковой. [...] такое впечатление, что они то ли обрушивают на тебя ведро с помоями, то ли заталкивают в палату для буйнопомешанных. Ни глубоких мыслей, ни красивых чувств, ни привлекательных героев, ни малыш его просвета надежды. [...] Неужели писатели забыли, что литература должна возвышать, просветлять человека, а не пригибать его к земле!

A. Прокофьева¹⁵

In der Augustnummer der „Jugend“ las ich eine Erzählung von Valerija Narbikova. [...] Ich hatte den Eindruck, daß ein Eimer mit Spülwasser über mir ausgegossen würde, daß ich in einem Krankensaal für Verrückte gelandet sei. Keinerlei tiefe Gedanken, keine schönen Gefühle, keine fesselnden Helden, nicht der kleinste Hoffnungsstrahl. [...] Sollten die Schriftsteller vergessen haben, daß die Literatur erhöhen, den Menschen aufklären, nicht aber ihn zu Boden drücken soll?

A. Prokof'eva

In diesem Kapitel soll ein Überblick über die bisherige literaturwissenschaftliche Rezeption der Texte Valerija Narbikovas gegeben werden, an der besonders auffällt, wie kontrovers die Autorin und ihre Texte diskutiert werden. Die heterogene Diskussion und die heftigen Reaktionen auf Narbikovas Œuvre sind sicherlich auch als Indiz für dessen Qualität zu werten. Sie bezeugen sein provokatives Potential, seine Komplexität und deuten auf schwer Einzuordnendes. Zudem veranschaulicht die Rezeption, daß in den kontroversen literaturwissenschaftlichen Beiträgen viel mehr verhandelt wird als Narbikovas Texte. Letzteres gilt vor allem für die sowjetischen bzw. postsowjetischen Beiträge: sie legen ein beredtes Zeugnis davon ab, wie die LiteraturwissenschaftlerInnen selbst den Veränderungen von ästhetischen Normen und Wertmaßstäben seit den siebziger und vor allem den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts in der Sowjetunion gegenüberstehen – für die wiederum Narbikovas Texte exemplarisch sind – und wie sie mit der Faktizität dieser Veränderungen umgehen. Dabei lassen sich, vereinfacht, zwei Gruppen ausmachen: diejenigen, die dieser Entwicklung positiv gegenüberstehen, sie reflektierend begleiten und als längst überfälliges Aufbrechen erstarrter Strukturen begrüßen, und diejenigen, die den Verlust der alten Normen und Wertmaßstäbe beklagen und den Veränderungen skeptisch und widerwillig begegnen. Symptomatisch hierfür

¹⁵ Prokof'eva, A.: Dva mnenija ob odnoj probleme. *Literaturnaja Gazeta*. 8.2.1989. 4.

sind die Überschriften zweier Rezensionen, die in der gleichen Ausgabe der *Literaturnaja Gazeta* (*Literaturzeitung*) erschienen: „Drugaja Proza“ („Andere Prosa“) von Sergej Čuprinin und „Plochaja Proza“ („Schlechte Prosa“) von Dmitrij Urnov¹⁶. Čuprinin schließt sich bezüglich Narbikova dem Urteil Andrej Bitovs an – ihrem Lehrer am Moskauer Literaturinstitut – und würdigt wie dieser die Schönheit und lyrische Kraft ihrer Prosa. Gleichwohl stellt Čuprinin die schockierende Obszönität ihrer Texte als noch ungewohnt heraus. Urnov formuliert demgegenüber ein ungleich schärferes Urteil:

Автор проявляет неспособность написать о том, о чем вроде бы взялся писать, – о половом акте. Тривиальная ситуация, которая, однако, не хочет выглядеть тривиальной и ради этого усложнена чисто словесными выкрутасами. Все наручито-нарочно, все выдуманно-выверчено. Паллиатив прозы. Подделка под „мастерство“ при отсутствии умения владеть словом.

Die Autorin legt ihre Unfähigkeit an den Tag, darüber zu schreiben, worüber sie sich vorgenommen hat zu schreiben. – über den Geschlechtsakt. Eine triviale Situation, die indessen nicht trivial erscheinen will und deshalb durch rein verbale Verrenkungen verkompliziert wird. Alles ist vorsätzlich-absichtlich, alles ist ausgedacht-verrenkt. Palliativ der Prosa. Gefälschte „Meisterschaft“ bei fehlendem Vermögen, das Wort zu beherrschen.

Die Forschungsliteratur zu Valerija Narbikova beschränkt sich bislang auf einige wenige literaturwissenschaftliche Aufsätze, von denen im folgenden alle diejenigen diskutiert werden, die sich ausschließlich mit Narbikova beschäftigen¹⁷. Des weiteren gibt es eine größere Zahl von Zeitschriften- und Zeitungsrezensionen, auf die hier nicht im einzelnen eingegangen werden kann¹⁸. Die nachfolgend diskutierten Beiträge sind zu einzelnen Themenkomplexen gebündelt worden, innerhalb derer die jeweiligen KritikerInnen Narbikovas Texte situieren.

Auch für Evgenija Ščeglova sind, ähnlich wie für den oben zitierten Kritiker Urnov, die Abweichungen von tradierten ästhetischen Normen in Narbikovas Texten nur negativ besetzt.

¹⁶ Vgl. Čuprinin, Sergej: Drugaja Proza. *Literaturnaja Gazeta*. 8.2.1989, 4; Urnov, Dmitrij: Plochaja Proza. *Literaturnaja Gazeta*. 8.2.1989, 4.

¹⁷ Narbikova findet häufig Erwähnung in Beiträgen, die sich Fragen von Tendenzen, Strömungen und dergleichen widmen und in denen daher mehrere AutorInnen gleichzeitig diskutiert und jeweils als symptomatisch für bestimmte Entwicklungen genannt werden, z.B.: Arbatova, Marija: Konec mužskoj cenzury? *Literaturnaja Gazeta*. (1994) 13, 4; Ažgichina, Nadežda: Razrušiteli v poiskach very. *Novye čerty sovremennoj molodoy prozy. Znamja*. (1990) 9, 223-227; Dark, Oleg: Ženskie antinomii. *Družba Narodov*. (1991) 4, 257-269; Goscilo, Helena: Domostroika or Perestroika? In: Lahusen, Thomas; Kuperman, Gene (Hg.): *Late Soviet Culture. From Perestroika to Novostroika*. Durham/London 1993, 233-256, (1993a); Koschmal (1996); Parnell, Christina: Provokation des Dichotomischen. Selbst- und Fremdverständnis in der russischen Gegenwartsliteratur. In: Cheauré, Elisabeth (Hg.): *Kunstmarkt und Kanonbildung: Tendenzen in der russischen Kultur heute*. Berlin 2000, 277-302. Demgegenüber gibt es nur wenige Beiträge, in denen ausschließlich Narbikovas Texte erörtert werden.

¹⁸ Vgl. u.a. Fessmann, Meike: Energieklumpen. Valeria Narbikova und ihr „obszöner“ Debütroman. *Süddeutsche Zeitung*. Beilage Nr. 75, 31.3.1993, 8; Rakusa, Ilma: Liebst du mich? Valeria Narbikovas Roman aus dem jungen Rußland. *Die Zeit*. 20.8.1993, 44. Köhler, Andrea: Hase und Igel. Valeria Narbikovas „Wettlauf. Lauf“. *Neue Zürcher Zeitung*. 6.8.1994, 27.

Ihr 1990 publizierter Beitrag *V svoem krugu. Polemičeskie zametki o „ženskoj proze“*¹⁹, dessen Titel auf die Erzählung *Svoj krug (Mein Kreis)* von Ljudmila Petruševskaja²⁰ anspielt, stellt Narbikova in den Kontext der Diskussion um Frauenliteratur (*ženskaja proza*)²¹ und Geschlechterdifferenz in Rußland. Ščeglovas Aufsatz gehört dem Teil der russischen Literaturkritik an, der sich dieser Diskussion vehement widersetzt. Die Kritikerin verzichtet allerdings gänzlich darauf, die in diesem Forschungskontext problematisierten Fragen überhaupt zu akzeptieren und befindet sie von vornherein für „absurd“:

И вообще, казалось бы, руководствоваться в критике разделением литературы по признаку пола несколько странно. [...] Сама постановка таково вопроса покажется абсурдной. Как не существует „мужской“ и „женской“ науки – так не существует и подобных видов литературы. (19)

Überhaupt wäre es ein bißchen seltsam, wenn sich die Kritik von der Aufteilung der Literatur nach dem Merkmal des Geschlechts leiten ließe. [...] Die Fragestellung selbst erscheint absurd. So wie es keine „männliche“ und „weibliche“ Wissenschaft gibt, existieren auch keine entsprechenden Arten von Literatur.

Valerija Narbikova ist eine von mehreren Autorinnen, deren Texte Ščeglova untersucht. Sie schreibt ferner über Ljudmila Petruševskaja, Tat'jana Tolstaja, Alla Drabkina und Viktorija Tokareva. Die Kritikerin gelangt über Narbikova, auf deren *RS* sie sich bezieht, zu folgendem Urteil:

Одной из целей создания этой повести все-таки было и „пощечина в общественному вкусу“²² – стремление взбаламутить „это мешанское болото“ бравадой: о таких вещах, о „тайном тайных“, да с такими подробностями, раньше боялись писать? Отворачивались? Краснели? Хотели завуалировать подлинную жизнь? Так получайте же! (25)

Trotz allem war eines der Ziele dieser Erzählung, „dem öffentlichen Geschmack eine Ohrfeige“ [zu verpassen] – das Bestreben, diesen „kleinbürgerlichen Sumpf“ durch Prahlerei in Aufruhr zu bringen: über diese Dinge, über „das Geheimnis der Geheimnisse“, ja mit solchen Details; das fürchtete man früher zu schreiben? Man wendete sich ab? Wurde rot? Wollte das wahrhaftige Leben verschleiern? Da haben Sie's!

¹⁹ Ščeglova, Evgenija: *V svoem krugu. Polemičeskie zametki o „ženskoj proze“*. *Literaturnoe obozrenie*. (1990) 3, 19-26.

²⁰ Vgl. auch die Diskussion des Textes von Petruševskaja im Unterkapitel „Mutterschaftsimaginationen“ des Kapitels zu *RS* in dieser Arbeit.

²¹ Vgl. dazu auch die Dokumentation der Diskussion in Parnell (1996, 293-337).

²² Ščeglova spielt hier auf den Titel eines Sammelbandes der russischen Futuristen, genauer der Kubo-Futuristen der Gruppe „Gileja“ („Hylaea“) an: *Пошечина общественному вкусу*. Moskva, 1912. Das darin enthaltene gleichnamige Manifest ist eines der wichtigsten des russischen Futurismus. Die Unterzeichner D. Burljuk, A. Kručnych, Vl. Majakovskij und V. Chlebnikov verweisen darin die klassischen und zeitgenössischen Dichter vom „Dampfer der Gegenwart“ und verkünden „Wortneuerertum“ und die Schönheit des „selbstwertigen/selbstgewundenen Wortes“. Vgl. dazu Markov, Vladimir: *Russian Futurism: A History*. Berkeley/Los Angeles 1968, 45-53.

Da Ščeglova sich über die übrigen „Ziele“ des Narbikova-Textes nicht äußert, reduziert sich ihr Urteil letztlich auf das der Autorin unterstellte Interesse, öffentlich Unruhe stiften zu wollen und ihren kleinbürgerlichen Mitmenschen deren eigene Prüderie vorzuhalten. Auch das Resümee der Kritikerin wiederholt letztlich nur ihre schon als Ausgangsthese vertretene Position: „Но издавна как-то повелось, что мужеподобная бравада не так уж и красит женщин, что природа, разделив человечество на две половины, была мудра и дальновидна, дав каждой из них свое.“ (26), („Aber es war von jeher so, daß es den Frauen nicht steht, sich wie Männer zu gerieren und daß die Natur weise und weitsichtig war, die Menschheit in zwei Hälften zu teilen, jeder das ihrige gebend.“). In dieser Sequenz wird noch einmal offenkundig, daß Ščeglova einen der wesentlichen Impulse der Narbikova-Texte nicht erkennt: das Infragestellen genau derjenigen Denkmuster, die die Kritikerin als vermeintlich ‘natürlich’ apostrophiert und als gegeben und feststehend zementiert. Zugleich ist Ščeglova nicht bereit, die Autorinnenposition Narbikovas zu akzeptieren, die grundsätzlich erst einmal darauf abzielt, überkommene Denkschemata, Positionen und Traditionen in Frage zu stellen bzw. aufzulösen, um über den Wert dieser Traditionen nachdenken und Positionen neu definieren zu können. Lehnt es die Kritikerin Ščeglova ab, sich mit dem Thema Geschlechterdifferenz im Zusammenhang mit literarischen Texten und deren AutorInnen auseinanderzusetzen, so steht Mark Lipoveckij exemplarisch für diejenigen russischen KritikerInnen, die der zeitgenössischen Literatur generell mit großer Skepsis begegnen²³. Sein 1992 veröffentlichter Aufsatz trägt den Titel *Apofeoz častic, ili dialogi s chaosom*. Über Valerija Narbikova führt Lipoveckij aus:

И еще один прием, несколько менее распространенный, но ничуть не менее закономерный для сегодняшней ситуации в новой прозе. Я бы назвал его тавтологическим письмом. Безусловный классик в этой области – Валерия Нарбикова. (219)

Es gibt noch ein Verfahren, etwas weniger verbreitet, aber keineswegs weniger bezeichnend für die gegenwärtige Situation der neuen Prosa. Ich würde es tautologisches Schreiben nennen. Valerija Narbikova ist unzweifelhaft der Klassiker auf diesem Gebiet.

Die extrem ablehnende Haltung Lipoveckijs kulminiert in der Einschätzung, Narbikovas Schreiben sei ein „Surrogat des Schweigens“ („суррогат молчания“, 220). Der Kritiker verzichtet allerdings sowohl darauf, diese Metapher zu explizieren, als auch über die bloße Aburteilung hinausgehende Überlegungen anzustellen. Möglicherweise könnte er sonst das, was

²³ Lipoveckij, Mark: *Apofeoz častic, ili dialogi s chaosom*. *Zametki o klassike, Venedikte Erofeeva, poëme „Moskva – Petuški“ i ruskom postmodernizme*. *Znamja* (1992) 8, 214-221.

er als „tautologisches Schreiben“ bezeichnet, als Ausdruck der sprachkritischen Haltung der Autorin (an)erkennen. Stattdessen lautet Lipoveckijs gleichermaßen deprimierendes wie lapidares Resümee:

Реальность прочитана у Нарвиковой на настолько элементарном, атомарном уровне, что все попытки вместить в нее культурные смыслы, либо, наоборот, включить ее в широкий контекст культуры, похоже, обречены: нет „переводящих“ устройств. [...] Не потому ли единственное, что действительно остается после чтения прозы Нарвиковой – ощущение зияния на месте жизни, страсти, поэзии, слова? Полный порвал. (220)

Die Realität wird von Valerija Narbikova auf einer so elementaren, atomaren Ebene gelesen, daß alle Versuche, kulturelle Inhalte in sie hineinzulegen oder umgekehrt, sie in einen breiten kulturellen Kontext einzufügen, zu einem ähnlichen Ausgang verdammt sind: es gibt keine „übersetzbare“ Struktur. [...] Ist deshalb nicht das Einzige, das wirklich nach der Lektüre der Prosa Narbikovas bleibt, die Empfindung eines Abgrundes, anstelle von Leben, Leidenschaft, Poesie und dem Wort? Ein völliger Einbruch.

Es ist offenbar Narbikovas ‚Wahrnehmung der Wirklichkeit‘, auf die Lipoveckij aus seiner Wahrnehmung der fiktionalen Textwirklichkeit Narbikovas schließt und die seinen Erwartungen an literarische Texte zuwiderläuft. Die Einschätzung des Kritikers vermittelt mithin zugleich einen deutlichen Eindruck von den Reaktionen auf die eingangs erwähnten veränderten ästhetischen Normen und Wertmaßstäbe. Ist für Lipoveckij die Nichterfüllung (s)eines ästhetischen Normenkatalogs ausschließlich negativ besetzt, so wertet Oleg Dark in seinem 1990 publizierten Aufsatz *Mir možet byt' ljuboj. Razmyšlenija o „novoј“ proze*²⁴ die Eigentümlichkeiten von Narbikovas Texten nicht als Defekte, sondern als stilistische und ästhetische Charakteristika.

Внешний сюжет тривиален, ограничен личной жизнью героев, их поступки, в общем-то, незначительны. Источник эпичности здесь иной. Настоящие события происходят со словами, главными „действующими лицами“. Из их превращений, неожиданных сочетаний, самораскрытий складывается подлинный сюжет – лингвостилистический. А сюжетобразующая сила – субъективная ассоциация. Здесь не авторская безучастность, а языковая вседозволенность. [...] Это формула эстетики. Для Нарвиковой все слова – вводные, то есть вводящие с собой новые ассоциации, параллели, представления, целые религиозные и философские системы. Художественное пространство, как и время, стремится у Нарвиковой к безграничному расширению. (225)

Das äußere Sujet ist trivial, das persönliche Leben der Helden beschränkt, ihr Tun im allgemeinen unbedeutend. Die Quelle des Epischen ist hier eine andere. Die wirklichen Ereignisse geschehen mit Wörtern, den wichtigsten „handelnden Personen“. Aus ihren Verwandlungen, unerwarteten Verbindungen setzt sich selbstentfaltend ein authentisches – linguostilistisches – Sujet zusammen. Und die sujetbildende Kraft ist die subjektive Assoziation. Hier ist nicht Gleichgültigkeit des Autors, sondern sprachliches Allerlaubtsein am Werk. [...] Es ist eine ästhetische Formel. Für Narbikova sind alle Wörter – Schaltwörter, d.h. selbst wieder zu neuen Assoziationen, Parallelen, Begriffen, ganzen religiösen und philosophischen Systemen hinführend. Der künstlerische Raum strebt, wie die Zeit, bei Narbikova nach grenzenloser Ausweitung.

²⁴ Dark, Oleg: *Mir možet byt' ljuboj. Razmyšlenija o „novoј“ proze. Družba Narodov.* (1990) 6, 223-235.

Dark stellt in seinem Beitrag AutorInnen vor, die von der Mehrzahl der KritikerInnen in Rußland als VertreterInnen der „neuen Prosa“ („novaja proza“), auch als „ästhetische Strömung“ („estetičeskoe napravlenie“) oder „andere Prosa“ („drugaja proza“) bezeichnet, subsumiert werden. Es handelt sich dabei neben Valerija Narbikova u.a. um Venedikt Erofeev, Saša Sokolov, Tatjana Tolstaja, Vladimir Sorokin und Anatoli Gavrilo. Es ist Darks erklärtes Anliegen, das verbreitete Fehlurteil, es handele sich bei diesen AutorInnen um eine einheitliche Richtung bzw. Gruppierung, auszuräumen, indem er die Spezifika der Texte der/des jeweils Einzelnen herausstellt. Die Darstellung Darks ergibt schließlich ein ebenso heterogenes wie vielgestaltiges Bild dessen, wofür die Bezeichnung „andere Prosa“ („drugaja proza“) ein sinnvolles, aber zugleich recht grobmaschiges Unterscheidungsmerkmal zur Verfügung stellt, als dessen wichtigstes Kennzeichen stilistische Gegensätze genannt werden (224)²⁵.

Die Urteile der Kritiker Lipoveckij und Dark differieren – nicht nur in Bezug auf Narbikova – insgesamt erheblich: Bezeichnet ersterer Narbikova als „Klassiker des tautologischen Schreibens“ (219), so ist sie für Dark eine „Vertreterin des mythologischen Realismus“ (226). Beschreibt Lipoveckij Narbikovas Texte als „Surrogat des Schweigens“ (220) so sind sie für Dark von zwei Vereinigungsutopien durchdrungen: der linguostilistischen und der erotischen (225). Dark wird, indem er die in Narbikovas Texten de facto vorhandenen Merkmale als Ausdruck ihrer spezifischen Ästhetik wertet, dieser Prosa insgesamt viel stärker gerecht als Lipoveckij, der sie vor allem unter dem Signum des Mangels (an einem Sujet, an glaubwürdigen Figuren etc.) betrachtet.

1993 erschien der Aufsatz *Paradoks Narbikovo. Logiko-Literaturnyj Traktat* von Vadim Lineckij²⁶, der sich vor allem den ästhetischen Charakteristika von Narbikovas Texten widmet und gegen den vorurteilvollen Umgang der russischen Literaturkritik mit der Autorin polemisiert. Das widerspruchsvolle Verhältnis zwischen (russischen) KritikerInnen und Narbikovas Werk resultiert seiner Meinung nach weniger aus deren Texten als vielmehr aus den überkommenen Wertmaßstäben und Methoden ersterer:

Специально о Валерии Нарбиковой не пишут. Но ежели кто и решит о ней написать, то судя по всему, редкий критик вряд ли прибавит что-либо существенное к уже имеющимся стереотипам. [...] Категориальный аппарат, которым располагает наша критика, выявляет тут свою

²⁵ Viktor Erofeev charakterisiert diese Richtung zeitgenössischer russischer Literatur folgendermaßen: „Die *andere Literatur* [...] war eher *unsowjetisch* als *antisowjetisch*. Sie verhielt sich zurückhaltend gegenüber der Dissidentenliteratur; diese erschien ihr als ideologische Kehrseite der konformistischen Wortkunst bei deutlichen Gemeinsamkeiten, was die ästhetischen Kategorien betraf.“ Vgl. Jerofejew (1995, 12).

²⁶ Lineckij, Vadim: *Paradoks Narbikovo. Logiko-Literaturnyj Traktat*. Daugava. (1993) 6, 141-147.

неадекватность. „Новая литература“ у нас есть. Вся беда в том, что у нас нет ничего похожего на „новую критику“. (141f.)

Speziell über Valerija Narbikova schreibt man nicht. Wenn sich aber doch jemand entscheidet, über sie zu schreiben, dann fügt der seltene Kritiker allem Anschein nach etwas Substantielles zu schon vorhandenen Stereotypen hinzu. [...] Der Kategorien-Apparat, über den unsere Kritik verfügt, offenbart hier seine Inadäquatheit. Eine „neue Literatur“ gibt es bei uns. Das ganze Übel besteht darin, daß es bei uns nichts gibt, was annähernd einer „neuen Kritik“ entspricht.

Lineckij intendiert, wie im Titel seines Aufsatzes bereits angedeutet, Narbikova im Kontext von Ludwig Wittgensteins im *Tractatus logico-philosophicus*²⁷ dargelegten sprachphilosophischen Überlegungen zu diskutieren. Im Abschnitt *Narbikova i Vitgenštejn* irritiert jedoch zunächst eine Formulierung über die Homosexualität Wittgensteins: „нам придется вскользь коснуться прискорбного порока коему был подвержен австрийский мыслитель [...] какими страданиями обернулся для него этот порок.“ (143, „Nebenbei scheint uns, was das betrübliche Laster betrifft, dem der österreichische Denker unterworfen war [...], welche Qualen dieses Laster für ihn bereithielt.“). Der Autor benutzt selbst auffälligerweise das Wort Homosexualität nicht, substituiert es aber durch negativ konnotiertes Vokabular („porok“ bedeutet nicht nur Laster, sondern auch Untugend, Mangel). Lineckij, dessen Ausführungen zu einem nicht unerheblichen Teil dem von ihm diagnostizierten pervertierten Verhältnis zur Sexualität in Rußland gewidmet sind, erweist sich in dieser Sequenz auch selbst nicht frei von den Vor- und Fehlurteilen, die er kritisiert. Eine Parallele zwischen Narbikova und Wittgenstein sieht Lineckij in der Reflexion über und Funktion von Sprache in beider Werk. Wittgenstein, so schreibt er

Изящно [...] решает противоречие между своим пониманием мира, в котором царит случайность, и моделирующей этот мир логикой, в которой ничего случайного нет. Выходом из самодельного тупика стал знак равенства между логикой и языком. В итоге оказалось, что говоря о мире, мы тем самым устраним из него случайность. (143)

löst elegant [...] den Widerspruch zwischen seinem Verständnis der Welt, in der der Zufall regiert, und der von der Logik modellierten Welt, in der nichts zufällig ist. Der Ausweg aus dieser selbstgeschaffenen Sackgasse wurde das Gleichheitszeichen zwischen Logik und Sprache. Am Ende stellte sich heraus, daß wir, indem wir über die Welt sprechen, zugleich den Zufall aus ihr entfernen.

Lineckijs Wittgensteinlektüre soll an dieser Stelle nicht näher kommentiert werden. Sein Textbeispiel aus *Velikoe knja*, dem dritten Teil des Prosatriptychons *Oé*, das illustrieren soll, wie wir – vermittelt Sprache – über die Welt sprechend, die Zufälligkeit aus ihr entfernen, lese ich jedoch anders:

²⁷ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt a.M. 1984.

Совершенно случайно опоздав на деловое свидание Петя пришла как раз вовремя. Пообещав прийти ровно в час и опоздав ровно на час она пришла ровно в час. Но так не бывает. Бывает когда есть летнее время и обычное время [...] в этот летний оставшийся от летнего времени час случайно появился Борис. [...] И случайностью называется то, что они встретились в то время которое было в то время над площадью. (Ое, 101)

Petja, die sich zum Geschäftstreffen absolut zufällig verspätete, kam gerade zur rechten Zeit. Sich um Punkt eins verabredend und sich um genau eine Stunde verspätend, kam sie Punkt eins. Aber so was kommt nicht vor. Es kommt vor, wenn Sommerzeit und normale Zeit ist. [...] in dieser sommerlichen von der Sommerzeit übriggebliebenen Stunde tauchte plötzlich Boris auf. [...] Und Zufall heißt das, daß sie sich zu der Zeit trafen, die zu der Zeit auf dem Platz war.

Der Text zeigt meiner Meinung nach vielmehr in einer quasi-naiven Haltung, daß die Versuche der Menschen, die Welt logischen Konstrukten unterzuordnen, nie ganz gelingen; u.a. deshalb, weil diese Konstrukte sich partiell selbst aushebeln bzw. ein Eigenleben entwickeln, das für die Menschen nicht gänzlich beherrschbar ist. Es können aber per Zufall zufällig genau die Umstände eintreten, die qua logischer Planung nicht herbeizuführen sind. Des weiteren ließe sich über eine mögliche Logik des Zufalls spekulieren. Festzuhalten bleibt, daß Narbikovas Text, statt das Entfernen von Zufälligkeit aus der Welt eher das Gegenteil, nämlich die Macht des Zufalls, vorführt.

Bezugnehmend auf den Titel seines Aufsatzes, widmet sich Lineckij anschließend dem Paradoxon in Narbikovas Werk. Er benutzt wiederum ein Textbeispiel aus *Velikoe knja*, in dem es um einen Brief geht, den ein Kreis von Freunden an den „ersten Menschen des Jahres“ („первый человек года“) namens Michail Sergeevič – unschwer als Michail Sergeevič Gorbáčev zu erkennen – schreibt, mit der Bitte, Lenin eine menschliche Bestattung zuteil werden zu lassen (106 und 114, *Oe*). Lineckij interessiert sich neben dem Inhalt des Briefes und seiner Funktion im Text vor allem für dessen sprachlich-stilistische Ausformung. Die Briefschreiber in Narbikovas Text bedienen sich, laut Lineckij, absichtlich ihres eigenen Soziolektes, statt eines ehrerbietig-offiziellen Stils. Lineckij liest darin den Versuch, die „Führer“ zu einer Antwort im sprachlich-stilistischen Kontext des an sie gerichteten Briefes zu animieren. Daraus zieht der Kritiker den folgenden Schluß:

Амбиция, разумеется, солженицынская и – шире – традиционная амбиция отечественной словесности. Одна из граней парадокса Нарбиковой как раз и состоит в том, что любая попытка с этой традицией порвать лишь способствует ее реанимации. (144)

Die Ambition ist selbstverständlich die Solženicyns und – weiter gefaßt – zugleich die traditionelle Ambition der vaterländischen Literatur. Eine der Facetten des Narbikovaschen Paradoxons besteht gerade darin, daß jedweder Versuch, mit dieser Tradition zu brechen, zu deren Reanimation beiträgt.

Mit Judith Butlers in Anlehnung an die Sprechakttheorie entwickeltem Begriff der Performativität²⁸ könnte man hingegen das, was Lineckij als Paradoxon bezeichnet und als unentrinnbare „Reanimation“ einer bestimmten Tradition der russischen Literatur negativ bestimmt, auch positiv werten. Die Ergebnisse der semantischen und strukturellen Verschiebungen, die in Narbikovas Texten gegenüber Prätexten vorgenommen werden, können dann als Prozeß einer axiologischen Umkodierung aufgefaßt werden; eine Vorgehensweise, die meinen eigenen Textlektüren zugrunde liegt.

In Lineckijs abschließender psychopoetischer Interpretation werden die Texte Valerija Narbikovas vor dem Hintergrund der psychosozialen Zustände der postsowjetischen Phase gelesen, die in Narbikovas Werken wiederum auch eine Rolle spielen. In der distanzierten und poetisch gebrochenen, gleichwohl aber erkennbaren Bezugnahme auf die postsowjetische Lebenswirklichkeit sieht Lineckij eine der Ursachen für die den Texten in Rußland entgegengebrachte Abwehrhaltung:

Самозванчество и тяга к совершенству – два постоянных мотива русской истории. В феномене самозванчества легко различим тот же механизм подавления и вытеснения, что и в любом сексуальном извращении. Тем самым базисом извращенной социальности оказывается извращенный эрос. А если учесть, что как к первому, так и ко второму извращению у нас приложила руку литература – традиционная посредница между обеими сферами, то начинаешь понимать, что любое языковое (т.е. тематическое) расширение – в лимоновском²⁹ ли, в солженицынском вкусе – только усугубляет проблему, скрывая сам механизм процесса. Тоньше многих чувствуя язык и логику русской литературной традиции, Нарбикова в своих текстах показывает, как работает этот механизм ‘извращения извращений’, показывает его синтаксис. Тем она и интересна. Но тем и опасна. Правдивых зеркал на Руси не любят. Поэтому не любят и Нарбикову – зеркало того общества, что было построено известно – где, известно – когда, но неизвестно – зачем. (147)

Usurpation und der Hang zur Vollkommenheit sind zwei beständige Motive in der russischen Literatur. Im Phänomen der Usurpation erkennen wir leicht den gleichen Mechanismus der Unterdrückung und Verdrängung, wie er in jeder sexuellen Perversion [anzutreffen ist]. Dieser Basis der Verzerrung der Sozialität entspricht die Verzerrung des Eros. Und wenn man zugibt, daß sowohl an die erste als auch an die zweite Perversion die Literatur bei uns Hand angelegt hat – die traditionelle Vermittlerin zwischen beiden Sphären, dann beginnt man zu verstehen, daß jede sprachliche (d.h. thematische) Erweiterung – sei es im Sinne Limonovs oder im Sinne Solženicyns – nur das Problem vertieft, das den Mechanismus des Prozesses selbst verdeckt. Narbikova, die Sprache und die Logik der russischen literarischen Tradition schärfer als viele empfindend, zeigt in ihren Texten, wie dieser Mechanismus einer „Perversion der Perversionen“ funktioniert, sie zeigt seine Syntax. Das macht sie interessant. Aber deshalb ist sie auch gefährlich. In Rußland bekommt man nicht gern einen Spiegel vorgehalten. Deshalb hat man auch Narbikova nicht

²⁸ Vgl. dazu die Ausführungen in der Einleitung.

²⁹ Lineckij bezieht sich hier auf Édouard Limonov, dessen bereits 1979 in New York publizierter Text *Éto ja, Edička* u.a. aufgrund der tabulösen Darstellung von Sexualität und seiner nichtnormativen Lexik als Skandalon galt. Limonov, Édouard: *Éto ja, Edička. Sočinenija*. Tom 3. Moskva 1993, 3-288. Igor Smimov diskutiert das Werk Limonovs als exemplarisch für die narzißtische Variante der postmodernen Kultur innerhalb der russischsprachigen Literatur. Vgl. Smimov, Igor P.: Geschichte der Nachgeschichte: Zur russischsprachigen Prosa der Postmoderne. In: Titzmann, Michael (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, 205-219, 210ff.

gem – den Spiegel jener Gesellschaft, von der man weiß, wo, von der man weiß, wann, aber nicht, weshalb sie errichtet wurde. (147)

Lineckij erweist sich somit als derjenige russische Kritiker, der die Thematisierung von Sexualität und die sprachlich-stilistische Gestaltung in Narbikovas Texten auf ihre Funktionalität innerhalb des Werkes, in ihrer Reflexion auf die 'Lebenswirklichkeit' der postsowjetischen Gesellschaft und auf die Mechanismen der Tradierung der Literatur hin interpretiert und wertet. Ich teile Lineckijs Auffassung, daß Narbikovas Texte die Mechanismen im Umgang mit Sexualität einsichtig machen, wie sie sowohl für die sowjetische und postsowjetische Gesellschaft als auch die russische literarische Tradition insgesamt kennzeichnend sind. Wie in den nachfolgenden Interpretationen zu zeigen sein wird, geht die Autorin allerdings noch einen Schritt weiter. Sie erkennt nicht nur die Faktizität der Traditionen und Diskurse an, deren Funktionsmechanismen in ihren Texten einsichtig gemacht werden, sondern sieht in ihrem Zerschreiben, ihrer Reinterpretation und Umkodierung den adäquaten zeitgenössischen Umgang mit ihnen, d.h. sie (er)findet zugleich einen Modus, diese, wenn nicht außer Kraft zu setzen, so dennoch zu durchkreuzen bzw. zu sabotieren.

Karlheinz Kaspers 1998 publizierter Beitrag trägt den Titel *Valerija Narbikovas Ästhetik des Solitären* und schließt mit Ausnahme eines Textes alle bislang erschienenen Werke der Autorin in seine Überlegungen ein³⁰. Kasper gibt zunächst ausführlich das Sujet der einzelnen Texte wieder und verweist kenntnisreich auf deren mannigfaltige historische und literaturgeschichtliche Bezüge. Folgende sprachliche und stilistische Charakteristika der Texte stellt Kasper unter der Überschrift „sprachliche Signale des Narbikova-Stils“ (276) heraus: den häufigen Wechsel der Erzählinstanz, Intertextualität, sprachlichen und thematischen Tabubruch, semantische Paradoxie und Ambiguität, die Mischung der Text- und Stilebenen, die eigenwillige Namengebung der ProtagonistInnen und die unverkennbare Affinität der Protagonistinnen zur Erzählerin (276f.). Unter „Ästhetik des Solitären“ versteht Kasper Folgendes:

Der Begriff des Solitärs, der das bezeichnet, was für uns einmalig, einzigartig, unwiederholbar und unvergleichlich ist, wird in ihrem Schaffen zum Schlüsselbegriff einer Ästhetik, die der längst abgegriffenen mimetischen Abbildung der Wirklichkeit die unmittelbare Erfahrung der Sinne entgegensetzt und den hedonistischen Lebens- und Liebesgenuß zum Absolutum erklärt. Boris Pasternak hat diesem Lebensgefühl mit seinem Gedicht *Einziges Tage* (Edinstvennyje dni; Januar 1959) Ausdruck verliehen: [Gedichtzitat] Narbikovas Ästhetik des Solitären weist in jedem Werk eine neue Facette auf. Ihre Romane bilden insgesamt ein einziges großes Netzwerk zum Thema des Solitären. Mit ihm greift die Autorin auf

³⁰ Kasper, Karlheinz: Valerija Narbikovas Ästhetik des Solitären. In: Cheauré, Elisabeth (Hg.): *Kultur und Krise: Rußland 1987–1997*. Berlin 1997, 267-282. Die Povest' *Ad kak Da – aD kak dA* ist derjenige Text, den Kasper nicht diskutiert.

die mystisch und theosophisch geprägte pantheistische Naturphilosophie des autodidaktischen „philosophus teutonicus“ Jakob Böhme zurück. Böhme sieht in seiner Schrift *Aurora oder Morgenröte im Aufgang* das Solitäre als Einheit und Widerspruch, als eine untrennbare Ganzheit von Ja und Nein, Gut und Böse. Narbikova hat diese Auffassung übernommen, vermittelt sie aber nur indirekt. (278f.)

Abgesehen von der irritierenden Vereinnahmungsgeste eines nicht näher definierten „wir“ bleibt auch unklar, inwiefern die Begriffe „der Solitär“, „das Solitäre“ und die „Ästhetik des Solitären“ interferieren bzw. voneinander abzugrenzen sind³¹. Vor allem zwischen seiner Ansicht, daß in Narbikovas Texten der „hedonistische Lebens- und Liebesgenuß“ zum „Absolutum“ erklärt werde, und seiner Interpretation des Böhmeschen Verständnisses von Solitär als „untrennbarer Ganzheit von Ja und Nein, Gut und Böse“, stellt Kasper keinen Zusammenhang her. Mehrfach wird das Bestreben des Kritikers deutlich, seinen Beitrag im Kontext aktueller theoretischer Diskurse zu situieren, ohne jedoch diesbezüglich eine eigene Position zu entwickeln bzw. Narbikovas Texte zu kontextualisieren:

Ob man diese neu- und andersartige Prosa „postmodernistisch“ oder einfach „postsowjetisch“ nennen sollte, bleibe dahingestellt. [...] Narbikovas Romanschaffen und ihre Ästhetik des Solitären ist vielmehr ein Beweis für die Existenz einer komplexen, dem Wesen nach möglicherweise androgynen Kultur, in der sich feminines und maskulines Zeit- und Weltempfinden beispielhaft ergänzt und künstlerisch synthetisiert haben. (282)

In einem ganz anderen Sinne sind folgende Bemerkungen Kaspers aufschlußreich:

Narbikova schreibt gern im Bett. Beim Schreibakt fühlt sie sich stark (eine Position, die im klischeehaften Geschlechterbild von den Männern besetzt ist). Außerhalb ihrer Texte sucht sie ganz Frau zu sein. (280)

Hier ist der Literaturwissenschaftler nicht nur wieder zum Essentialismus zurückgekehrt – („ganz Frau sein“) – sondern revoziert durch die sexuelle Konnotation – („schreibt im Bett“, „Schreibakt“) – der Tätigkeit der Autorin und deren dadurch eingenommener Subjektposition, implizit seine positive Bewertung dieser Tätigkeit. Anders gesagt: beim Schreibakt kann sich die Autorin gern in der starken männlichen Position imaginieren, wenn sie nur sonst „ganz Frau“ bleibt, d.h. nicht „die starke Position“ für sich beansprucht. Kasper, obgleich vom „klischeehaften Geschlechterbild“ schreibend, scheint an dieser Stelle vor allem seinen eigenen Klischees aufzusitzen. Insgesamt wird in diesem Aufsatz versucht, die mehrfach erwiesene Affinität Narbikovas zu Jakob Böhme aufzuzeigen, ohne jedoch Beobachtungen, wie die oben

³¹ Vgl. die ausführliche Diskussion von Jakob Böhmes *Aurora*, seines Begriffes „Salitter“ und Narbikovas Rekurs auf Böhme im Unterkapitel „Fedor Tjutčev und die Kosmologie Jakob Böhmes“ des Kapitels zu RS in dieser Arbeit.

zitierten zur „Existenz einer dem Wesen nach möglicherweise androgynen Kultur“, für die Narbikovas Romanschaffen beweiskräftig sei, auszuführen und zu analysieren.

Auch die Schweizer Autorin und Literaturwissenschaftlerin Ilma Rakusa beschäftigt sich wie Lineckij und auch Kasper in ihrem 1996 publizierten Aufsatz *Das ausgereizte Paradox. Zum Stil von Valerija Narbikova*³² mit den ästhetischen und sprachlich-stilistischen Besonderheiten Narbikovas, die sie am Beispiel des Romans *RS* demonstriert. Das Credo der Autorin charakterisiert Rakusa so:

Was Narbikova literarisch anstrebt, ist mit feministischer Emanzipation nicht zu fassen und mit Tabubruch nur unzureichend benannt. Ihr Anspruch ist der einer totalen Sprach- und Bewußtseinsumwälzung., ist ein *furor loquendi*, der Konventionen und Traditionen keck durcheinanderwirbelt und das eigene Tun – in selten witzigen selbstreferentiellen Tiraden – reflektiert. Weit frecher und verspielter als ihr Lehrer Andrej Bitov jongliert Narbikova mit Zitaten – von Jakob Böhme bis Tjutčev, von Boileau bis Tolstoj –, indem sie den Fremdtext in ihre Wortsuada einsaugt. Kein postmodernes Patchwork, sondern ein (gleichsam erotischer Wortstrom), eine nur minimal gegliederte Textmasse, die dialogisiert, reflektiert, schimpft, klagt und dichtet. (237)

Wo Kasper nur sehr allgemein von der „Ästhetik des Solitären“ spricht, gelingt es Rakusa, sehr subtil Charakteristika von Narbikovas Ästhetik zu beschreiben. Folgende Merkmale – die sie gleichermaßen als Strategie der Autorin bezeichnet, den Abstand zwischen Leben und Literatur im Text zu verringern (238) – stellt Rakusa als Besonderheiten des Stils von Narbikova heraus:

1.) der selbstreferentielle Diskurs, der – als organischer Bestandteil des Wortstroms – mimetische Erwartungen Lügen straft, 2.) ein Mix der Sprachebenen, eine stilistische Promiskuität, die gegen jede verordnete 'Reinheit' (Reinheit der Sprache, der Moral, der Ideologie) angeht, um ein Quasi-Äquivalent zur Lebensvielfalt zu schaffen; 3.) das Paradox, das Uneindeutigkeit bzw. Vieldeutigkeit erzeugt und zu einer Neukonstitution von Sinn führt. (239)

Rakusa verweist auf drei verschiedene Formen von Paradoxa in Narbikovas Text: das lyrische Paradoxon, mit dem Naturstimmungen oder Gemütsverfassungen evoziert werden, das absurde Paradoxon, und das polemisch-sarkastische Paradoxon, welches bei Anspielungen auf russische Mißstände Anwendung finde (239). Rakusa sieht Narbikova, wie auch andere KritikerInnen, in der Tradition postmodernen Schreibens, da sie „dem Wortstrom vertraut“ (240)

³² Rakusa, Ilma: *Das ausgereizte Paradox. Zum Stil von Valerija Narbikova*. In: Parnell, Christina (Hg.): *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa: Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995*. Frankfurt a.M./Berlin 1996, 235-244, (1996 a). Der im Literaturverzeichnis mit 1996 b verzeichnete Beitrag Rakusas stellt eine leicht geänderte und erweiterte Fassung des hier diskutierten dar und wird deshalb nicht separat behandelt.

und, so argumentiert die Kritikerin in Anlehnung an I. Severin³³, in ihren Texten eine eigene Sprache entwickelt, die nicht nur eine „Autorsprache“ sei, sondern eine synthetische, künstlerische, universale Sprache, die sich aus dem Wortstrom herauschält:

Daß Narbikova mit Versatzstücken operiert, hindert sie nicht daran, kulturelle Kontexte zu schaffen oder auf solche anzuspielen. Und ihr sprachkritisches Bewußtsein versteht das Wort nicht als „Surrogat des Schweigens“³⁴, vielmehr als Herausforderung: es soll an seine äußerste Grenze getrieben, ihm soll das Äußerste abgerungen werden. Narbikovas wordemiurgischer Impetus wetteifert *cum grano salis* mit den geistig-ethischen Kraftanstrengungen eines Dostoevskij. In einer entsäkularisierten Welt der Immanenz macht sie mit dem ersten Satz des berühmten Bibelzitats (Joh. 1,1) ernst: „Im Anfang war das Wort.“ Dieses Wort aber ist, in postchristlicher Formulierung, nicht bei Gott, sondern beim Autor, der ihm Höchstes abfordert, der es dreht und wendet, knetet und formt, damit es der Wirklichkeit (der Liebe) gerecht werde. Zugegeben, der Ernst des Unterfangens äußert sich unverkrampft. Denn Narbikovas Passion – das Wort – hat viele Gesichter und kein Programm. Von Pathos ganz zu schweigen. Es bildet, als Wortstrom, eine autonome Gegenwelt, deren ästhetische Originalität gegen zwei Fronten angeht: gegen ideologische Gängelung und formale Langeweile. (241)

Rakusas Aufsatz gehört, sprachlich selbst höchst innovativ, bislang zu den sensibelsten Auseinandersetzungen mit den Texten Valerija Narbikovas.

Auch der Schriftsteller und Lyriker Genrich Saggir sucht in seinem 1995 publizierten kurzen Beitrag *Pervyj i vtoroj plan Valerii Narbikovej* am Beispiel von Narbikovas *Povest' PPL* einige Besonderheiten ihrer Ästhetik zu erhellen³⁵. Eingangs imaginiert er ein Szenario, das die Relation von Signifikat und Signifikant in Narbikovas Texten, vielfach als höchst fragile Verbindung wahrgenommen, beschreibt:

Наконец всяких слов накопилось такое множество, что они стали сливаться в серую массу и многие слова постепенно забыли свое первоначальное значение и назначение. [...] Люди перестали замечать их (слов) самость, они вообще могли бы не пользоваться словами; что хотело сказать это общество, можно было выразить мычанием, рычанием или урчанием. (205)

Schließlich sammelte sich eine solche Menge von Wörtern an, daß sie anfangen, in einer grauen Masse unterzugehen, und viele Wörter vergaßen schrittweise ihre eigentliche Bedeutung und Bestimmung. [...] Die Menschen hörten auf, deren Wesen zu bemerken, sie hätten sich der Wörter auch nicht mehr bedienen können; was diese Gesellschaft sagen wollte, konnte in Form von Brüllen (Muhen), Knurren oder Kluckern/Glucksen ausgedrückt werden.

Nach Saggirs Auffassung ist der Name der Protagonistin Irra eine Ableitung von ‚irrational‘³⁶. Es sei zudem die generelle Strategie in diesem Text, daß gleichzeitig mit dem Rätsel dessen Lösung präsentiert werde. Mit dem Namen Irra assoziiere man zugleich „eine ganze Welt, in

³³ Vgl. Severin, I.: *Novaja literatura 70 – 80 godov. Vestnik novej literatury*. (1990) 1, 232-233, zit. nach Rakusa.

³⁴ Rakusa argumentiert gegen den oben diskutierten Vorwurf Lipoveckijs.

³⁵ Saggir, Genrich: *Pervyj i vtoroj plan Valerii Narbikovej. Znamja*. (1995) 4, 205-206.

der man herumfahren, reisen und sich in anderen Städten aufhalten könne“ (205). Problematisch wird Sapgirs Urteil allerdings dann, wenn er der Autorin eine naive Kindlichkeit unterstellt, die implizit auch deren künstlerische Haltung infantilisiert: „На все это смотрят широко раскрытые глаза женщины-ребенка.“ (206), (Auf all das schauen die weitaufgerissenen Augen einer Kind-Frau.). Sapgir konzidiert dem Text eine poetische Qualität, die wesentlich auf der „lebendigen und nicht abgeschlossenen Beziehung zum Wort“ basiere (206).

Der Lyriker Aleksej Maševskij behandelt in seinem 1991 erschienenen Artikel die Frage: *Esli proza, to kakaja?*³⁷ (*Wenn das Prosa ist, dann was für eine?*). Der Kritiker äußert eingangs Befremden und Unverständnis angesichts der Texte Narbikovas:

Прежде всего, не вполне понятно, как вообще автор мог придумать, взлелеять, вырастить такую повесть с бог знает откуда взявшимися именами, обстоятельствами, андрюшами. (177)

Vor allem ist es nicht völlig verständlich, wie eine Autorin sich überhaupt eine Erzählung mit all diesen Gott weiß woher entnommenen Namen, Umständen und andrjušas ausdenken, sie hegen, pflegen und aufziehen kann.

Maševskij bemüht zunächst ein autobiographisches Erklärungsmuster: „Вот Ездандукта (так зовут одну из героинь) – это точно автобиографическое, и имени такого ни за что не придумать, его можно только застать уже имеющимся в наличии.“ (177), („So ist Ezdandukta (so heißt eine der Heldinnen) ganz gewiß autobiographisch, einen solchen Namen denkt man sich nicht aus, man kann ihn nur in schon vorhandenen finden“). Anschließend wendet er sich den seiner Meinung nach verwirrenden und verunklarenden Sprachverwendungsmodi Narbikovas zu:

Слова, словечки, покинувшие свои привычные, насиженные места, играющие друг с другом в прятки, постоянно нарушающие правильность фраз, устраивающие логическую чехарду, неразбериху – по воле автора или вопреки его воле? Иногда кажется, что язык сам служит сюжетобразующим фактором. (178)

Die Wörter, die Wörtchen, verlassen ihre gewohnten, angestammten Plätze, spielen Verstecken miteinander, stören fortwährend die Richtigkeit der Äußerungen, veranstalten logisches Bockspringen, Durcheinander – nach dem Willen des Autors oder gegen seinen Willen? Manchmal scheint es, als diene die Sprache selbst als sujetbildender Faktor.

Maševskij bedient sich in seinem Artikel der Strategie, Narbikovas assoziativen Stil zu imitieren, also dem Diskurs des literarischen Textes zu folgen, um auf diese Weise Aufschluß über ihn zu vermitteln:

³⁶ Vgl. dazu auch die Ausführungen im Unterkapitel „Namen“ des Kapitels zu *PPL* in dieser Arbeit.

Любовь, пережитая, переживаемая как событие, вытесняющая все, как нечто единственное, единое и нерасчленимое в своей подлинности. Нерасчленимое не потому, что в чувстве этом тонут все остальные потребности и желания, и останется главное – одно, а потому, что, наоборот, этих желаний и потребностей, страхов и связей, побуждений и отступлений становится так много, что все равно уже не справится, не разобраться, не понять, а только знаешь, угадываешь: с тобою, с тобою, не отпускает. (178)

Die Liebe, erlebt, erlebend wie ein Ereignis, alles verdrängend, was etwas nicht Einzigartiges ist, einzig und unteilbar in ihrer Echtheit. Unteilbar nicht deshalb, weil in diesem Gefühl alle anderen Bedürfnisse und Wünsche ertrinken, und nur das wichtige – eine – übrigbleibt, sondern, weil im Gegenteil diese Wünsche und Bedürfnisse, Ängste und Verbindungen, Impulse und Rückzüge so übermächtig werden, daß sie nicht bewältigt, man aus ihnen nicht klug werden, sie nicht verstehen kann, sondern nur immer weiß, errät: mit dir, mit dir; das läßt dich nicht los.

Während der Lektüre des Beitrages verstärkt sich indes der Eindruck, daß Maševskij mit dieser Vorgehensweise nicht gänzlich der Gefahr entgeht, sich in Narbikovas Text zu verlieren. Narbikovas Sprache wird mit dem gewählten Verfahren nur imitiert, ihre Eigentümlichkeiten, Besonderheiten und Paradoxa werden aber nicht sinnfällig gemacht bzw. reflektierend beschrieben. Maševskij hat diese Form der Darstellung offensichtlich absichtlich gewählt, um seinen Lektüreeindruck sprachlich adäquat wiederzugeben: den eines delirierenden Textes, reich an phantastischen Allegorien wie an banalen HeldInnen, voll von verwirrender lexikalischer Akrobatik und einem „diskontinuierlichen Tohuwabohu von Sujet“ (179). Der Rezensent verweist auf einen Abschnitt aus Narbikovas Text *Oč*, an dessen Beginn ein Dichter mit den Worten zitiert wird, die Liebe sei das einzige, was bleibt; dies als die Überzeugung der Autorin interpretierend, pflichtet Maševskij, der eine gewisse Ratlosigkeit angesichts des von ihm untersuchten Gegenstandes nicht verhehlen kann, ihr bei und schließt so seinen Artikel.

Außerhalb Rußlands werden Narbikovas Texte bislang hauptsächlich in den USA und einigen westeuropäischen Ländern rezipiert. In den westeuropäischen und amerikanischen Beiträgen dominieren Bemühungen, Narbikovas Texte im Rahmen aktueller literaturtheoretischer Diskurse zu kontextualisieren bzw. unter gängige Schlagwörter wie postmodernes Schreiben, Androgynität und Palimpsest zu subsumieren.

A Mindset of Present Russia: Valerija Narbikova's Fiction ist ein 1996 erschienener Aufsatz von Larissa Rudova betitelt³⁸. Die Autorin vertritt die Ansicht, Narbikovas Texte „redefine traditional Soviet value systems and thus open up a possibility for a cultural critique“ (80). Rudovas Bestreben ist es, das Wesen dieser Kritik zu analysieren, die ihrer Meinung nach am deutlichsten in Narbikovas Umgang mit Sprache, Geschichte, Identität und Tabuthemen wie

³⁷ Maševskij, Aleksej: *Esli proza, to kakaja. Zvezda*. (1991) 3, 176-179.

Körperfunktionen, Sexualität und sexueller Gewalt zum Tragen kommt. Ihre Überlegungen verortet Rudova im Kontext der Diskussion um die Relation von Postmoderne und postso-wjetischer Literatur: sie zitiert Mikhail Epsteins These³⁹, daß die in der Sowjetkultur liegenden postmodernen Wurzeln eine monströse „lifelike likeness“ (Epstein 1993, 284) ohne Referenten in der Realität hervorgebracht hätten, die es bereits lange vor den, durch westliche Technologien kreierten, virtuellen Realitäten gegeben habe: „Whereas Western postmoder-nism is rooted in commodity culture, its Russian counterpart is the product of logocentrism. The Russian equivalent of the ‚lifelike likeness‘ manifested itself above all in ideology.“ (80). Die Werke der postsowjetischen postmodernen AutorInnen setzen sich, Rudova zufolge, des-halb vor allem mit folgenden Problemen auseinander: mit den durch die totalitäre Ideologie konstruierten Wertesystemen, dem Verhältnis von Kunstwerk und Geschichte, der Konstruk-tion von Identität und der Rolle von Sprache innerhalb dieser Prozesse. Im Anschluß an Epsteins Untergliederung der zeitgenössischen russischen Literatur in „phenomenalism, con-ceptualism and the rear guard“ (81), von der nur die letztgenannte Strömung alle Merkmale postmoderner Literatur aufweise, formuliert Rudova:

Narbikova's work has many affinities with rear guard literature, especially with its propensity to under-mine meaning and create ambivalence. The instability, unpredictability, and ambiguity of her fictional world provide a highly subjective model of the surrounding world in which a fixed point cannot be found. In emphasizing the impossibility of an accurate representation of reality through language, Narbi-kova complies with the postmodernist agenda. To her, representation is always anti-mimetic because lan-guage is a slippery material. (81)

Am Beispiel von Don Žan, einem Protagonisten aus Narbikovas Roman *Šepot šuma (Šš)*⁴⁰ (*Flüstergeräusch*⁴¹) analysiert Rudova die Konstruktion von Identität und den Umgang mit Geschichte in diesem Text:

Don Žan's name cannot be clearly located but implicit in it is a deconstruction of Don Juan's literary identity. In the reader's mind, Don Juan is an indefatigable lover who easily moves from one sexual con-quest to the other. In Narbikova's scenario, Don Žan is a domesticated cuckolded husband, faithful and vulnerable. He is more a wimp than a sex symbol. Narbikova offers not only a literary parody but also a revaluation of the traditional male experience. The first time in the novel that we meet Don Žan, he is cooking dinner for his adulterous wife. His role is pathetic and casts doubt on the conventional gender

³⁸ Rudova, Larissa: A Mindset of Present Russia: Valerija Narbikova's Fiction. *Russian Literature*. XXXIX (1996), 79-94.

³⁹ Epstein, Mikhail: After the Future: On the New Consciousness in Literature. In: Lahusen, Thomas; Kuperman, Gene (Hg.): *Late Soviet Culture. From Perestroika to Novostroika*. Durham/London 1993, 257-287.

⁴⁰ Narbikova, Valerija: *Šepot šuma. Izbrannoe ili Šepot šuma*. Pariž, Moskva, N'ju-Jork, 1994, 207-333.

⁴¹ Narbikova, Valeria: *Flüstergeräusch*. Frankfurt a.M. 1995.

interaction in a profoundly sexist Russian society. The dislocation of gender roles further affirms the disintegration of traditional values and, concomitantly, the increasing self-uncertainty of identity. (83f.)

Neben subtilen und einleuchtenden Interpretationen irritieren zuweilen Passagen wie die folgende in Rudovas Aufsatz:

Narbikova's political critique always remains inconclusive and lacks the dramatic impact of Solženicyn's works or the satirical effect of Aksenov or Vojnovič. Narbikova's interests remain, above all, literary, and she sees Russian culture as a total postmodern simulacrum inseparable from language. (86)

Da Narbikova zuvor in aller Ausführlichkeit als postmoderne Autorin klassifiziert wurde, verwundert der Vergleich mit Solženicyn. Die eingangs als inhärente Merkmale ihres Schreibens diskutierten Besonderheiten reichen der Autorin nun im Urteil Rudovas zum Nachteil. Geht es aber in Narbikovas Texten nicht gerade darum, die Instrumentalisierung von Literatur für ideologische und/oder politische Ziele jedweder Couleur vorzuführen, derartige Mechanismen durchschaubar zu machen und ihre Wirkmächtigkeit auf diese Weise zumindest zu reduzieren? Dazu ist allerdings nicht nur die generelle Distanz gegenüber politisch-ideologischen Bestrebungen, sondern auch gegenüber jeglichen Versuchen der direkten Einflußnahme durch literarische Texte erforderlich, die auch das Eintreten für 'positive Ziele' á la Solženicyn, ausschließt. Aus diesem Grund ist der Vergleich mit diesem Autor wenig erhellend. Rudovas Rekurs auf Bachtins Konzept des karnevalesken Diskurses im Zusammenhang mit Narbikovas Texten vermag gleichfalls nicht gänzlich zu überzeugen, da sie diesem Konzept recht eindimensional nur positiv subvertierende Qualitäten zuspricht⁴²: „Carnevalesque discourse has a political dimension by virtue of its transgressive quality. [... It] subverts the law of acceptable neutral language and thereby deconstructs its social status.“ (88). Zur Thematisierung von Sexualität und Körperfunktionen bei Narbikova führt Rudova aus:

Her texts not only open the floodgate for the long repressed language of sexuality, they are part of the flood themselves. Narbikova relentlessly explores the territory of sex, breaking every taboo of patriarchal Soviet literature – including menstruation, masturbation, and rape. Lush metaphors and the use of obscenities are her standard techniques to describe sexual interactions. (90)

In a carnevalesque spirit, Narbikova also makes the body the site of transgression. Bodily functions are resurrected from their „low“, vulgar status and given an extensive treatment (91)

⁴² Vgl. als Beispiel einer differenzierteren Position gegenüber Bachtin u.a. die Ausführungen Thomas Laqueur: „Nicht jeder wird Bakhtins [Bachtins] unbeschwertes Akzeptieren körperlicher Offenheit, Zerstückelung und Verstümmelung teilen; ebensowenig seine Blindheit gegenüber der Brutalität der gegen Frauen gerichteten Sprache; noch seine Romantisierung der Rolle des Karnevalesken“ Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud* [Orig.: *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass. 1990]. München 1996, 142.

Rudovas differenzierte Textanalysen stehen bestimmten Verallgemeinerungen, z.B. ihre Auffassung von der 'Wirkung' von Literatur betreffend, konträr gegenüber. Dennoch ist ihre Interpretation, die Narbikovas Texte als Infragestellung sowjetischer Ideologeme und Wertssysteme und gleichermaßen als Versuch von deren Neudefinition liest, ein wichtiger Beitrag zum Verständnis dieses Werkes.

Nadya L. Petersons 1993 publizierter Aufsatz *Games Women Play. The „Erotic“ Prose of Valeriia Narbikova*⁴³ beschäftigt sich vorrangig mit den folgenden beiden Aspekten: Zum einen untersucht die Autorin Parallelen zwischen Valerija Narbikovas Erzählstrategien und künstlerischen Praktiken des Moskauer Konzeptualismus, für den Künstler wie Ilja Kabakov und Dmitrij Prigov beispielhaft genannt seien⁴⁴; zum anderen setzt sie sich mit dem von der russischen Literaturkritik erhobenen Diktum auseinander, Narbikova verfasse erotische Literatur. Im sowjetischen Konzeptualismus, so formuliert Peterson in Anlehnung an Michail Epstein, „the author/artist does not simply use ready-made verbal clichés but imitates, consciously and skillfully, entire world views, situations, characters, elements of plot“ (169). Dieses Verfahren wird als Möglichkeit bzw. Mittel gewertet, die Mythen der sowjetischen Gesellschaft zu entlarven (169). Als weitere Kennzeichen dieser Kunstrichtung, die bekanntermaßen keine exklusiven Kriterien für den Moskauer Konzeptualismus sind, sondern auch für Strömungen zeitgenössischer westlicher Kunst zutreffen, werden genannt: Ironisierung und Parodie, Selbstreferentialität und Widerstand gegen eine eindeutige Interpretation. Diese Charakteristika kennzeichnen laut Peterson auch die Texte Valerija Narbikovas, die sich ebenfalls einer eindeutigen Lektüre entziehen und in denen die Verschwendung von Ideologien und Umwelt(ressourcen) ihre Analogie in der Verschwendung von Wörtern findet. Der zumindest

⁴³ Peterson, Nadya L.: *Games Women Play. The „Erotic“ Prose of Valeriia Narbikova*. In: Goscilo, Helena (Hg.): *Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Russian Women's Culture*. Armonk/London 1993, 165-183. Eine leicht veränderte Fassung dieses Aufsatzes mit dem Titel „Eroticism Rediscovered: Valeriia Narbikova“ befindet sich in Nadya L. Petersons *Subversive Imaginations. Fantastic Prose and the End of Soviet Literature, 1970s-1990s*. Oxford 1997, 172-187.

⁴⁴ „Moskauer Konzeptualismus“ bezeichnet das Schaffen einer Gruppe von bildenden Künstlern und Schriftstellern, die sich Mitte der siebziger Jahre in Moskau zusammenfand und zur nichtoffiziellen Kunst zählte. Ihre Mitglieder verstanden sich als Kulturforscher und Anthropologen, die sich die verbalen und gestalterischen Mittel und Schemata der sowjetischen Alltags- und Massenkultur aneigneten und mit ihren Artefakten, die sich wiederum dieser Mittel und Schemata bedienten, ihre eigenen vergegenständlichten Kommentare dazu zu liefern. Aus der Fülle der Darstellungen zum Moskauer Konzeptualismus Vgl. u.a. Erofeev, Andrej; Martin, Jean-Hubert (Hg.): *Kunst im Verborgenen: Nonkonformisten Rußland 1953-1995. Sammlung des Staatlichen Zarizino-Museums, Moskau*. München/New York 1995; Kabakow, Ilya; Groys, Boris: *Die Kunst des Fliehens. Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll*. München/Wien 1991; Groys, Boris: *Die Erfindung Rußlands*. München/Wien 1995 und Hansen-Löve, Aage: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen.“ Die Konzeptualisierung Rußlands im Russischen Konzeptualismus. In: „*Mein Rußland*“. *Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. (1997) 44, 423-507.

eingeschränkte Erkenntnisgewinn solcher Zuschreibungen wird allerdings schon dadurch offenbar, daß z.B. Vitaly Chernetsky in seinem unten diskutierten Aufsatz unter der Kategorie „postmodernes Schreiben“ ganz ähnliche Charakteristika für Narbikovas Texte anführt. Daraus ließe sich zunächst schließen, daß sich auch die Konzeptualisten postmoderner Verfahren bedienen. Gleichzeitig erweist sich jedoch die Bedeutung des Begriffs Postmoderne als mittlerweile so stark aufgeweicht und verschwommen, weil darunter alles Mögliche subsumiert werden kann, daß seine Verwendung zur Charakterisierung der Texte Valerija Narbikovas wenig dazu beiträgt, deren Spezifik zu erfassen.

Rearrangement, reaccentuation of clichés [...] „empty“ allusions (historical tags used to disorient rather than orient in meaning), and deliberate trivializing of situations and actions work together in Narbikova's writing to create a sense of plasticity and transparency that has nothing to do with mimesis. The appropriate word here is „interchangeability“ – characters, sexes, situations, spaces, interpretations, even historical periods are interchangeable. (173)

Eine Erklärung, was diese Austauschbarkeit (interchangeability) letztlich alles einen Text Narbikovas konstituierenden Mittel besagt, bleibt Peterson den LeserInnen allerdings schuldig. Im zweiten Teil ihres Aufsatzes setzt sich die Literaturwissenschaftlerin mit der Frage auseinander, ob Valerija Narbikovas Texte der erotischen Literatur zuzurechnen seien. Sie diskutiert das Problem zunächst vor dem Hintergrund der Darstellung von Sexualität in der russischen Literaturgeschichte, deren Normierung von Narbikova gestört werde:

Narbikova breaks taboos of traditional nonerotic literary practice by representing violations of established norms of sexual intercourse and, even more important, by distorting the rules of literary discourse related to sexuality, occasionally by innovative uses of obscene words. An obscene word in Russian literature is normally represented by the initial letter and an ellipsis. Narbikova plays with this norm: she confirms the norm by the traditional usage (she writes *bliad'* [whore], for example, as *b...*), then transgresses it by writing the same word in its full form. Or she establishes the transgressive intent by using the full form of the word, and then, unexpectedly, offering the same word in its customary abbreviation. (179f.)

Nach Peterson können Texte dann als erotisch bzw. pornographisch bezeichnet werden, wenn sie die libidinösen, erotischen und/oder sadistischen Impulse der LeserInnen erregen sollen und somit auf sexuelle Stimulanz zielen. Um dieses Ziel zu erreichen, werden in derartigen Texten sexuelle Praktiken geschildert. Nichts davon finde sich in Narbikovas Texten: „erotic situations [...] serve to propagandize transgression of norms.“ (180)⁴⁵. Unterstellten mehrere, zumeist russische KritikerInnen Narbikova, es sei ihr (fehlgeschlagenes) Bestreben, über den

⁴⁵ Catriona Kelly teilt in ihrer Literaturgeschichte Petersons Auffassung. Vgl. Kelly, Catriona: *A History of Russian Women's Writing 1820-1992*. Oxford 1994, 385.

Geschlechtsakt zu schreiben⁴⁶, so kommt Peterson zu folgendem Schluß: „[The] effect of Narbikova’s prose is not erotic but, curiously, didactic, indicative of a desire to instruct her readers about the nature of prohibition and control rather than to arouse them sexually“ (180f.). In Petersons Resümee wird dennoch die Binäropposition ‘machtvolle weibliche Protagonistin’ vs. ‘patriarchalische russische Literaturtradition’ zu einseitig betont:

The woman here does not want to be constrained by norms, reduced to a simplistic interpretation, or contained in the predictability of a traditional story line and language. She is at the center, a powerful manipulator and generator of meaning: referring to the patriarchs of Russian literature and history, but undercutting their importance by using them as empty signifiers; submitting to male desires but confirming her ultimate control through violence directed toward males. [...] The woman author plays freely, and the reader must join in the game. (182)

1994 erschien der Aufsatz *ΕΠΙΓΟΝΟΙ, or Transformations of Writing in the Texts of Valerija Narbikova and Nina Iskrenko* von Vitaly Chernetsky⁴⁷. Ausgehend von der Begriffsbestimmung von Epigone – *Pochod epigonov* lautet der Titel eines Gedichts der Lyrikerin Nina Iskrenko – definiert Chernetsky die in der Sowjetunion der 1980er Jahre groß gewordene AutorInnen-Generation in Relation zu den sogenannten *šestidesjatniki*⁴⁸ als „born afterwards“ (655). Aus der Gegenüberstellung von *šestidesjatniki* und achtziger-Jahre-Generation, d.h. den ZeitgenossInnen des „last peak of the utopian impulse across the planet“ (657) und der postmodernen Generation, die durch Utopieverlust bzw. Reflexion der Krise der „utopian teleological metanarratives of progress and truth“ (656) geprägt ist, entwickelt Chernetsky seine Einordnung von Valerija Narbikova als postmoderner Autorin. Seine an George Bataille anschließende Postmoderendiskussion, in der Postmoderne als „notion of general economy of expenditure, excess and waste“ (673) definiert werde, sowie die Einordnung Narbikovas als postmoderne Autorin begründet Chernetsky mit dem Hinweis auf die seit einiger Zeit in der Literaturwissenschaft zu beobachtenden Bemühungen, postmoderne Theorien auf die Kultur der späten Sowjetunion zu applizieren, die mit auffälligen Ähnlichkeiten zwischen spätsowjetischen und westlichen, der Postmoderne zugerechneten Artefakten motiviert werden.

⁴⁶ Vgl. z.B. die entsprechenden Einlassungen Urnovs, aber auch ablehnende und abwertende Äußerungen bei Čuprinin (1989, 4) und Ščeglova (1990, 23).

⁴⁷ Chernetsky, Vitaly: *ΕΠΙΓΟΝΟΙ, or Transformations of Writing in the Texts of Valerija Narbikova and Nina Iskrenko*. *Slavic and East European Journal*. (1994) 4, 655-676.

⁴⁸ *Šestidesjatniki* ist die in der Literaturwissenschaft gebräuchliche Bezeichnung für AutorInnen, die in den 1960er Jahren in der Sowjetunion zu publizieren begannen, wie z.B. Jurij Trifonov, Vladimir Tendrjakov oder Natalja Baranskaja. Deren Selbstverständnis als AutorInnen war dadurch charakterisiert, „literature as a social tribune and a moral homily“ zu verstehen, wie Michail Epštejn formuliert (zit. nach Chernetsky 1994, 656).

Der Autor diskutiert den Begriff Palimpsest als sinnvolle Beschreibungsmetapher für die postmoderne kulturelle Produktion (657). Er erläutert die Funktion ubiquitärer Anführungszeichen und die Reflexion über Sprache (659, 667) und versucht, diese beispielhaft an Narbikovas Werken vorzuführen. So beschreibe Palimpsest als Metapher treffend den postmodernen Text, „which is at all times conscious of being only another layer among the many layers of culture’s texts“ (657), was er an einem Textbeispiel aus *RS* illustriert, in dem Motive Lermontovscher Gedichte aufgerufen werden. Die inflationär gebrauchten Anführungszeichen in *Oé*, besonders im Umfeld von „human“ und „power“

seem to become the only possible escape from their mythologizing power [...] registering the symptomatic disbelief in the abilities of humanity. Language, however, constitutes literature’s last resort, the only thing it can claim as „its own“. In the postmodern epoch literature increasingly becomes a reflection about language and a representation of language’s self-reflection. The quotation marks in a postmodern text can serve as a means of „decolonisation of [cultural] codes and of language itself.“ (659)

Chernetsky teilt Petersons Einschätzung, Narbikova sei aufgrund von „scenes with sexual content [...] instantly and wrongly labeled a writer of erotica“ (664). Wo Rudova und Peterson sich auf die Charakterisierung der Protagonistinnen in Narbikovas Texten als autarke Gegenentwürfe zu den tradierten Heldinnen der russischen Literaturgeschichte beschränken, ist Chernetsky zudem bestrebt, die Texte für eine feministische Lektüre fruchtbar zu machen: er diskutiert sie als „products of feminine writing“ (668), zeichnet in ihnen unternommene Versuche, die männlich dominierte russische Literaturgeschichte zu revidieren, nach (670) und verweist auf Analogien zwischen Texten von Valerija Narbikova und Gertrude Stein. Dabei stellt Chernetsky vor allem das kreative Potential der künstlerischen Besonderheiten in den Werken heraus. Es sei jedoch angemerkt, daß seine literaturwissenschaftlichen Analysen zuweilen weitaus differenzierter als seine Wertungen ausfallen. So schreibt Chernetsky beispielsweise den Texten Narbikovas (und Iskrenkos) eine politisierende Wirkung zu:

Through decentralization of the narrative, fragmentation of the subject, and a refusal to be pinned down to a definitive singular interpretation, the texts by Iskrenko and Narbikova work against the foundations of patriarchy, of metaphorical unity and singularity, and the reign of binary oppositions. Narbikova’s texts [...] enact a deconstruction of one of the most fundamental binary opposition – that of gender difference, a deconstruction performed within the two elements of Narbikova’s world, love and language. (669)

Die Erklärung, auf welche Weise die Grundfesten des Patriarchats durch Fragmentierung eines obendrein nur fiktionalen Subjekts erschüttert werden, bleibt er den LeserInnen jedoch schuldig. Auch ist zu bezweifeln, ob die Autorinnen Narbikova und Iskrenko ihre künstleri-

sche Arbeit als kritisches Projekt des Widerstandes gegenüber den Dogmen des Patriarchats und einer einheitlichen Teleologie definieren würden, wie es Chernetsky unterstellt (vgl. 672).

Mit *Valeriya Narbikova's Iconoclastic Prose* ist ein 1992 erschienener Aufsatz von Riitta H. Pittman betitelt⁴⁹. Die Autorin will in ihrem Beitrag zum einen demonstrieren, daß die ikonoklastische Darstellung von Frauenfiguren in Narbikovas Texten viel eher aus der Rebellion der Autorin gegen bestimmte literarische Traditionen in der russischen Literaturgeschichte resultiert, die bevorzugte Darstellung eines demütigen und entsagungsbereiten Typs der Heldin eingeschlossen, als daß sie einen bewußten Akt feministischen Selbstverständnisses bzw. weiblicher Selbstbestätigung darstellten. Eine Auffassung, die sich beispielsweise von derjenigen Chernetskys unterscheidet⁵⁰. Zum anderen bestimmen nach Pittmans Überzeugung Vorstellungen von Androgynität Narbikovas Sicht auf die Geschlechter. Ihr erstes Argument begründet die Kritikerin folgendermaßen: Im Gegensatz zu den idealisierten und perfekten Frauenfiguren, die die russische Literaturgeschichte vorwiegend bevölkern, sei die Protagonistin Irra aus *PPL* eine Figur, die folgendermaßen zu charakterisieren ist:

As an ineloquent, lacklustre heroine without a cause she represents an individual, devoid of the kind of mythical attributes, abilities and commitment with which her predecessors were regularly endowed. [...] This heroine's „emancipation“ is not marked or celebrated by Narbikova as a glorious culmination of a conscious struggle for freedom from the heroic paradigms of the past. On the contrary, it occurs in the form of a gradual and unnoticeable process, which coincides with the evolution of Irra's relationship with Dodostoevsky and Toest'Istoy. (380)

Auffällig sei des weiteren, daß in der zeitgenössischen Literatur, für die Narbikova exemplarisch steht, 'starke' literarische Heldinnen, die in der Vergangenheit mit der Stimme ihrer männlichen Autoren ausgestattet waren, ihr Schweigen brechen und mit ihrer eigenen Stimme beginnen, eigene Erfahrungen zu artikulieren (380f.). Das Verhältnis der Protagonistin Irra zur Sexualität sieht Pittman als ein weiteres Indiz für ihre Unabhängigkeit und Reife im Vergleich zu ihren literarischen Vorgängerinnen:

Irra's maturity in „interpersonal relationships“ or her liberal sexual behavior reflects her social, psychological and moral pliability, and adaptability. These are the chief characteristics which distance her from the stereotyped literary heroines of the past. (382)

Der androgyne Aspekt der menschlichen Spezies (384) wird nach Auffassung Pittmans in Narbikovas Roman *RS* in „the mystical essence and origins of the male and female gender“

⁴⁹ Pittman, Riitta H.: *Valeriya Narbikova's Iconoclastic Prose*. *Forum for Modern Language Studies*. (1992) 28, 377-389.

(384) nachgezeichnet. Ihr eigenes Verständnis des in der Literaturwissenschaft mittlerweile umstrittenen Begriffs Androgynität definiert die Autorin allerdings nicht⁵¹. Pittman paraphrasiert eine Textsequenz, in der ein männlicher Protagonist behauptet, alle zwischenmenschlichen Beziehungen seien sexuell; von zwei Menschen sei immer einer Mann und einer Frau, wobei die Frau nicht notwendigerweise in ihrer Eigenschaft bzw. Funktion (capacity) als Frau existieren müsse, sondern auch als Mann existieren könne und der Mann vice versa. Die Vielzahl an Möglichkeiten, die sich aus diesem Szenario ergäbe, schließe im Text auch die so imaginierte „gender-lose“ (385) Natur ein, deren Elemente ohnehin erst durch sprachliche Zuschreibung ihr Genus erhielten, das in verschiedenen Sprachen variere⁵². So sei beispielsweise Stern im Russischen feminin, im Deutschen maskulin, Sonne im Deutschen feminin, im Russischen aber Neutrum, d.h. „language can be identified as the manifestation of a change of gender.“ (385).

Abschließend geht Pittman kurz auf die Rezeption der Texte von Narbikova unter postsovjetschen Verhältnissen ein: Bezugnehmend auf Katerina Clark⁵³, erklärt sie die Ablehnung, auf die Narbikova stößt, u.a. damit, daß das kulturelle und literarische Erbe des Sozialistischen Realismus noch immer lebendig sei.

A close scrutiny of her stories reveals a systematic deconstruction and a militant demolition of the artificially forged literary conventions of the Socialist Realist past. Narbikova's prose violates tradition, disrupts familiar syntactic patterns and experiments with unusual linguistic possibilities. Her relationship with language itself is erotic in the sense that she flirts with words, transmits their flavour, coaxes, entices and, with a varying degree of success, seduces them. (388)

Der Aufsatz schließt mit dem Satz: „Narbikova's fiction can be identified as an aesthetic response, and a challenge, to the patriarchal Russian and Soviet literary culture of the past.“ (389). An Pittmans Beitrag ist besonders ihre subtile, eng am Text argumentierende Interpretation hervorzuheben, die sowohl zu differenzierten Urteilen im Detail führt als auch wesentliche verallgemeinerte Einsichten enthält und die Texte zuvörderst als ästhetische Produkte liest. Sie leistet damit einen produktiven Beitrag zum Verständnis dieses Werkes nicht nur innerhalb der literaturwissenschaftlichen Diskussion.

⁵⁰ Vgl. Chemetsky (1994, 668f.), aber auch Peterson (1993, 182), die ebenfalls eine andere Meinung vertritt.

⁵¹ Vgl. dazu grundsätzlich Heilbrun, Carolyn: *Toward a Recognition of Androgyny*. New York 1973 und den Artikel „Androgynität“ von Doris Feldmann und Sabine Schülting in *Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar 1998, 16f.

⁵² Vgl. die Interpretation dieser Sequenz im Unterkapitel „Sprache und Autorschaft“ des Kapitels zu RS in dieser Arbeit.

⁵³ Vgl. Clark, Katerina: *The Soviet Novel: History as Ritual*. Chicago/London 1985.

Annelore Nitschke, die Narbikovas Texte ins Deutsche übersetzt, hat ihren 1996 erschienenen Essay *Der Bewußtseinsstrom in der Prosa Valerija Narbikovas* genannt⁵⁴. Das Prinzip der Dehnung und des gleichzeitigen zeitlichen Zusammenfallens (248) fungiere, wie Nitschke ausführt, in Narbikovas Text *Šš*, auf den sie in ihrem Essay eingeht, als poetische Methode.

Narbikovas Romane sind keine Geschichten, sondern Geflechte. Die minimale Handlung dient lediglich als Kette, in die Szenen, Assoziationen, Überlegungen usw. wie bei einem Flickenteppich eingeflochten werden. Verbunden werden diese Flicker durch die Sprache, z.B. durch gleich oder ähnlich lautende Wörter. Narbikova baut keine kunstvollen Satzkonstruktionen. Wiederholung und Reihung sind ihre bestimmenden Stilmittel. (248)

Als zentralen Punkt ihrer Argumentation versteht Nitschke den Begriff des „Bewußtseinsstroms“. Sie bezeichnet ihn gleichzeitig als ihren „Gegenstand und ihre Methode“ (245)⁵⁵. Ausgehend von der psychologischen Determination von „Bewußtseinsstrom“ konzentriert sich Nitschke in ihren eigenen Ausführungen stärker auf die bei Narbikova dominierende Ebene der Sprache. Die Fokussierung auf die sprachliche Verfaßtheit der Narbikova-Texte führt Nitschke zur Verschiebung und Modifikation der Begrifflichkeit von „Bewußtseinsstrom“ hin zu „Sprachfluß“:

Valerija Narbikova beschreibt nichts, sondern setzt einen ununterbrochen auf- und abschwellenden Sprachfluß in Gang. Beim Lesen entsteht keine Welt, wohl aber ein Sog. Es ist jedoch nicht der Sog eines inneren Monologs. [...] Ich habe den Eindruck, daß eine Art Leuchtturmstrahl rundum wandert und immer wieder dieselbe Szenerie beleuchtet, beziehungsweise einen runden Ausstellungsraum mit Photos von der Art Boris Michajlovs. Ein Kapitel ist eine Umdrehung. Da werden die verschiedenen Liebespaare und Freundeskonstellationen gestreift. Es sind bewegte Bilder, ohne daß sich wirklich etwas bewegt. Das Interesse des Lesers wird nicht durch eine spannende Handlung gefesselt. Er kann sich auch nicht an ausgefeilter Sprachkunst erfreuen. Er muß sich dem Sog dieses Leuchtturmstrahles, den man mit dem Bewußtseinsstrom gleichsetzen könnte, überlassen und kann durchaus nach den ersten Runden ermüden. (249)

Die Übersetzerin Nitschke gelangt auf der Grundlage eines zuvörderst literaturwissenschaftlichen Begriffes (Bewußtseinsstrom) und ihrer eigenen, von der Betrachtung bildender Kunst inspirierten Lektüre, auf sensible Weise zu wesentlichen Einsichten über die Texte Valerija Narbikovas.

⁵⁴ Nitschke, Annelore: *Der Bewußtseinsstrom in der Prosa Valerija Narbikovas*. In: Parnell, Christina (Hg.): *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa: Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995*. Frankfurt a.M./Berlin 1996, 245-250.

⁵⁵ Die Parallele zum Begriff des „Stream of consciousness“, der in Anlehnung an Erkenntnisse der Psychologie bzw. Psychoanalyse schon Ende des 19. Jh. von dem amerikanischen Philosophen und Psychologen W. James geprägt wurde, ist hier evident. Gilt dieser jedoch als „Erzähltechnik, die direkt und unvermittelt geistige und psychische Vorgänge, die im Bewußtsein und Unterbewußtsein einer literarischen Gestalt, ablaufen, wiedergibt“, so konzentriert sich Nitschke stärker auf die stilistische Ausformung des Textes. Vgl. *Wörterbuch der Literaturwissenschaft*. Hg. Claus Träger. Leipzig 1989, 495f.

Abschließend seien noch einmal die Hauptakzente der Rezeption zusammengefasst: Mehrere LiteraturwissenschaftlerInnen, z.B. Chernetsky, Rudova, Kasper und Rakusa situieren Narbikova in der Tradition postmodernen Schreibens. Als rekurrente Merkmale für diese Zuordnung werden beispielsweise die Vielzahl von literatur- und kulturgeschichtlichen Zitaten in ihren Texten, die Betonung der sprachlichen Präsentation gegenüber der Darstellung von Figurenentwicklung und Handlung sowie der Zusammenfall von räumlichen und zeitlichen Koordinaten genannt. Die im Zusammenhang mit dem Konzept des postmodernen Schreibens diskutierten Begrifflichkeiten führen zuweilen zu nicht genügend differenzierten Urteilen bzw. oktroyieren den Texten der Autorin schablonenhaft theoretische Prämissen. Zudem ist der Begriff ‚postmodernes Schreiben‘ für die Charakterisierung der Texte Narbikovas allein, wie oben dargelegt wurde, nicht genügend aussagefähig. Er stellt eine Art kleinsten gemeinsamen Nenner dar, auf den sich die Mehrzahl der BeiträgerInnen einigen kann.

Im russischen Kontext werden zwar wiederholt Vorurteile gegenüber Narbikova (Ščeglova, Lipoveckij, Urnov) formuliert, aber mit der Typologie der „anderen Prosa“ („другая проза“) auch Akzente gesetzt, mit deren Hilfe die Besonderheiten der Texte der Autorin herausgearbeitet werden können (Čuprinin, Dark).

Sexualität wurde mehrfach als zentrales Thema indiziert (u.a. Lineckij, Kasper). Ausgehend von der Bedeutung der Sexualität wurde das Diktum, Narbikova schreibe erotische Literatur, wiederholt (Urnov), aber auch nachgewiesen, warum diese Zuschreibung unzutreffend ist (Peterson). Auch das Konzept Androgynität ist diskutiert worden (Pittman).

Philosophische und sprachreflexive Aspekte in den Texten der Autorin, beispielsweise Überlegungen zur Funktion der Wörter und der „linguostilistischen“ Formation der Texte (Dark), der Funktion von Sprache bei Narbikova (Lineckij) oder auch dem Wortstrom (Rakusa) werden mehrfach aufgezeigt. Ästhetisch-stilistische Besonderheiten arbeiten beispielsweise Rakusa, Nitschke und Saggir heraus. Mehrfach wurde der Versuch unternommen, Narbikovas Texte für eine feministische Lektüre fruchtbar zu machen (Peterson, Chernetsky).

Für meine eigenen Interpretationen sind die Ausführungen Pittmans zur Typologie der Protagonistinnen in Narbikovas Texten von Bedeutung. Aber auch an jene Beiträge, die sich der Ästhetik und Poetik der Autorin widmen (u.a. Dark, Rakusa und Lineckij), wird in genaueren Textlektüren anzuschließen sein.

3 Liebesdiskurse

Niemand hoert auf zu leben

Auf! O mahnet zur Liebe, denn
Zaubern lohnt. Dein Efeu am
Mund heilt. O Farbenzaeune
im Nebel, zornfide Haut. Neu
zu leben hoert niemand auf.

Unica Zürn⁵⁶

*Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts*⁵⁷, „Über die Liebe“⁵⁸, *Liebe. Die Geschichte eines Dilemmas*⁵⁹ – die Reihe der aktuellen Publikationen und Vortragsreihen zum Thema ließe sich beliebig fortsetzen. Liebe erfreut sich als diskursives Phänomen in der gegenwärtigen kultur- und literaturwissenschaftlichen Diskussion besonderer Beliebtheit und bot dem insbesondere am Ende des 20. Jahrhunderts zu konstatierenden Bedürfnis, Bilanz zu ziehen, augenscheinlich ein geeignetes Untersuchungsobjekt. Auch die in der vorliegenden Arbeit behandelten Texte von Valerija Narbikova thematisieren die Liebe – angesiedelt im Spannungsfeld zwischen dem Diktum ihrer Unsagbarkeit und dem gegensätzlichen Bestreben, Liebe zu sagen, 'Liebe zu sprechen', wie es weiter unten formuliert ist. Damit entsprechen Narbikovas Texte zwar thematisch einer Strömung des Zeitgeistes, unter dem Motto der Bilanzziehung sind sie indes kaum zu subsumieren: Überformen einerseits die diachrone und synchrone Dimension der Behandlung des Themas einander in einer Komplexität und Ungeordnetheit, die der einer Bilanz inhärenten Systematik per se zuwiderläuft, so sind die in den Texten entworfenen Liebeskonfigurationen andererseits zwar schematisiert, nicht aber zeittypisch. Versuche eines

⁵⁶ Vgl. Zürn, Unica: Anagramme. *Glossolalie. Stammelheft (tritt an die Stelle der Nr. 18 des Literaturmagazins)*. Hg. Schuldt. Reinbek bei Hamburg 1986, 110-117, 111.

⁵⁷ Aus soziologischer und kulturwissenschaftlicher Sicht wird in den Beiträgen des gleichnamigen Tagungsbandes dem Phänomen Liebe zu Leibe gerückt. Vgl. Hahn, Kornelia; Burkhart, Günter (Hg.): *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998.

⁵⁸ „Über die Liebe“ war eine Sondervortragsreihe der Carl Friedrich von Siemens Stiftung betitelt, die im Frühjahr und Sommer 1999 in München stattfand und mittlerweile als Publikation vorliegt. Die Beiträge liefern u.a. aus literaturwissenschaftlicher, philosophischer und kunsthistorischer Perspektive Einsichten in Modellierungen des Themas in den jeweiligen Fachdisziplinen. Vgl. Meier, Heinrich; Neumann, Gerhard (Hg.): *Über die Liebe. Ein Symposium* (=Band 8 der Veröffentlichungen der Carl Friedrich von Siemens Stiftung). München 2001.

⁵⁹ So lautet der Titel einer Untersuchung von Wolfgang Rath, die sich, beginnend mit dem antiken Mythos von der „Urgöttin der Liebe, Aphrodite“ bis hin zu Liebesbeziehungen im 20. Jahrhundert, wie z.B. der zwischen Ingeborg Bachmann und Max Frisch, mit Liebes- und Ehemodellen beschäftigt. Vgl. Rath, Wolfgang: *Liebe. Die Geschichte eines Dilemmas*. München 1998.

Fazits zum 'Stand der (Liebes-)Dinge' werden schließlich durch den Narbikovas Texten eigenen antirationalistischen Stil konterkariert; sie sind, mit Roland Barthes gesprochen, weniger auf eine Philosophie der Liebe hin angelegt als auf deren Bejahung⁶⁰. Folgt man der Argumentation Barthes', daß die ‚Bejahung der Liebe‘ zum Unterfangen, eine Philosophie der Liebe zu konzipieren, quersteht, so sind Narbikovas Texte auch als Variationen über den wiederholten und immer wieder zu wiederholenden Versuch zu lesen, die Bejahung der Liebe sprachlich zu fassen.

Die weiteren Ausführungen folgen in diesem Zusammenhang zwei argumentativen Linien: einerseits werden religionsphilosophisch-sophiologische Vorstellungen diskutiert und andererseits wird die rhetorisch-religiöse Tradition der Glossolie in Erinnerung gerufen, die in Narbikovas Textpoetik aufgeschlüsselt werden soll. Glossolie wurde aus dem griechischen „glōssa“, („Zunge“) und „lalia“, („Geschwätz“) gebildet und wird mit Zungenreden, Sprachengabe oder Sprachengebet übersetzt⁶¹. Als Sophiologie wird die philosophisch-theologische Weisheitslehre der russischen religiösen Philosophie des 19. und 20. Jahrhunderts bezeichnet. Auch in den christlichen Konfessionen und im Judentum sind eine Fülle von Schriften und Reflexionen über die göttliche Weisheit zu finden, die unter dem Begriff Sophien- bzw. sophianische Mystik firmieren. Ziel der sophiologischen Bestrebungen ist die Restitution des Einsseins von allem mit allem, insbesondere der Menschen mit Gott:

Die ursprüngliche innere Einheit Gottes mit der Schöpfung „als Sophia“ und „Leib Gottes“, d.h. ideal verwirklichte Welt und Menschen, zerbricht mit deren freiem, sie zur Weltseele (mirovaja duša) herabstufendem Abfall von der Einheit mit Gott. Es folgt die Genese des Universums, der Erde und damit der Menschen, die aus ihrer Entzweiung mit Gott [...] in einem langen kosmischen und historischen Prozeß, in dem das Erscheinen des Gottmenschen, Logos-Christus, die Versöhnung vorgibt, selbst aktiv zurückfindet, eben als „geschaffene Sophia“/Weltseele, die sich zu ihrem Ursprung in Gottes „ungeschaffener Sophia“ zurücksehnt, um die vollkommene Gemeinschaft Gottes mit den Menschen [...] zu erreichen⁶².

⁶⁰ Barthes formuliert: „Um verständlich zu machen, daß es sich hier nicht um eine Liebesgeschichte (oder um die Geschichte einer Liebe) gehandelt hat, um der Versuchung des Sinnes zu widerstehen, war es erforderlich, eine *absolut bedeutungslose* Gliederung zu wählen. Die Abfolge der Figuren [...] ist also zwei miteinander gepaarten Willkürakten unterworfen worden: dem der Benennung und dem des Alphabets. Jeder dieser Willkürakte wird gleichwohl gemildert: der eine durch die semantische Vernunft [...], der andere durch die unvordenklich alte Konvention, die die Ordnung unseres Alphabets regelt. Auf diese Weise sind die Listen des reinen Zufalls vermieden worden, der durchaus logische Konsequenzen hätte hervorbringen können; denn man darf, wie ein Mathematiker sagt, 'die Macht des Zufalls nicht unterschätzen, der auch Monstren zeugen kann'; das Monstrum wäre in diesem Falle, von einer bestimmten Ordnung der Figuren ausgehend, eine 'Philosophie der Liebe' gewesen, wo doch nur ihre Bejahung erwartet werden darf.“ Vgl. Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe* (Orig. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977). Frankfurt a.M. 1984, 21.

⁶¹ Im folgenden wird vorzugsweise der Begriff Glossolie verwendet.

⁶² Vgl. den Eintrag „Sophiologie“ in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. Joachim Ritter, Karlfried Gründer. Basel 1995, 1063-1069, 1065.

Die sophiologischen Schriften Vladimir Solov'evs stellen einen zentralen philosophischen Prätext für Narbikovas Texte dar, bildet doch die Liebe die maßgebliche Triebkraft in Solov'evs philosophischem Diskurs, der zugleich auch ein Diskurs über sie ist.

Im Anschluß an die oben angeführte Glossolalie als spezifische Sprech-Praxis können schließlich die eigenwilligen Sprachverfahren in Narbikovas Texten beschrieben werden. Vermittels dieser kulturgeschichtlichen Kontextualisierung wird es möglich, die Texte der Autorin innerhalb der genannten Traditionen zu verorten, und dabei gleichermaßen die kreativen Verschiebungen, Neuakzentuierungen und Umkodierungen in den zeitgenössischen Texten im Verhältnis zu ihren Prätexten herauszuarbeiten.

3.1 Sophiologie: *Smysl ljubvi*

Vladimir Solov'ev ist der bedeutendste Vertreter der Religionsphilosophie in Rußland⁶³. Sophia⁶⁴, die ewige Weiblichkeit, – von Solov'ev als Emanation Gottes aufgefaßt – ist ein seine Philosophie und sein ganzes Leben gleichermaßen prägender Topos. Der Sophia-Mythos speist sich u.a. aus gnostischen, mystischen und kabbalistischen Quellen, über die er gründliche Kenntnis besaß. Für Solov'ev war Sophia seine himmlische Freundin, Königin und Sternjungfrau. Die für ihn zentrale Überlieferung der sophiologischen Vorstellungen in der russischen Orthodoxie werden von Boris Groys folgendermaßen zusammengefaßt:

Sophia wird [...] als die weibliche und zugleich materielle Dimension Christi aufgefaßt, als der verklärte Leib Christi – in der Nähe zur Mutter Gottes und zur Kirche, die auch theologisch als der mystische Leib Christi gilt. Indem das Materielle in dem verkörperten Logos aber als das noch vor der Welterschöpfung in der Person der Sophia präsente weibliche Prinzip gesetzt wird, entsteht de facto eine Erweiterung der göttlichen Trinität, in die eine neue weibliche Hypostase eingeführt wird⁶⁵.

⁶³ Die sophiologischen Schriften der geistlichen Nachfolger Solov'evs, Pavel Florenskij *Stolp i utverzdenie istiny* (*Die Säule und Grundfeste der Wahrheit*) und Sergej Bulgakov *The Wisdom of God. A Brief Summary of Sophiology* (der Text erschien 1937 zuerst auf Englisch), sind in diesem Zusammenhang wenigstens zu erwähnen.

⁶⁴ Eine gute Einführung in Solov'evs Sophiologie bietet Cioran, Samuel D.: *Sophia's Prophet. Vladimir Solov'ev and the Knighthood of the Divine Sophia*. Waterloo 1977, 11-86. Sophiologische Vorstellungen in verschiedenen Religionen, beginnend mit dem Alten Testament, untersucht u.a. Schipflinger, dessen Darstellung auch die Sophia-Konzeption Jakob Böhmes berücksichtigt, die für Solov'ev maßgeblich war. Vgl. Schipflinger, Thomas: *Sophia – Maria. Eine ganzheitliche Vision der Schöpfung*. Regensburg 1988. Auch in der neu-platonischen Philosophie, deren Denken laut Boris Groys in der christlichen Tradition der russischen Orthodoxie weitervermittelt wurde, ist eine Weisheitslehre tradiert. Vgl. Groys, Boris: *Weisheit als weibliches Weltprinzip: die Sophiologie von Wladimir Solowjow*. In: Groys, Boris: *Die Erfindung Rußlands*. München/Wien 1995, 37-49.

⁶⁵ Groys (1995, 39).

Obgleich Sophia – die einer häretischen Tradition angehört – als die Weisheit Gottes und Mitarbeiterin bei der Schöpfung überliefert wurde, firmierte sie traditionell stärker unter dem Signum passiver Weiblichkeit. Demgegenüber betonte Solov'ev in seiner Sophia-Lehre die Konnotationen von Aktivität und Kreativität, deren neuerliche Dominanz er etablierte⁶⁶. Seine sophiologische Konzeption legte Solov'ev vor allem in *Čtenija o Bogočelovečestve* (1877-1881, *Vorlesungen über das Gottmenschentum*) und in *La Russie et L'Eglise universelle* (1889, *Rußland und die universelle Kirche*) dar. Der Imagination der himmlischen wie der Suche nach der irdischen Sophia hat er dichterisch am eindrucksvollsten in seinem Poem „Tri svidanija“ („Drei Begegnungen“) Ausdruck verliehen⁶⁷. Wie Solov'ev auf umfangreiche sophiologische Quellen rekurrierte⁶⁸, beeinflusste seine eigene Sophia-Logik wiederum die AutoInnen seiner Zeit und insbesondere die der nachfolgenden Symbolisten-Generation⁶⁹.

Die Engführung seiner Sophia-Konzeption mit dem Topos der Liebe nimmt Solov'ev in der aus fünf Aufsätzen bestehenden philosophischen Abhandlung *Smysl ljubvi (Sl)*⁷⁰ (1892-1894, *Der Sinn der Liebe*)⁷¹ vor. Die Liebe wird in *Sl* als Modus zur Realisation der Wiederherstellung der All-Einheit (vse-edinstvo) etabliert, wobei ein auf der Gleichberechtigung von Weiblichem und Männlichem basierendes Geschlechtermodell basal für Solov'evs Konzeption ist. Liebe macht er dabei gleichermaßen zum Prinzip seines Denkens. Für die Texte Narbikovas ist mit dem Rekurs auf Solov'evs Abhandlung nicht nur der Rahmen für die in ihnen

⁶⁶ Cioran führt dazu aus: „If earlier, Sophia appeared to be an entirely passive symbol, a theological principle designed to express the nature of God's Three-In-Oneness, the indivisible nature of the celestial and earthly triads, the concept of a perfect humanity and finally the spirit attendant upon the consummation of Godmanhood, Solov'ev provides her with the active role of the spirit of Love.“ Cioran (1977, 34).

⁶⁷ Solov'ev hatte in seinem Leben drei irdische Begegnungen mit der himmlischen Sophia; das erste Mal, im Alter von neun Jahren, während eines Gottesdienstes, das zweite Mal während eines Forschungsaufenthaltes in der Bibliothek des Britischen Museums, wo ihm Sophia bedeutete, er solle nach Ägypten fahren, um sie dort noch einmal zu schauen. Solov'ev leistete der Aufforderung Folge und fuhr nach Ägypten. Nachdem er von Beduinen ausgeraubt wurde und in der Wüste die Nacht allein verbracht hatte, erschien ihm Sophia am nächsten Morgen. Vgl. dazu u.a. Waage, Peter Normann: *Der unsichtbare Kontinent: Vladimir Solowjow – der Denker Europas*. Stuttgart 1988, 61ff. und das Nachwort von Arsenij Gulyga in der deutschen Neuübersetzung von *Smysl ljubvi*; Gulyga, Arsenij: Nachwort: Die ewige Sonne der Liebe. *Der Sinn der Liebe*. Hamburg 1985, 87-104, 88.

⁶⁸ Vgl. dazu u.a. die Monographie von Klum, Edith: *Untersuchungen über die Herkunft der Sophienlehre Solov'evs. Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. Eine religionsphilosophische Untersuchung*. München 1965, 17-33. Zum Zusammenhang von Solov'evs Sophia-Konzeption und der Kabbala vgl. u.a. Deutsch Kornblatt, Judith: Solov'evs Androgynous Sophia and the Jewish Kabbalah. *Slavic Review*. 50 (1991) 3, 486-496.

⁶⁹ Hier sind vor allem Aleksandr Blok und Andrej Belyj zu nennen. Vgl. u.a. die Kapitel „Early Disciples“ und „The Apostasy“ in Cioran (1977), die sich vorzugsweise mit der Relation von Solov'evs Werk und den Texten beider Autoren beschäftigen.

⁷⁰ Vgl. Solov'ev, Vladimir: *Smysl ljubvi. Sobranie sočinenij v desjati tomach*. Tom 7. [Nachdruck der St. Petersburger Ausgabe 1892-1897]. Bruxelles 1966, 3-60.

entworfenen Geschlechtermodelle, sondern auch für deren Textpoetik eröffnet: zum einen findet Solov'evs Konzept der All-Einheit in Narbikovas Utopie der den Koitus transzendierenden geistigen Vereinigung eine fiktionale Entsprechung, während es ihm in *SI* gelingt, die verschiedenen Vereinigungs-Phasen wie Liebes-Formen gleichzeitig sprachlich darzustellen, d.h. das Nebeneinander von Liebesdiskurs und Metadiskurs über die Liebe gleichermaßen wiederzugeben. Daher soll Solov'evs Schrift im folgenden diskutiert werden.

In drei Phasen⁷² der (geschlechtlichen) Vereinigung zweier füreinander in Geschlechtsliebe entflammter Menschen – die explizit als weiblich und männlich gedacht werden – ist es nach Solov'ev möglich, eine erfüllte Individualität des Einzelnen, vor allem aber die verlorene Gemeinschaft und das uranfängliche Einssein des Menschen mit dem Göttlichen zu restituieren. Der erste Aufsatz der Abhandlung ist von Solov'evs Polemik gegen seinerzeit in Rußland populäre sozial-darwinistische Theorien dominiert, insbesondere die Arthur Schopenhauers, daß sich in der Geschlechtsliebe der Weltwille als Wille der Gattung zur Fortpflanzung manifestiere und darin der Sinn der (Geschlechts-)Liebe zu sehen sei⁷³.

Если бы эта теория была верна, если бы индивидуализация и экзальтация любовного чувства имели весь свой смысл, свою единственную причину и цель вне этого чувства, именно в требуемых (для мировых целей) свойствах потомства, то отсюда логически следовало бы, что степень этой любовной индивидуализации и экзальтации или сила любви находится в прямом отношении со степенью типичности и значительности происходящего от нея потомства: чем важнее потомство, тем сильнее должна бы быть любовь родителей, и, обратно, чем сильнее любовь, связывающая двух данных лиц, тем более замечательного потомства должны бы мы были ожидать от них по этой теории. (6f.)

Wenn diese Theorie richtig wäre, wenn die Individualisierung und Exaltation des Liebesgefühls ihren ganzen Sinn, ihre einzige Ursache und ihr Ziel außerhalb dieses Gefühls hätten, nämlich in den (für die Weltziele) erforderlichen Eigenschaften der Nachkommenschaft, dann würde daraus logisch folgen, daß der Grad dieser Individualisierung und Exaltation des Liebesgefühls oder die Kraft der Liebe in direktem Verhältnis steht zum Grad dessen, was typisch und bedeutsam ist an der Nachkommenschaft, die aus ihr hervorgeht: je bedeutender die Nachkommenschaft, desto stärker müßte die Liebe der Eltern gewesen sein; und umgekehrt: je stärker die Liebe, die zwei bestimmte Menschen verbindet, umso bemerkenswerter müßte die Nachkommenschaft sein, die wir nach dieser Theorie von ihnen erwarten dürften. (5)

Solov'ev führt hier eloquent den Nachweis, daß zwischen der Liebesleidenschaft zweier Menschen und ihrer potentiellen Nachkommenschaft kein evidenter Zusammenhang besteht.

⁷¹ Vgl. Solovev, Vladimir: *Der Sinn der Liebe*. Hamburg 1985.

⁷² Die Zahlen drei – manifest z.B. im obengenannten Titel des Poems, dem Rekurs auf die göttliche Trinität, der Anzahl der einzelnen Liebes-Phasen in *SI* – und zwei – u.a. in Solov'evs ebenfalls in *SI* explizierten „Sizigi“-Modell, abgeleitet vom griechischen „syzygia“, „paarweise Verbindung“ – spielen für Solov'ev eine eminent wichtige Rolle und sind ebenso in den nachfolgenden Interpretationen von Narbikovas Texten bedeutsam.

⁷³ Vgl. die ausführliche Diskussion von Schopenhauers „Metaphysik der Geschlechtsliebe“ und ihre Rezeption durch Tolstoj im Kapitel zu *PPL* in dieser Arbeit.

В действительности однако мы не находим ничего подобного, никакого соотношения между силой любовной страсти и значением потомства. Прежде всего мы встречаем совершенно необъяснимый для этой теории факт, что самая сильная любовь весьма часто бывает неразделенною и не только великаго, но и вовсе никакого потомства не производит. Если вследствие такой любви люди постригаются в монахи или кончают самоубийством, то из-за чего же тут хлопотала заинтересованная в потомстве мировая воля? Но если бы даже пламенный Вертер и не убил себя, то все-таки его несчастливая страсть остается необъяснимою загадкой для теории квалифицированного потомства.(7f.).

In Wirklichkeit finden wir jedoch nichts dergleichen – keinerlei Wechselbeziehung zwischen der Stärke der Liebesleidenschaft und der Bedeutung der Nachkommenschaft. Vor allem begegnen wir der für diese Theorie völlig unerklärlichen Tatsache, daß die stärkste Liebe oft unerwidert bleibt und nicht nur keine bedeutende, sondern überhaupt keine Nachkommenschaft hervorbringt. Wenn Menschen, von einer solchen Liebe getrieben, Mönche werden oder Selbstmord begehen, wozu hat sich der Weltwille, der an der Nachkommenschaft interessiert ist, hier so bemüht? Selbst wenn sich der feurige Werther nicht getötet hätte, so bliebe seine unglückliche Leidenschaft dennoch ein unerklärliches Rätsel für die Theorie der qualifizierten Nachkommenschaft. (6)

Da sich der „Sinn der Liebe“ nicht im Willen der Gattung zur Fortpflanzung manifestiere, sei er – so lautet Solov’evs Schlußfolgerung – in der individuellen Existenz des Menschen begründet. Solov’ev definiert somit die Liebe nicht nur als explizit individuelles Phänomen, sondern situiert sie auch jenseits gesellschaftlicher Nützlichkeitspostulate.

Im zweiten Aufsatz unternimmt es Solov’ev, den „Sinn der Liebe“ zu bestimmen. Da der Egoismus als dominierende menschliche Eigenschaft die Anerkennung des eigenen Selbst bei gleichzeitiger Nichtanerkennung des Anderen impliziere, müsse ihm zu seiner Überwindung eine gleich starke Kraft zur Seite gestellt werden: Einzig die Liebe – und hier ausdrücklich die Geschlechtsliebe – ist nach Solov’evs Auffassung geeignet, dem Egoismus Paroli zu bieten (18). Dazu bedarf es der Vereinigung zweier einander in Geschlechtsliebe zugetaner Menschen:

Только при этом, так сказать, химическом соединении двух существ однородных и равнозначительных, но *всесторонне* различных по форме, возможно (как в порядке природном, так и в порядке духовном) создание нового человека, действительное осуществление истинной человеческой индивидуальности. (19)

Nur bei dieser sozusagen chemischen Vereinigung zweier Wesen von gleicher Art und gleicher Bedeutung, aber von *allseitiger* Verschiedenheit in der Form, ist (wie in der natürlichen, so auch in der geistigen Ordnung) die Schaffung eines neuen Menschen, eine tatsächliche Verwirklichung der wahren menschlichen Individualität möglich. (19)

Aus diesem Zusammenhang ergibt sich für Solov’ev die Definition des Sinns der menschlichen Liebe: „Смысл человеческой любви вообще есть *оправдание и спасение индивидуальности чрез жертву эгоизма.*“ (16). „Allgemein gesprochen, ist der Sinn der menschlichen Liebe *die Rechtfertigung und Rettung der Individualität durch die Opferung des*

Egoismus“ (16). Daran anschließend bestimmt er im dritten Aufsatz, worin die Schwierigkeiten bei der Verwirklichung der wahrhaften menschlichen Liebe und damit gleichermaßen der Restitution der Individualität liegen, und zeigt Wege zur Veränderung dieses Mißstandes auf. Diese gründen sich vor allem auf die aktive Teilnahme des Menschen, der die Liebe zumeist als eine Art über ihn kommendes Naturwunder aufnehme. Solov'ev zieht einen Vergleich zur „Gabe des Wortes“, welches, überließe man es ebenfalls dem Selbstlauf, dazu führen würde, daß wir „sprächen wie die Vögel singen“ (25). Aus der Tatsache, daß die Menschen das Wort als Kommunikationsmittel und zur Erreichung bestimmter Ziele einsetzen, leitet Solov'ev die Aufforderung ab, sich die Bedeutung der Liebe bei der „Erschaffung der wahren menschlichen Individualität“ (25) bewußt zu machen und diesem Bewußtsein entsprechend zu handeln. Der Liebe kommt dabei folgende Aufgabe zu:

Но чтобы наполниться абсолютным содержанием (которое на религиозном языке называется вечною жизнью или царствием Божиим), сама человеческая форма должна быть восстановлена в своей целостности (интегрирована). В эмпирической действительности человека, как такого, вовсе нет – он существует лишь в определенной односторонности и ограниченности, как мужская или женская индивидуальность. [...] Но истинный человек в полноте своей идеальной личности, очевидно, не может быть только мужчиной, или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих. Осуществить это единство или создать истинного человека, как свободное единство мужского и женского начала, сохраняющих свою формальную обособленность, но преодолевших свою существенную рознь и распадение, это и есть собственная ближайшая *задача* любви. (24)

Aber um von dem absoluten Inhalt (der in der religiösen Sprache ewiges Leben oder Reich Gottes genannt wird) erfüllt zu werden, muß die menschliche Form selbst in ihrer Ganzheit wiederhergestellt (integriert) werden. In der empirischen Wirklichkeit gibt es den Menschen als solchen überhaupt nicht – er existiert nur in einer bestimmten Einseitigkeit und Begrenztheit, als männliche oder weibliche Individualität. [...] Aber der wahre Mensch in der Fülle seiner idealen Persönlichkeit kann offenbar nicht nur Mann oder nur Weib, sondern er muß die höhere Einheit von beiden sein. Diese Einheit zu verwirklichen oder den wahren Menschen als freie Einheit des männlichen und des weiblichen Prinzips zu schaffen, die beide ihre formale Gesondertheit behalten, aber ihren wesenhaften Zwist und Zerfall überwunden haben, dies ist die eigentliche nächste *Aufgabe* der Liebe. (26)

Solov'ev antizipiert hier ein auf der Gleichwertigkeit von Männlichem und Weiblichem basierendes Ideal des wahrhaften Menschen, für dessen Existenz die Vereinigung von Weiblichem und Männlichem als Prämisse apostrophiert wird. Nach der individuellen Vereinigung ist die Bildung der sozial-sittlichen Gemeinschaft – zuvörderst als eheliche und familiäre gedacht (44) – als nächste Stufe zu absolvieren, die gleichermaßen die Voraussetzung für die eigentliche Verbindung mit dem Göttlichen ist. Deren Bedingung ist wiederum die Liebe. Die Vereinigung des Menschen mit dem Göttlichem ist der Beginn „видимаго восстановления образа Божия в материальном мире, началом воплощения истинной идеальной человечности“

(27), „der sichtbaren Wiederherstellung des Bildes Gottes in der materiellen Welt, der Beginn der Verkörperung des wahren, idealen Menschentums“ (30). Die Vereinigung des Menschlichen mit dem Göttlichen vermag zugleich die Sterblichkeit des Menschen zu transzendieren, da sich Sterbliches in Unsterbliches verwandelt und Zeitliches ins Ewige aufgenommen werde (45). Die im dritten Aufsatz pathetisch beschworene Gleichwertigkeit von Männlichem und Weiblichem präsentiert Solov'ev im vierten Aufsatz jedoch sehr viel ambivalenter:

Наконец, человек и его женское alter ego восполняют взаимно друг друга не только в реальном, но и в идеальном смысле, достигая совершенства только через взаимодействие. (42)

Der Mensch und sein weibliches *alter ego* ergänzen sich gegenseitig nicht nur im realen, sondern auch im idealen Sinn, indem sie die Vollkommenheit nur durch Wechselwirkung erreichen. (46)

Definiert Solov'ev inhaltlich die Äquivalenz von Weiblichem und Männlichem, so perpetuiert er linguistisch-performativ das tradierte Muster vom Mensch als Mann, demgegenüber dem Weiblichen die Ergänzungsfunktion zugewiesen wird⁷⁴. Die Vereinigung mit dem Himmlischen imaginiert er folgendermaßen:

Это *другое* единство, различное, хотя не отделимое от первоначального единства Божия, есть относительно Бога единство пассивное, женское, так как здесь вечная пустота (чистая потенция) воспринимает полноту божественной жизни. Но если в основе этой вечной женственности лежит чистое ничто, то для Бога это ничто вечно скрыто воспринимаемым от Божества образом абсолютного совершенства. [...] Для Бога Его *другое* (т. е. вселенная) имеет от века образ совершенной женственности, но Он хочет, чтобы этот образ был не только для Него, но чтобы он реализовался и воплотился для каждого индивидуального существа, способного с ним соединиться. (45f.)

Diese *andere* Einheit, unterschieden, wenn auch nicht abtrennbar von der ursprünglichen Einheit Gottes, ist in bezug auf Gott eine passive, weibliche Einheit, da hier die ewige Leere (die reine Potenz) die Fülle des göttlichen Lebens empfängt. Wenn aber *im Grunde* dieser ewigen Weiblichkeit das reine Nichts liegt, so ist für Gott dieses Nichts ewig durch das Bild der absoluten Vollkommenheit verdeckt, das sie von der Gottheit empfängt. [...] Für Gott hat sein anderes (d.h. das Weltall) von Ewigkeit her die Gestalt der vollkommenen Weiblichkeit, aber er will, daß diese Gestalt nicht nur für ihn da sei, sondern, daß sie sich für jedes individuelle Wesen, das fähig ist, sich mit ihr zu vereinigen, realisiere und verkörpere. (50f.)

⁷⁴ Edith Clowes argumentiert in ihrem luziden Aufsatz ähnlich: „As the division of gender identities becomes more polarized, individual experience and being lose the multiplicity that Solov'ev had earlier prized. He reverts to quite traditional gender divisions. The masculine principle becomes primary, active, and guiding, while the feminine principle is characterized by passivity, docility, tractability. The female is no longer a person in her own right but a 'supplement' or 'complement' (*dopolnenie*) to the male. Although Solov'ev does reassert the idea that husband and wife 'achieve perfection only through a process of mutual interaction' (42), it is hard to see how a person can interact with a supplement. The accent is placed ever more heavily on the male principle, for example, when Solov'ev speaks of 'man [*chelovek*] and his female alter ego.' True mutuality would suggest that 'women and her male alter ego' also exist.“ Clowes, Edith: The Limits of Discourse: Solov'ev's Language of Syzygy and the Project of Thinking Total-Unity. *Slavic Review*. 55 (1996) 3, 552-566, 561f.

In Solov'evs komplexer Argumentation wird seine große Leistung offenkundig, aber auch der 'weiße Fleck' seiner Ausführungen: er etabliert das Weibliche gewissermaßen als alter ego zu Gott. Gleichzeitig muß er, um dem Vorwurf der Häresie zuvorzukommen⁷⁵, Gottes Position unzweifelhaft explizieren. So wird das Weibliche als passiv, gleichzeitig aber als „reine Potenz“ bestimmt. Zudem ist das Vergleichsmoment zur Passivität des Weiblichen der Schöpfer selbst, dessen Schöpfertum – aus christlicher Perspektive – unvergleichbar ist.

Problematisch wird Solov'evs Argumentation allerdings dann, wenn er auf das Vereinigungsphantasma mit dem Himmlischen zu sprechen kommt. Er vermeidet es zwar geflissentlich, das irdische, sich zur Vereinigung möglicherweise als fähig erweisende „Wesen“ zu spezifizieren, bedenkt man aber erstens, daß sich gemäß seiner eigenen Theorie – die Homoerotik ausschließt⁷⁶ – immer ein Weibliches und ein Männliches vereinigen sollen, und zweitens, daß von himmlischer Seite an der Vereinigung „die Gestalt der vollkommenen Weiblichkeit“ teilhat, dann ist evident, daß das irdische sich zur Vereinigung anschickende Wesen nur männlich sein kann – von einer Gleichberechtigung von Männlichem und Weiblichem kann keine Rede sein. Die Ursache für Solov'evs Blindheit gegenüber der Widersprüchlichkeit seiner eigenen Argumentation in diesem Punkt liegt im christlichen Begründungszusammenhang, den er – der ansonsten mit jedweder Theorie äußerst kritisch verfährt – unhinterfragt übernimmt; christlich-religiöse Vorstellungen bilden vielmehr das Fundament für Solov'evs Konzeption. Da in der christlichen Tradition – beginnend mit dem Schöpfungsmythos – das Weibliche ausschließlich als Supplement zum Männlichen gedacht ist, kann es Solov'ev gar nicht gelingen, hier eine Gleichwertigkeit zu etablieren.

Inwiefern die in Narbikovas Texten vorgestellten Geschlechterkonstellationen von Solov'evs Ausformung des Geschlechtermodells differieren – als Subtext sind sie im Werk der Autorin immer virulent –, ist einer der zentralen zu analysierenden Aspekte in den nachfolgenden Interpretationen.

⁷⁵ Groys formuliert: „Die philosophisch-theologisch-sophiologischen Bemühungen Solowjows galten [...] in erster Linie der Aufgabe, die maximale göttliche 'Gleichberechtigung' für Sophia zu erreichen, ohne eine Position einzunehmen, die als häretisch empfunden werden konnte.“ Groys (1995, 39).

⁷⁶ Vgl. Cioran (1977, 31).

3.2 Glossolalie

Zuvor soll jedoch der Bezugsrahmen des Titels der vorliegenden Arbeit skizziert werden. Insbesondere am Anfang des 20. Jahrhunderts wurden in Rußland – wie die nachfolgenden Beispiele illustrieren – vielfältige Versuche unternommen, die in einer christlich-häretischen Tradition situierte Glossolalie im Kontext ästhetisierender künstlerischer Verfahren einzusetzen und umzukodieren. Derartige, vor allem sprachexperimentelle Bestrebungen sind bis in die Gegenwart weitergeführt worden⁷⁷.

Mit Glossolalie – in Sprachen/Zungen reden – wird nach dem neutestamentlichen Sprachgebrauch ekstatisches und unverständliches Reden, teilweise in unartikulierten Lauten und Wörtern, in christlichen Gruppen bezeichnet⁷⁸. Lexikalisch meint der Begriff des weiteren, z.B. in der Psychologie, die Hervorbringung von fremdartigen Sprachlauten und Wortneubildungen in der Ekstase. In der christlichen Überlieferung wird Glossolalie als ein vom Heiligen Geist eingegebenes Sprechen vorgestellt, das das Vermögen impliziert, in anderen Sprachen zu sprechen. Sie ist vor allem im Pfingstchristentum, bzw. in jüngerer Zeit in der sogenannten Pfingstbewegung, tradiert worden⁷⁹. Glossolalie wendet sich ausschließlich an Gott und erbaut die/den RednerIn. Der diese Art der Kommunikation mit Gott unkundigen Gemeinde hingegen mußte, so fürchtete man, das Phänomen der Glossolalie ohne hinreichende Erläuterung bzw. Auslegung unverständlich bleiben. Deshalb werden in der Apostelgeschichte des Neuen Testaments (1. Kor. 12-14) „zungenreden“ und „weissagen“ gegenübergestellt. Letzteres wird positiv konnotiert, da es der Gemeinde nützlich ist, während das Zungenreden nur der Erbauung der/s Einzelnen dient und folglich gegenüber dem „weissagen“ als minderwertig gilt:

⁷⁷ Vgl. dazu u.a. die Texte der in der ersten Anmerkung dieses Kapitels aufgeführten *Glossolalie* betitelten Sondernummer des Literaturmagazins, die hauptsächlich Akronymdichtungen, Anagrammgedichte und sprachexperimentelle Gedichte vereinigen. Der Herausgeber Schuldt formuliert programmatisch im Vorwort: „Diese Texte fördern die Hirndurchblutung. Sie erfinden. Hier wird nichts vom Leben abgekupfert und das Dasein spricht nicht mit. Keiner erkennt seine Gefühle wieder. Wie es hier steht, ist es niemandem ergangen. Basta!“ (8).

⁷⁸ Vgl. dazu u.a. *Wörterbuch der Mystik*. Hg. Peter Dinzelsbacher. Stuttgart 1989, insbesondere die Einträge zu „Glossolalie“ 191f. und „Sprache der Mystik“ 466ff. Hansen-Löve erläutert außerdem: „Das Zungenreden bzw. die Glossolalie wurzelt in den orphischen Orakeln bzw. in den Mysterienkulten, in denen das Fremde und Unheimliche des Magisch-Dämonischen durch eine simulierte Fremd-Sprache (genauer: Fremdrede) evoziert werden sollte. Der Prophet bzw. Charismatiker spricht 'in Zungen' lange vor dem Pfingsten der Christen; Lukian erzählt davon ebenso wie zahlreiche Berichte über mantisches Reden.“ Hansen-Löve, Aage A.: *Allgemeine Häretik, Russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne*. In: Fieguth, Rolf (Hg.): *Orthodoxien und Haresien in den slavischen Literaturen*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. (1996) 41, 171-294, 202.

⁷⁹ Vgl. u.a. Rudolph, Karl: *Die Gnosis*. Göttingen 1990, 240ff. und den Band 2000 [Zweitausend] Jahre Zungenreden. *Glossolalie in biblischer, historischer und psychologischer Sicht*. Kassel 1968.

1. Strebet nach der Liebe. Fleißiget euch der geistlichen Gaben, am meisten aber, daß ihr weissagen möget.
2. Denn der mit Zungen redet, der redet nicht den Menschen, sondern Gott; denn ihm hört niemand zu, im Geist aber redet er die Geheimnisse.
4. Wer mit Zungen redet, der bessert sich selbst; wer aber weissagt, der bessert die Gemeinde.
5. Ich wollte, daß ihr alle mit Zungen reden könntet; aber vielmehr, daß ihr weissaget. Denn der da weissagt, der ist größer, als der mit Zungen redet; es sei denn, daß er's auch auslege, daß die Gemeinde davon gebessert werde. (1. Kor. 14, Luther-Übersetzung)

In Rußland ist Glossolalie in häretischen Sekten tradiert und praktiziert worden, beispielsweise von den seit dem 17. Jahrhundert bekannten Chlysten⁸⁰. Zu Beginn dieses Jahrhunderts riefen glossolalische Praktiken der Chlysten vor allem bei den Futuristen Interesse hervor, die diese als Vorbild für ästhetisierte Formen entsemantisierter Sprache benutzten. Beispielsweise in Aleksej Kručenychs Manifest „Novye puti slova“ (1913, „Neue Wege des Wortes“) ist die Anlehnung an die sektantische Sprech-Praktik explizit⁸¹. In diesem Manifest tauchte wahrscheinlich das Wort „zaumnoe“ („transrational“) zum ersten Mal auf⁸², das zu einem Leitbegriff der futuristischen Sprachpoetik avancierte:

Es handelt sich [bei den *Zaum'*-Texten, K.L.] um literarische Texte der russischen Futuristen, die mit der Verwendung der Lautkomplexe (Wörter) ohne fixierte Interpretation im Code der natürlichen Sprache gebildet sind. Die Gesamtheit der linguistischen Mittel, die für den Aufbau derartiger Texte gebraucht werden, wird als *Zaum'*-Sprache oder *Zaum'* definiert⁸³.

Velimir Chlebnikov entwickelte in dieser Zeit sein Konzept „zaum“ bzw. „zaumnyj jazyk“ (transrationale Sprache), die ebenfalls mit dem Hinweis auf die entsprechende religiös-mystische Sprech- und Sprachpraxis der Chlysten etabliert wurde⁸⁴. Schließlich sei noch auf das 1913 erschienene, von Kručenych und Chlebnikov gemeinsam unterzeichnete program-

⁸⁰ Hansen-Löve führt dazu aus: „Die Bezeichnung 'chlysti' geht – wie die der Geißler – auf eine asketische Praxis (Selbstpeitschung) zurück, die freilich in der Praxis eine relativ geringe Rolle gespielt hat. [...] Die Erklärung des Namens der Chlysten aus 'Christen' paßt da schon besser, betrachteten sie sich doch als neue bzw. erneuerte Christen bzw. Christusse im wörtlichen Sinne. Auch hier zeigt sich der sekundäre Charakter der Häretik allgemein: Sie markieren das Ende der alten Religion, der alten Ordnung – und zugleich deren radikale Überschreitung und Negierung.“ Hansen-Löve (1996, 209).

⁸¹ Hansen-Löve schreibt, daß Kručenych eine Passage aus D. Konovalovs *Religioznyj ekstaz v russkom mističeskom sektanstve* über das „automatische Aussprechen von unverständlichen Wörtern“ fast wörtlich in das Manifest übernommen habe und bekräftigt, daß die „Gabe der Zungen („dar jazykov“) [...] im Extremfall zur rhythmischen Aneinanderreihung von völlig unsemantischen Lautfolgen [führt], die als Vorbild für die ‚zaumnaja poëzija‘ gelten konnte.“ (1996, 220f.). Vgl. dazu auch Markov (1968, 126-129).

⁸² Diese Vermutung äußert Markov (1968, 129).

⁸³ Vgl. Gretchko, Valerij: *Die Zaum'-Sprache der russischen Futuristen*. Göttingen 1999, 14.

⁸⁴ Vgl. dazu u.a. den Aufsatz von Grečko, Valerij: *Zaum' i glossolalija*. *Wiener Slawistischer Almanach*. (1997) 40, 39-50.

matische Manifest „Slovo kak takovoe“ („Das Wort als solches“) hingewiesen, das ebenfalls die genannten Allusionen enthält.

War für die Futuristen an der Glossolalie vor allem die Konzeptualisierung der Entsemantisierung bzw. Asemantisierung von Sprache interessant, so sind die Bemühungen des symbolistischen Dichters und Theoretikers Andrej Belyj, vor allem in seinem Text *Glossalolija. Poëma o zvuke*⁸⁵ (1917, *Glossalolija. Poem über den Laut*), darauf gerichtet, die Sprache bzw. die rhythmisierte Rede an eine körperliche Dynamik zu binden.

Dabei spielt für Belyj die Verankerung der Glossolalie in eine körpersprachlich definierte Rhythmik und Expressionstheorie eine zentrale Rolle. Die kreative Rede als eine gestalthafte und dynamische Gesamtheit semantischer Gesten resultiert aus rhythmischen Bewegungen, die vom Körper einerseits und von der Zunge und den Artikulationsorganen andererseits durchgespielt werden⁸⁶. (231)

In seinem Text ordnet Belyj den Lauten Farben, Formen und Gefühle zu. Er vertrat die Auffassung, daß „den Sprachlauten von Natur aus bestimmte Bedeutungen zuzuordnen seien, denen die Gestaltqualitäten der Laute entsprechen“⁸⁷ und somit bestimmten Lauten eine Semantik inhärent sei.

Narbikova knüpft in ihren sprachkünstlerischen und ästhetischen Verfahren an die genannten Strömungen der Avantgarde an. Auch ihre Texte sind sprachexperimentell und erproben neue Sprechpraktiken. Narbikovas Sprache ist partiell entsemantisiert und zielt darauf ab, syntaktische, semantische und phonetische Konventionen zu stören, zu unterlaufen bzw. neu zu kodieren.

3.3 Liebe sprechen

Der Titel der vorliegenden Arbeit, „Die Glossolalie der Liebe“, vereint somit die beiden in diesem Kapitel aufgezeigten Aspekte: Liebe ist zentrales Thema und Movens der Texte Narbikovas, während der Einsatz bestimmter Sprach- bzw. Sprechverfahren in Analogie zur reli-

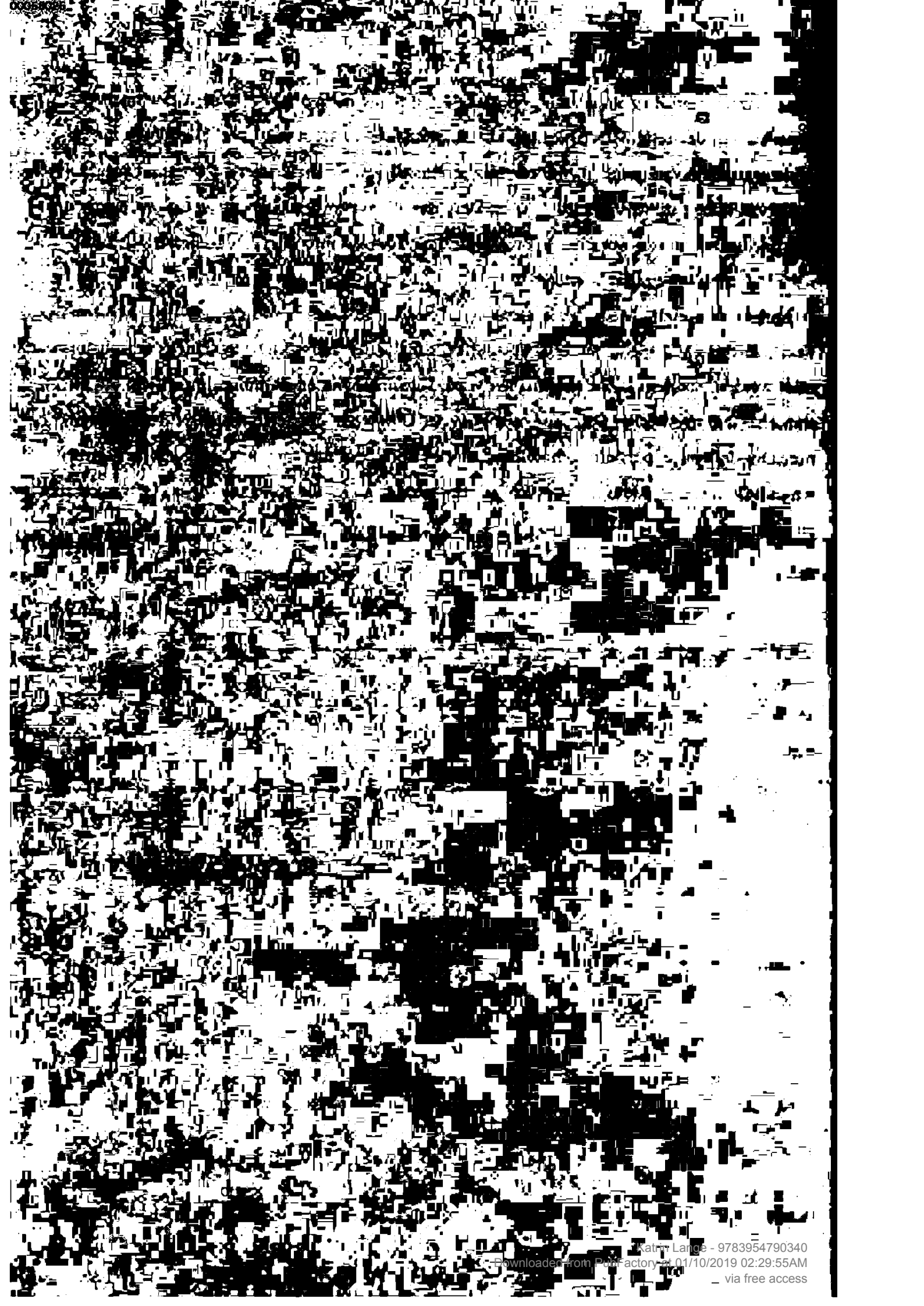
⁸⁵ Belyj bezieht sich mit der Bezeichnung *Glossalolija* einerseits auf die Tradition der Glossolalie, betont aber andererseits auch seine Distanz dazu, indem er bewußt einen variierten Titel wählt und somit verdeutlicht, daß er die Tradition nicht ungebrochen übernimmt. Häufig ist der Unterschied zwischen *Glossalolija* und Glossolalie, russisch Glossolalija, nicht wahrgenommen und der Text Belyjs irrtümlich *Glossolalija* betitelt worden; z.B. im russischen, 1994 in Tomsk erschienenen Reprint des Textes.

⁸⁶ Hansen-Löve (1996, 231).

⁸⁷ Neuhäuser, Rudolph: Lautmetapher. *Glossarium der russischen Avantgarde* Hg. Aleksandar Flaker. Graz/Wien 1989, 319-330, 320.

giösen Praxis der Glossolie steht. Glossolie ist dabei nicht als bewußtes Aufnehmen und Fortschreiben der religiösen Sprechpraxis zu verstehen, sondern wird von Narbikova in Anlehnung an die Avantgarde in eine postmoderne Poetologie transformiert, als deren Charakteristika die Arbeit mit Sprache und Artefakten, das Ausreizen der Grenzen von Sprechbarkeit und Intelligibilität von Sprache, Sprachspiele und Textverfahren der Umkodierung und Umsemantisierung präsentiert werden.

Narbikova spricht Liebe. „Die Glossolie der Liebe“ meint mithin, daß in Narbikovas Texten Liebe nicht mehr beschrieben und vordergründig keine Liebesgeschichten mehr erzählt werden, sondern Liebe gesprochen wird. Dabei handelt es sich allerdings nicht um ekstatisches und mystisches Sprechen, wie es in der Glossolie tradiert wurde, sondern um delirierendes, lallendes, partiell auch automatisiertes Sprechen, das sprachexperimentelle Formen einschließt und gleichsam als Versuch gelesen werden kann, die Kontrolle über das Sprechen zu minimieren.



4 *Plan pervogo lica. I vtorogo* –

Liebeskonzeptionen, Variation und Transformation

Die leidenschaftliche Liebe ist
gleichsam eine Krankheit,
deren Heilung die Ehe ist⁸⁸.

Die *Povest' Plan pervogo lica. I vtorogo*⁸⁹ (*PPL, Der Plan der ersten Person. Und der zweiten*) erschien 1989 als zweiter Text von Valerija Narbikova. In dessen Zentrum steht ein erotisches Dreiecksverhältnis zwischen den ProtagonistInnen Irra, Dodostoevskij und Toest'Istoj. Die Namen der männlichen Protagonisten evozieren so deutlich die Namen von zwei der wichtigsten russischen Autoren des 19. Jahrhunderts, Lev Tolstoj und Fedor Dostoevskij, daß an ihnen nicht vorbeigelesen werden kann. Damit ist weder gemeint, daß Dodostoevskij für den Autor und/oder die Person Dostoevskij noch, daß Toest'Istoj für die Tolstoj steht. Es läßt sich hierbei nur von einer sich unweigerlich aufdrängenden Assoziation sprechen. Anders gesagt: Diese Protagonisten tragen nicht zufällig die Namen Dodostoevskij und Toest'Istoj, aber es hieße wohl, in eine hermeneutische Falle zu gehen, suchte man nach biographischen, charakterlichen oder ähnlich expliziten Bezügen zwischen fiktionaler Figur und realer historischer Person. Die Zusammenhänge sind eher auf metatextueller Ebene zu finden und berühren Aspekte wie die seit dem Ausgang des 19. Jahrhunderts in Rußland geführte Diskussion, welchem der beiden Autoren, Dostoevskij oder Tolstoj, der Vorzug zu geben sei⁹⁰. Bei dieser Diskussion handelt es sich im wesentlichen um die Frage, auf welche ästhetische Tradition man sich berufen soll⁹¹.

⁸⁸ Ludolf Müller über Lev Tolstoj's Auffassung zu Liebe und Ehe. Müller, Ludolf: *Der Sinn der Liebe und der Sinn des Lebens. Der ideologische Plan der „Anna Karenina“*. *Zeitschrift für Slavische Philologie*. (1952) 21, 22-39, 25.

⁸⁹ Alle Übersetzungen von Zitaten aus *PPL*, von dem bislang noch keine deutsche Übersetzung vorliegt, stammen von mir, K.L.

⁹⁰ Dmitrij Merežkovskij's von 1901 bis 1904 verfaßte Studie *L. Tolstoj i Dostoevskij* (Neuedition Moskva, 1995) gilt als die erste umfangreiche Untersuchung, die sich vergleichend mit Leben, Schaffen und Religion beider Autoren auseinandersetzt. Aus der umfangreichen Literatur zu diesem Thema vgl. u.a. Steiner, George: *Tolstoj oder Dostoevskij Analyse des abendländischen Romans*. [Orig. *Tolstoj or Dostojewski*. New York 1949] München/Zürich 1990.

⁹¹ Vgl. dazu beispielsweise Saša Sokolov: „Был перекресток, нужно было выбирать – Достоевский или Толстой. К сожалению, выбрали Толстого, условно говоря.“ (66). („Es gab eine Kreuzung, an der gewählt werden mußte – Dostoevskij oder Tolstoj. Unter Vorbehalt muß ich sagen, leider entschied man sich für Tolstoj.“) *Amerikancy ne mogu ponjat' – o čem éto možno govorit' dva časa. Junost'*. (1989) 12, 66-67. Unabhängig davon, wer wann wen – Dostoevskij oder Tolstoj – für sich reklamierte, geht aus diesen Äußerungen hervor, daß die Überlegung als solche bis in die Gegenwart eine Rolle spielt. Festzuhalten bleibt des weiteren, daß die sogenannte „andere Prosa“ (другая проза), unter der auch Narbikova subsumiert wird, sich auf die Tradition Dostoevskij's beruft. Vgl. Dark (1990, 223f.).

Dostoevskij gilt innerhalb dieser Kontroverse als Vertreter eines ästhetisch innovativen, psychologischen Realismus, währenddessen Tolstoj die Rolle des moralistischen Realisten zugeschrieben wird. Die (unhaltbare) Bachtinsche Formel hierfür lautet: polyphoner Romantyp bei Dostoevskij versus monologischer Romantyp bei Tolstoj⁹². Der Romantyp Narbikovas kann in Relation dazu als glossolalischer bezeichnet werden⁹³.

Daß die Namen der Protagonisten so offenkundige Allusionen auf Dostoevskij und Tolstoj aufweisen, ist ein deutlicher Hinweis darauf, daß die Autorin mit dieser Konstellation auf die schon als tradiert zu bezeichnende ästhetische Kontroverse rekurriert. So, wie der Bezug zwischen dem Protagonisten Dodostoevskij und dem Autor Dostoevskij nur aus dem russischen literaturgeschichtlichen Kontext heraus hergestellt werden kann, ist auch die antipodische Konstellation zwischen Dodostoevskij und Toest'lstoj im Text und die Debatte Dostoevskij versus Tolstoj nur intertextuell und auf kulturellem Kontextwissen basierend in einen Zusammenhang zu setzen. Es sei daher noch einmal betont, daß es verfehlt wäre, im Text nach expliziten semantischen Hinweisen auf die genannten Punkte zu suchen. Es gibt sie nicht. Narbikovas Rekurs funktioniert auf andere Art. Im Gegensatz zum bislang geführten Sekundärdiskurs, bei dem immer *über* beide Autoren debattiert wurde und KritikerInnen und AutorInnen ihre eigene Position in Relation zu ihnen definierten, verlagert die Autorin die Kontroverse auf die Ebene der Protagonisten, die sie untereinander austragen müssen. Diese Konstellation ist auch von daher bemerkenswert, daß die Autoren Tolstoj und Dostoevskij in ihrem Leben nie aufeinander trafen. In der fiktionalen Realität des Textes teilen sie indessen eine Wohnung miteinander. Dodostoevskij und Toest'lstoj verkörpern keine charakterlich ausgeformten Figuren und können daher keine argumentative oder psychologische Auseinandersetzung führen. Beider Rivalität wird im Text vermittelt einer heterosexuellen Begehrensstruktur verhandelt. Objekt des Begehrens ist die weibliche Figur Irra, durch die eine Dreiecksbeziehung konstituiert wird. Diese Liebeskonstellation wiederum legt es nahe, hier eine Rückbindung an Dostoevskij und Tolstoj vorzunehmen, d.h. zu untersuchen, inwiefern diesbezüglich auf Konzeptionen beider Autoren rekurriert wird und was für ein Modell im Verhältnis dazu im Narbikova-Text entworfen wird. Da beide Autoren und beider Werk in mehrfacher Hinsicht einen Bezugsrahmen für Narbikovas Text bilden, sollen deshalb vor der Untersuchung der verschiedenen Facetten des Diskurses über Liebe in *PPL* die Liebeskonzeptionen von Tolstoj und Dostoevskij in Erinnerung gerufen werden.

⁹² Bachtin, Michail: *Problemy tvorčestva Dostoevskogo*. Moskva 1963, 60f.

⁹³ Vgl. dazu die Ausführungen im Kapitel *Liebesdiskurse*.

4.1 Die Liebesmodelle Tolstojs und Dostoevskijs

In den späten sechziger und den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts rezipierte Tolstoj begeistert die Werke des deutschen Philosophen Arthur Schopenhauer⁹⁴. Tolstojs Schopenhauer-Faszination ist nicht zuletzt dem Umstand geschuldet, daß dieser ethische und moralische Fragen thematisierte, die auch den Dichter Zeit seines Lebens beschäftigten. Besonders beeindruckt zeigte sich Tolstoj von Schopenhauers *Metaphysik der Geschlechtsliebe*⁹⁵, „denn seine Erfahrungen waren auf diesem Gebiete ähnliche wie die Schopenhauers: mit der Erfahrung von der überwältigenden Kraft des Geschlechtstriebes verband sich ein geheimes Grauen vor seinen dämonischen Tiefen, eine Tendenz zu seiner negativen Beurteilung“, wie Ludolf Müller die Affinität des Dichters zu diesem Text begründet⁹⁶.

Schopenhauer entwirft in seiner *Metaphysik der Geschlechtsliebe* ein Modell, in welchem er in einer Mischung aus biologistischem Determinismus und Einsichten in die vermeintlich natürliche Bestimmung der menschlichen Gattung, einerseits die überwältigende und schwer faßbare Wirkmacht der Geschlechtsliebe zu erklären und diese andererseits in eine Zweckdienlichkeit einzubinden sucht. Liebe definiert Schopenhauer vorrangig als Geschlechtsliebe: „Denn alle Verliebtheit, wie ätherisch sie sich auch geberden mag, wurzelt allein im Geschlechtstriebe, ja, ist durchaus nur ein näher bestimmter, spezialisierter, wohl gar im strengsten Sinn individualisierter Geschlechtstrieb“⁹⁷. Im Geschlechtstrieb wiederum, der primär auf den physischen Besitz des anderen abziele, äußere sich im eigentlichen Sinn der Wille zum Leben, „der hier eine seinen Zwecken entsprechende Objektivation seines Wesens antizipiert in dem Individuo, welches jene Beiden zeugen können“⁹⁸. Ziel und Zweck aller Verliebtheit und der sich auf dieser gründenden Geschlechtsliebe – und damit auch deren Legitimation – ist somit laut Schopenhauer die Gewährleistung der Fortpflanzung der menschlichen Gattung. Impliziert Schopenhauers Entwurf die Ergebenheit, mindestens aber die Akzeptanz des sich

⁹⁴ Vgl. die mehrfache Erwähnung Schopenhauers in Tolstojs Briefen, z.B. 30.8.1869 (zit. nach Müller, 25) und der Hinweis auf Levins Schopenhauer-Lektüre in *Anna Karenina* (Bd. 19, VIII/9, 370).

⁹⁵ Schopenhauer, Arthur: *Metaphysik der Geschlechtsliebe. Die Welt als Wille und Vorstellung. Sämtliche Werke*. Zweiter Band. Wiesbaden 1949, 607-650. Vgl. auch die Polemik Solov'evs gegen Schopenhauer, die im Kapitel *Liebesdiskurse* dieser Arbeit diskutiert wird.

⁹⁶ Müller (1952, 25). Müllers Aufsatz stellt insgesamt eine dezidierte Auseinandersetzung mit der Frage der in *Anna Karenina* dargestellten Tolstojschen Auffassung von Liebe und Ehe dar. Aus der aktuellen literaturwissenschaftlichen Perspektive ist jedoch die fehlende Wahrnehmung dessen, daß es sich hierbei um ein Konstrukt, nämlich um das Tolstojsche Modell, aber nicht um die sogenannte Lebenswirklichkeit bzw. um „Urphänomene“ handelt, zu kritisieren. Vgl. zur hier diskutierten Problematik auch: Möller, Peter Ulf: *Postlude to the Kreutzer Sonata. Tolstoj and the Debate on Sexual Morality in Russian Literature in the 1890s*. Leiden/New York 1988.

⁹⁷ Schopenhauer (1949, 610).

⁹⁸ Ebd. 614

im Geschlechtstrieb artikulierenden „Willens zum Leben“, so eignet dieser Auffassung nicht zuletzt auch ein Moment der Resignation: Was vermag der Einzelne gegen den „Willen der Gattung zum Leben“ anderes, als sich diesem zu beugen?

Diese hohe Wichtigkeit der Angelegenheit, als in welcher es sich nicht, wie in allen übrigen, um individuelles Wohl und Wehe, sondern um das Daseyn und die specielle Beschaffenheit des Menschengeschlechts in künftigen Zeiten handelt und daher der Wille des Einzelnen in erhöhter Potenz, als Wille der Gattung, auftritt, diese ist es, worauf das Pathetische und Erhabene der Liebesangelegenheiten [...] beruht. (612)

Der Versuch, den Willen des Einzelnen als aufgehoben im Willen der Gattung zu interpretieren, läßt jedoch die Frage nach dem Willen und den Handlungsmaximen des Einzelnen im Feld der „Geschlechtsliebe“ unberührt.

Im Unterschied zu Schopenhauer widmete sich Tolstoj diesem Fragenkomplex ausführlich gleich in mehreren seiner Werke. Für ihn mußte die „Geschlechtsliebe“ per se im Zusammenhang mit sittlichen und moralischen Forderungen gedacht werden, denn sie existiert zwischen Individuen, die innerhalb eines sozialen Gefüges mit bestimmten moralischen Kodices situiert sind, die wiederum für das Handeln der einzelnen Menschen maßgeblich sein sollen. Mit anderen Worten: wo Schopenhauer bemüht ist, ein Erklärungsmuster für die „Geschlechtsliebe“ im Rahmen der menschlichen Existenz zu entwickeln, erweitert Tolstoj dieses Erklärungsmuster – welches er bekanntermaßen goutiert – um die Aspekte Moral und Sittlichkeit. Man könnte auch negativ formulieren, daß Tolstoj nicht müde wird, die Disziplinierung der „Geschlechtsliebe“ durch Moral und Sittlichkeit einzufordern, wo Schopenhauer sich damit begnügt, deren gewaltige Macht durch ihre Zweckgerichtetheit auf die Fortpflanzung der Gattung zu entschärfen.

An zwei signifikanten Texten soll die literarische Ausformung des Liebesmodells von Tolstoj nachgezeichnet werden: Zum einen am Beispiel von *Anna Karenina*, da der Roman für Nabikovas Texte von Relevanz ist (vgl. *Oë*, in welchem explizit auf den Tolstojschen Prätext Bezug genommen wird), und zum anderen soll die *Krejcerova sonata*⁹⁹ herangezogen werden, weil in diesem Text aus dem Spätwerk des Dichters das Thema „Geschlechtsliebe“ in sehr zugespitzter Form entfaltet wird und daher Modifikationen in Tolstojs Auffassungen zu diesem Thema einsichtig werden¹⁰⁰. Beide Texte können vor dem Hintergrund von Tolstojs Schopenhauer-Lektüre gleichermaßen als Exemplifikation dessen gelesen werden, was ge-

⁹⁹ Tolstoj, Lev: *Krejcerova sonata. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach. Tom 27. Moskva/Leningrad 1933, 5-78.*

¹⁰⁰ Es sei noch einmal betont, daß sich meine Ausführungen hinsichtlich der Tolstojschen Liebeskonzeptionen auf die hier diskutierten Texte beziehen; d.h. keineswegs Aussagen über das Gesamtwerk des Autors darstellen.

schiebt, wenn das menschliche Handeln sich nicht auf bestimmte ethisch-moralische Kategorien gründet.

Tolstoj teilte mit Schopenhauer die Auffassung, daß die Imponderabilität der Liebe mit ihrer Intensität steigt, die Intensität wiederum mit dem Grad ihrer Individualisierung zunimmt. Demgemäß stellen sich die Liebesverhältnisse in *Anna Karenina*, der Tolstojschen „Phänomenologie der Geschlechtsliebe“ (Müller, 23), dar: Stepan Oblonskij, für den es letztlich unerheblich ist, ob er sich mit der Gouvernante oder einer Tänzerin vergnügt, fungiert als Repräsentant eines entindividualisierten Liebesbegehrens, während die Liebe zwischen seiner Schwester Anna Karenina – Vertreterin der individualisierten Liebe¹⁰¹ – und Aleksej Vronskij für beide eine Frage von Existenz oder Nichtexistenz ist¹⁰².

Die der „Geschlechtsliebe“ adäquate Lebensform, gleichgültig ob individualisiert oder nicht, war für Tolstoj die Institution der Ehe, primär gedacht als schützender Hort für die Aufzucht der dieser entstammenden neuen Lebewesen. Hat sich in einer Ehe der „Wille der Gattung“ einmal in Form eines neuen Lebewesens manifestiert, so gilt Tolstoj sowohl das Wohl dieses neuen Lebewesens als auch der formale Weiterbestand dieser Ehe mehr als Gefühle der Liebe zwischen den Eltern. Anders ist nicht zu erklären, daß die Ehe zwischen Stiva und Dolli auch nach Stivas Untreue nicht nur nicht aufgelöst, sondern durch ein weiteres Kind formal noch gefestigt wird. Welcher Art die Moral ist, die den aus diesem „schützenden Hort“ stammenden Kindern und ihrer Entwicklung zugute kommen soll, bleibt dabei immerhin fraglich. Der Geschlechtsliebe, sei sie auch aufs höchste individualisiert, außerhalb der Ehe nachzugeben, wenn schon eine Ehe und ein Kind existieren, scheint für Tolstoj der Gipfel der Frevelhaftigkeit gewesen zu sein. Diese Auffassung kommt in Anna Kareninas Schicksal zum Tragen: Die nicht auf Liebe basierende Ehe mit Karenin wiegt mehr, weil der „Wille der Gattung“ sich in ihr manifestierte, als die aufs höchste individualisierte, aber erst nach der ersten Eheschließung erfahrene, Liebe zu Vronskij. Dies läßt sich an der Liebe, die Tolstoj Anna zu ihren Kindern empfinden läßt, zeigen: den Sohn Sereža liebt sie abgöttisch, aber ihrer Tochter Anna begegnet sie mit Lieblosigkeit, mindestens aber mit Gleichgültigkeit.

Problematisch erscheint es in diesem Zusammenhang weniger, daß Tolstoj eine Idealvorstellung davon hatte, worauf sich Liebe gründen und wie sie gelebt werden sollte, oder daß es für ihn einen zwingenden Zusammenhang zwischen Liebe und moralischen Fragen gab. Aber

¹⁰¹ Schopenhauer bezieht sich hierbei auf eine auf Platon zurückgehende Vorstellung der *Aphrodite pandemos*, dem entindividualisierten Liebesbegehren, und der *Aphrodite ourania*, dem individualisierten Liebesbegehren.

¹⁰² Tolstoj, Lev: *Anna Karenina. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom 18,19. Moskva/Leningrad 1934. (Bd. 18, II/7, 147 und Bd. 18, II/21, 193). Vronskij äußert zu Anna, daß es ohne ihre Liebe weder Glück noch Unglück für sie beide gäbe.)

die kaum andere Varianten offenlassende Zwangsläufigkeit, mit der Anna Karenina im Roman geradewegs auf den Abgrund zusteuert, erweist sich als den moralischen und didaktisierenden Absichten des Autors geschuldete und dadurch letztlich auch künstlerische Beschränkung, die den RezipientInnen sehr restriktiv eine bestimmte Lesart des Textes nahelegt. Widerspruchsvoll bleibt schließlich auch die Darstellung von Levins Frau Kiti. In der Identifikation mit den Pflichten, die ihr das Dasein als Hausfrau und Mutter auferlegen, Tolstojs idealem Frauenbild entsprechend, bringt genau Kitis gänzlich eingebundensein in die häusliche Sphäre eine kaum zu überwindende Distanz zwischen Levin und ihr in allen ihn interessierenden geistigen und philosophischen Fragen mit sich. Kiti teilt Levins geistige Interessen nicht und auch Levin kann sich in den für ihn existentiellen Fragen nicht mit seiner Frau austauschen.

Tolstoj favorisiert in *Anna Karenina* ein Liebeskonzept, das die sinnliche und fleischliche Liebe, die sich selbst im Ausleben und der Erfüllung ihres Begehrens genügt, als egoistisch disqualifiziert, während er eine Vorstellung von Liebe, der zwar eine erotische Komponente eignet, die aber von der Zurücknahme des Ich bei gleichzeitiger Hingabe an den anderen bestimmt ist, goutiert. In diesem Text steht die Liebe zwischen Konstantin Levin und seiner Frau Kiti beispielhaft für das letztgenannte Modell, welches aufgrund der Widersprüchlichkeit der dargestellten Geschlechterbeziehung aber nur als idealer Entwurf verstanden werden kann.

In der *Krejerova sonata* erfährt Tolstojs Wertauffassung eine programmatische Zuspitzung, die im „Nachwort“ des Autors unterstrichen wird¹⁰³. In dieser bis heute vielgelesenen und vieldiskutierten Erzählung, die seinerzeit sogar Gegenstand der Aufmerksamkeit der Zensurbehörde war¹⁰⁴, wird eine bis zur Lächerlichkeit überzeichnete Geschlechterbeziehung imaginiert: Pozdnyšev erzählt einem Mitreisenden, dem impliziten Autor der Erzählung, während einer nächtlichen Zugfahrt die Geschichte seiner Ehe, die in seiner Ermordung der Ehefrau aufgrund ihrer von ihm unterstellten, in der Erzählung gleichwohl nicht aufgeklärten Untreue, ihren traurigen Höhepunkt findet. Der misogynen Rundumschlag Pozdnyševs, der allen Frauen eine mehr oder minder große Nähe zu Prostituierten bescheinigt, deren Trachten allein auf die sinnliche Verführung der Männer gerichtet ist, wirkt aus heutiger Sicht nachgerade grotesk. Betrachtet man allerdings die Vorgeschichte dieses Ehedramas – Pozdnyšev berichtet

¹⁰³ Tolstoj, Lev: Posleslovie k „Krejerovoj sonate“. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom 27. Moskva/Leningrad 1933, 79-92.

¹⁰⁴ Tolstoj arbeitete von 1887 bis 1889 an der Novelle, die erst 1900 im Einzeldruck erscheinen durfte. Vgl. Schmid, Herta: „Nachwort“ zur deutschen Übersetzung von Lew Tolstoj: *Die Kreuzersonate*. München 1980, 124-163.

von seinen ersten sexuellen Erlebnissen mit Prostituierten, die in der Gesellschaft gang und gäbe waren, ja sogar als der Gesundheit förderlich angesehen wurden –, aus denen sein gestörtes Verhältnis zu Frauen erklärbar wäre, dann kann die Schilderung des Eheverlaufs auch als scharfe Kritik an solcherart gesellschaftlich sanktionierten Erziehungs- und Ertüchtigungsmaximen für junge Männer gelesen werden, deren zwangsläufige Folge gestörte Geschlechterbeziehungen sind. Ohne den biographischen Konnex strapazieren zu wollen, ist ein Zusammenhang zu Tolstoj's diesbezüglichen eigenen Erfahrungen und seiner daraus resultierenden Haltung nicht zu übersehen¹⁰⁵. Als Beweis für diese These können die Schlußfolgerungen gelten, die Tolstoj im Nachwort seiner Erzählung formuliert und die in seiner Empfehlung der Enthaltsamkeit in der Ehe nach der Zeugung von Nachwuchs kulminieren.

Vergegenwärtigt man sich demgegenüber auch nur einige der Romane und Erzählungen Fedor Dostoevskijs, so wird recht bald deutlich, daß die am Beispiel von Lev Tolstoj's *Anna Karenina* und *Krejcerova sonata* angewandte Methode, das in ihnen exemplifizierte Liebesmodell aufzuzeigen, bei Dostoevskijs Texten nicht praktikabel ist, da in ihnen ein solches Modell nicht entworfen wird. Es ist vielmehr zu konstatieren, daß das Thema Liebe keine zentrale Stellung innerhalb des Dostoevskijschen Werkes einnimmt. In dessen Zentrum stehen, ganz allgemein, Prozesse von Auflösung und Fragmentarisierung, Ausdifferenzierung und Sinnsuche. Vornehmlich am Beispiel der bis dato als weitgehend stabil geltenden Strukturen von Ehe und Familie – in deren Kontext Liebe dennoch eine Rolle spielt, da sie im 19. Jahrhundert überwiegend in diesem Zusammenhang gedacht wurde – verdeutlicht der Autor solcherart Prozesse. Dostoevskij spricht davon, daß es nur noch die zufällige Familie (случайное семейство) gäbe¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Vgl. Schmid (1980, 131f.), die hierzu verweist auf Hamburger, Käte: *Tolstoj. Gestalt und Problem*. Göttingen 1963, hier 121.

¹⁰⁶ Ein Paradebeispiel des Dostoevskijschen Werkes hierfür ist der Roman *Podrostok*: Dostoevskij, Fedor: *Podrostok. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom 13. Leningrad 1975. Arkadij Dolgorukij, der Jüngling, ist das uneheliche Kind des Fürsten Andrej Petrovič Versilov und Sof'ja Andreevna. Sein nomineller Vater, Makar Ivanovič Dolgorukij, Ehemann Sof'ja Andreevna und ehemals Leibeigener Versilovs, führt seit längerem ein Leben als Pilger. Sof'ja Andreevna und Versilov leben in einer Art eheähnlicher Gemeinschaft, jedoch zumeist in getrennten Wohnungen. Arkadij wuchs bei Verwandten auf und sah seine Mutter in seiner Kindheit und Adoleszenz überaus selten, seinen Vater, Versilov, nur einmal. Die Ich-Erzählung Arkadijs – und damit der Text – setzt ein, als Arkadij neunzehnjährig zu seinen Eltern nach Moskau kommt.

Vgl. auch den „Epilog“ von *Podrostok*, über den Aage Hansen-Löve in seinem Nachwort zum Roman ausführlich: „Nun zum Finale – und damit zurück zum Anfang, zur Frage des Autors und seines Erzählers, nach der Möglichkeit und Unmöglichkeit, in der gegenwärtigen Situation einen Roman zu schreiben, womit sich ganz konsequent die Frage verbindet, ob in dieser Zeit so etwas wie eine Familie überhaupt noch realisierbar sei. Dostoevskij legt das Urteil über diese Doppelfrage nach dem Familienroman (bzw. der Romanfamilie) in die Hände einer subalternen Nebenfigur, eines gewissen Nikolai Ssemjonowitsch [...], eines biederen, reichlich beschränkten Menschen, hinter dessen Maske der Autor gleichwohl auf subtile Weise in Stellung geht. Wogegen tritt er an? Dostojewski polemisiert in diesem Nachwort gegen niemand anderen als den Autor des russischen Familienromans kat exochen, gegen Lew Tolstoj und seinen Roman *Krieg und Frieden*. [... Es] gibt diese intakte

Untersucht man hingegen die Vielzahl an Liebesbeziehungen, von denen Dostoevskijs Texte trotzdem bevölkert sind, so ergibt sich folgender Befund: leidenschaftliche und sinnliche Liebe wird immer im Kontext von Zerstörung, Auflösung und Zerfall thematisiert. Sie endet fast ausnahmslos im Desaster, wird als permanenter Kampf, als fortwährendes Kräftemessen imaginiert und ist nicht dauerhaft lebbar. Das zweite große Muster von Liebesbeziehungen in Dostoevskijs Texten entbehrt demgegenüber der sinnlichen Leidenschaftlichkeit und Unbezähmbarkeit dieses Gefühls, wie es im ersten Muster gezeichnet wird, fast gänzlich. Liebe erscheint hier als ein zu realisierender ethischer Grundsatz des Christentums, als christliche Nächstenliebe, und bildet dergestalt einen konstruktiven Gegenentwurf zum ersten Muster, der auch die Möglichkeit einschließt, lebbar zu sein.

Als Werkbeispiele für das erste Muster Dostoevskijscher Liebesbeziehungen seien das Verhältnis zwischen Nastasja Filipovna und Rogožin in *Idiot* genannt oder auch das zwischen Versilov und Katerina Nikolaevna in *Podrostok*¹⁰⁷. Die Beziehung zwischen Sonja Marmeladova und Raskol'nikov in *Prestuplenie i Nakazanie* oder diejenige zwischen Fürst Myškin und Nastasja Filipovna in *Idiot* sind Beispiele für das zweite Muster¹⁰⁸. Am Beispiel Nastasja Filipovnas werden beide Muster nicht nur in einer Figur gleichzeitig ausgestellt, sondern auch deren einander ausschließende Gegensätzlichkeit gezeigt. Die Figur der Sonja Marmeladova fungiert nicht nur als Prototyp des Heilige- und Hure-Mythos, sondern ist in Dostoevskijs Werk auch eine der wohl eindeutigsten, wenngleich keineswegs ungebrochenen Verkörperungen des christlich geprägten Liebesideals des Autors. Frank F. Seeley charakterisiert Sonja folgendermaßen:

Adelsfamilie nur noch in der Geschichte, weshalb der Familienroman höchstens ein historischer sein könne (was auf *Krieg und Frieden* zutrifft, der zur Zeit der Napoleonischen Kriege spielt). Der Roman als ästhetisches Kunstwerk, konkret: der Familienroman (einen anderen gibt es im Grunde gar nicht), ist als Gegenwartsroman unmöglich, weil es keine echten, sondern nur noch 'zufällige Familien' gibt.“ Hansen-Löve, Aage: „Nachwort“ zur deutschen Übersetzung von Fjodor Dostojewski: *Der Jüngling*. München 1986, 874-910, 905f.

¹⁰⁷ Dostoevskij, Fedor: *Idiot. Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom 8. Leningrad 1973

¹⁰⁸ Diejenigen Arbeiten, die sich im weitesten Sinne mit dem Topos Liebe in Dostoevskijs Werk beschäftigen, stellen den Zugang zum Thema zumeist über die Frauenfiguren her und kaprizieren sich entweder auf Typologierungsversuche der Protagonistinnen oder begreifen deren Darstellung in Dostoevskijs Texten als Projektionsfläche für die Entwicklung der jeweiligen männlichen Figuren. Vgl. u.a. Hansen-Löve (1986, 896) und Joe Andrew: *The Law of the Father and Netochka Nezvanova*. In: Andrew, Joe: *Narrative & Desire in Russian Literature, 1822-49: the Feminine and the Masculine*. New York 1993, 214-226. Nicholas Moravcevic spezifiziert unter dem unreflektiert übernommenen Label „fallen woman“ (299, 304) neben den Prostituierten in Dostoevskijs Werk, denen in seinem Aufsatz das Hauptinteresse gilt, noch „the kept woman“ (305). Vgl. Moravcevic, Nicholas: *The Romantization of the Prostitute in Dostoevskij's Fiction. Russian Literature*. (1976) 4, 299-30. Statt dieser Vorgehensweise stellen solche Untersuchungen noch immer ein Desiderat dar, in denen Frauen- und Männerfiguren in ihrem wechselseitigen Verhältnis analysiert werden, wie z.B. von Olga Matich vorgeführt. Matich, Olga: *The Idiot: A Feminist Reading*. In: *Dostoevski and the Human Condition After a Century*. New York/Westport 1986, 53-60.

The essence of Sonya is love – of course, not in the romantic but in the Christian sense. Christian love, as Dostoyevsky conceives it and represents it in the person of a Sonya, an Alyosha, a Myshkin, comprises three main elements: first, the immediacy and humility of its approach to others, which implies the absence of egoism in any of its forms, and particularly those of envy and malice [...] secondly a „primary intelligence“ (to use Aglaya’s coinage) or insight [...] and thirdly compassion in its full etymological sense. [...] This triad – of disinterested humility, insight that plumbs the depths beyond consciousness, and identification or compassion – fuse in the acceptance of another human being which is love. (309)¹⁰⁹.

Wenn Sonjas Liebe als Realisierung des Ideals der christlichen Nächstenliebe gewertet werden kann, dann trifft diese Charakterisierung nicht nur gleichermaßen auch auf Myškin zu, sondern erfährt in dieser Figur noch eine positive Steigerung: wo Sonjas Tätigkeit als Prostituierte gewissermaßen ein Gegengewicht zu ihrer seelischen Reinheit darstellt, die dadurch, wie oben ausgeführt, gebrochen wird, ist Myškin eine in diesem Sinne ungebrochene und gänzlich reine Figur, eine Personifikation Christi. Für den Kontext dieser Arbeit ist Dostoevskijs *Idiot* zudem insofern interessant, als den Hauptfiguren ihrem biologischen Geschlecht entgegengesetzte Geschlechterrollen zugeschrieben werden: Myškin ist als stark effeminierte Figur gezeichnet – z.B. fällt er in einer Szene in Ohnmacht und wird von einer Frau, Aglaja, aufgefangen –, die mit traditionell weiblichen Eigenschaften ausgestattet wird, während Nastasja Filipovna nicht nur überdurchschnittlich intelligent ist, sondern auch eine bessere Bildung als ihre männlichen Partner im Roman, Myškin und Rogožin, genossen hat und juristische Kenntnisse besitzt. Aglaja wiederum hat eine Vorliebe für Männern vorbehaltenen Rituale, wie z.B. Duelle, über die sie immer wieder mit Myškin Gespräche anzuknüpfen bemüht ist. Olga Matich formuliert über den Zusammenhang zwischen der Effeminierung und Idealisierung Myškins:

It is interesting that Dostoevski’s image of the „positively beautiful individual“ is a man with female attributes, and the two nascently masculinized women are both attracted to him and vice versa. Based on traditional psychological and mythological notions of gender-typed behavior, Myshkin’s character traits are predominantly feminine. [...] We have here an interesting example of the hypocrisy of traditional Judeo-Christian morality. The Christian ethics teaches us the feminine values of selflessness and sacrificial love, while the qualities which are valued in practice by those in power are identified with masculine behavior. Myshkin’s feminine goodness is admired by all, but in reality it is unproductive and even destructive because it contradicts the dominant male ethic. (56f.)

Während sowohl Matichs Analyse der Figur Myškin als auch der Widersprüchlichkeiten zwischen Ideal und Realisation der christlichen Ethik kaum etwas hinzuzufügen ist, lassen sich ihre Schlußfolgerungen auch anders interpretieren: denn obgleich die Figur Myškin ein Ideal verkörpert, ist die ihn umgebende Realität unverändert geblieben. D.h., eben weil seine „Güte“ zu dieser Realität quersteht, wirkt sie darin „unproduktiv“ und zeitigt destruktive Auswir-

¹⁰⁹ Seeley, Frank F.: Dostoyevsky’s Women. *Slavic and Eastern European Review*. (1960/61) 39, 291-312.

kungen. Womit jedoch zuvörderst etwas über den Zustand dieser (fiktionalen) Realität ausgesagt wird denn über Myškin.

Am Beginn dieses Abschnitts wurde konstatiert, daß Liebe zwar kein zentrales Thema der Texte Dostoevskijs ist, in ihnen aber dennoch eine Vielzahl von Liebesbeziehungen figuriert. Der Bogen soll nun noch einmal zum Ausgangspunkt gespannt und gefragt werden: in welchen textuellen Zusammenhängen sind diese Liebesbeziehungen situiert, die, obschon Liebe in ihnen kein zentrales Thema ist, dennoch vielfach imaginiert werden? Die Schlußfolgerung liegt nahe, daß die Problematisierung von Liebesverhältnissen maßgeblich dazu dient, andere zentrale Fragestellungen des jeweiligen Textes zuzuspitzen und transparenter zu machen. Seeley vertritt eine ähnliche Auffassung, wenn er über Nastasja Filipovna schreibt, daß in der Unentschiedenheit zwischen ihren zwei Lieben, ihr Unvermögen, sich zwischen ihren beiden Persönlichkeiten zu entscheiden, manifest wird¹¹⁰: „As so often in Dostoyevsky, the need to choose between two personalities is projected, externalised in a need to choose between two loves.“ (307).

Hinsichtlich der Liebesmodelle Tolstojs und Dostoevskijs, die an exemplarischen Werkbeispielen herausgearbeitet wurden, lassen sich folgende Charakteristika zusammenfassen: während Tolstoj, um die gewaltige Macht der geschlechtlichen Liebe wissend, die Ehe zum Zweck der Zähmung dieser Leidenschaften predigte, suchte Dostoevskij, gleichfalls um das Wissen über die geschlechtliche Liebe beschwert, sein Heil in der psychologischen Auslotung und schonungslosen Darstellung aller Facetten von solcherart Leidenschaften in seinen Texten. Beide Autoren eint jedoch die Verflechtung von ethisch-moralischen Fragen und Liebesdiskurs, ja der Diskurs über Liebe ist ohne dessen Verknüpfung mit Ethik und Moral weder bei Tolstoj noch bei Dostoevskij denkbar. Demgegenüber wird diese Verflechtung in Narbikovas Texten nicht nur demonstrativ ausgestellt – indem der Rekurs auf den tradierten Kulturtext immer mitgelesen wird –, sondern auch generell zur Disposition gestellt. Die Entscheidung über ethische und moralische Fragen wird allein dem Individuum anheimgestellt¹¹¹. Der Liebesdiskurs wird stattdessen um Fragen von Sexualität und Körperlichkeit erweitert, eine Thematik, auf die die AutorInnen im 19. Jahrhundert bekanntlich nicht nur ihre Aufmerksamkeit nicht fokussierten, sondern die für diesen Zeitraum als tabuiert zu bezeichnen ist¹¹². Bei Narbikova werden diese Themen wertfrei behandelt und nicht mehr als ethisch

¹¹⁰ Seeley (1960/61, 305ff).

¹¹¹ Vgl. dazu auch Pittman (1992, 382).

¹¹² Vgl. dazu Matich, Olga: A Typology of Fallen Women in Nineteenth Century Russian Literature. In: *American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists. Kiev, September 1983*. Vol. II. Hg. Paul Debreczeny Columbus 1983, 325-343.

und moralisch zu sanktionierende gedacht. Auf diese Weise gelingt es zugleich, Liebes- sowie Ethik- und Moraldiskurse zu dissoziieren.

Das in Narbikovas Texten so häufig anzutreffende Modell der Dreiecksbeziehung – bestehend aus zwei männlichen und einem weiblichen Konstituenten – findet sich auch in *PPL*. Hier definiert es aber nicht nur das Verhältnis zwischen den ProtagonistInnen Irra, Dostoevskij und Toest'lstoj, sondern ist zudem produktiv für die Beschreibung der Relation zwischen den AutorInnen Narbikova, Tolstoj und Dostoevskij: indem Narbikova in ihrem Text so deutlich auf die Autoren verweist, in der über beide geführten ästhetischen Kontroverse aber für keinen von ihnen explizit Stellung bezieht, besetzt sie selbst als Autorin im Verhältnis zu Dostoevskij und Tolstoj symbolisch den Ort eines sich zwar in die literarische Tradition einschreibenden, aber distanzierenden Dritten und begründet dadurch wiederum ein Dreiecksverhältnis. Diese Positionierung eröffnet ihr einerseits die Möglichkeit, sich auf spezifische Weise in die ästhetische Kontroverse einzuschreiben und sich ihr gleichzeitig zu entziehen. Andererseits befördert sie den kreativen Umgang mit den tradierten Texten – worunter auch die „Autor-Texte“ zu subsumieren sind –, die in Narbikovas eigene Textproduktion eingespeist und verarbeitet werden, statt ihnen den respektvoll-distanzierten Umgang mit 'Klassikern' zuteil werden zu lassen. Zugleich wird die Position der Autorin als gleichwertig gegenüber den beiden Präautoren markiert. Die Inszenierung der Dreiecksrelation zwischen Narbikova, Tolstoj und Dostoevskij kann in Analogie zu dem in den Texten der Autorin favorisierten Liebesmodell des erotischen Dreiecks zwischen einer weiblichen und zwei männlichen Figuren gleichermaßen als Imagination eines symbolischen Liebesverhältnisses gelesen werden¹¹³.

4.2 Namen

In Narbikovas Texten tragen die ProtagonistInnen mehrheitlich anspielungsreiche und phantasiereiche, onomatopoetische oder absichtsvoll verwirrende, kurz: höchst atypische Namen. In der kammerenspielartigen Konstellation der *Povest' PPL* heißen die Akteure Irra, Dodostoevskij und Toest'lstoj.

¹¹³ Vgl. dazu auch Narbikovas Text *...i putešestvie*, in dem zwischen der weiblichen Hauptfigur Kisa, ihrem Ehemann Aleksandr Sergeevič und dem Dichter Aleksandr (Sergeevič) Puškin Paarrelationen inszeniert werden. Mit diesen Relationen beschäftigt sich der Beitrag von: Lange, Katrin: Narbikova und Puškin: Intratextuelle und metafiktionale Paarbildungen. In: Heitmann, Annegret; Nieberle, Sigrid; Schaff, Barbara; Schülting, Sabine (Hg.): *Bi-Textualität: Inszenierungen des Paares*. Berlin 2001 (=Geschlechterdifferenz & Literatur 12), 367-378.

- Это иррационально.
 - Но меня зовут Ирра.
 - Вас зовут с двумя „р“?
 - Меня зовут Ирра.
 - „Иррационально“ я бы написал с большой буквы в вашу честь. [...]
- И вам действительно сколько лет? – спросила Ирра. – А фамилия у вас доисторическая Додостоевский. (9)

- Das ist irrational.
- Aber ich heiÙe Irra.
- Mit zwei „r“ ?
- Ich heiÙe Irra.
- Ihnen zu Ehren würde ich „irrational“ mit einem Großbuchstaben schreiben. [...]
- Und sie sind wirklich so alt? – fragte Irra. – Und ihr Familienname ist prähistorisch Prädostoevskij.

Der Name der weiblichen Figur Irra ist im Russischen ein Diminutiv von Irina (vgl. z.B. *PPL*, 26 die entsprechende Deklination des Namens), wird üblicherweise aber nur mit einem „r“ geschrieben. Im Text wird eine weitere Derivationsvariante angeboten – Irra wie irrational –, die eine Anspielung auf Dostoevskij birgt, für den das Irrationale zeit seines Lebens ein Faszinosum darstellte. Die interessierte Aufmerksamkeit, mit der Dodostoevskij Irra im Eingangsdialoq gegenübertritt, begründet sich aus diesem Zusammenhang heraus. Allerdings entspricht Irra im Text keineswegs den sich mit ihrem Namen verbindenden Assoziationen, sondern erscheint eher als abstrakt-nüchterne und vernünftige Figur.

Auf den Bezug zwischen der Figur Dodostoevskij im Text und dem Autor Dostoevskij wurde schon verwiesen. Der Name gewinnt im Zusammenhang mit dem Präfix „do“, welches im Russischen „vor“, „bis“ oder „etwa“ heißen kann, noch eine andere Bedeutung: in der Übersetzung lautet er „Prä-dostoevskij“¹¹⁴. Da Irra Dodostoevskij im Eingangsdialoq nicht nur fragt, wie alt er ist, sondern vor seinen Namen auch das Attribut „prähistorisch“ setzt, birgt der Name Konnotationen wie „der-Vergangenheit-verhaftet“ oder „aus-der-Vergangenheit-stammend“¹¹⁵. Inwiefern dieser Name die ihm zugeordnete Figur im Text definiert oder, wie so oft bei Narbikova, auf eine falsche Fährte führt, kann nicht zweifelsfrei bestimmt werden. Der Name des dritten Konstituenten des Dreiecksverhältnisses, Toest’Istoj, besagt – neben dem Verweis auf den Autor Tolstoj – zweierlei: „Das-ist-Istoj-“ oder „Das-ißt-Istoj-“¹¹⁶. Abgesehen davon, daß das Essen im Text wiederholt thematisiert und von den Pro-

¹¹⁴ Ich habe mich im Rahmen dieser Arbeit dafür entschieden, den Namen des Protagonisten mit Dodostoevskij, statt dem einer korrekten Übersetzung mehr entsprechenden Prä-Dostoevskij, wiederzugeben. Vor allem aus ästhetischen Gründen: Prädostoevskij entbehrt des sprachspielerischen Momentes des Originals völlig. Gleiches gilt für die von Irra im Text benutzte Kurzform des Namens Dodo. Der wissenschaftlichen Korrektheit sei mit der obigen Erläuterung der Bedeutung des Präfixes „do“ im Russischen Genüge getan.

¹¹⁵ Pittman weist außerdem darauf hin, daß mit Dodostoevskijs Spitznamen Dodo ein seit dem Ende des 17. Jahrhunderts ausgestorbener, plumper und flugunfähiger Vogel bezeichnet worden sei (1992, 379).

¹¹⁶ An dieser Stelle lieÙe sich der Einwand erheben, daß die Übersetzung von ТоестъIстoj als „Das-ißt-Istoj“ nicht völlig korrekt ist, insofern als „есть“ die Infinitivform des Verbs „essen“ lautet, die meiner Übersetzung

tagonistInnen ausführlich diskutiert wird, steht die zweite Übersetzungsvariante implizit in Zusammenhang mit dem *Fatum* der Figur¹¹⁷: gegen Ende des Textes kocht Dodostoevskij, kurz nachdem er Toest'lstoj getötet hat, eine Boullion, also eine Fleischbrühe, die Irra und er gemeinsam essen. Vor dem Mahl erkundigt sich Irra, woraus die Brühe gekocht ist. Sie fragt allerdings nicht, was da im Topf kocht, sondern wer: „А это кто такой?“ („Und wer ist das da?“ *PPL*, 61). Nachdem sie die Möglichkeit verworfen hat, daß es ein Küken sei, kommt sie zu dem Schluß, daß es sich um einen Igel handeln müsse, und fragt Dodostoevskij, warum er den Igel tötete. Dodostoevskij bestätigt weder Irras Bemerkung über den Inhalt des Kochtopfes noch beantwortet er ihre Frage. Nach dem Mahl erklärt er Irra, daß er zwei Igel getötet habe. Aus seiner Beschreibung geht eindeutig hervor (*PPL*, 62), daß einer der beiden Igel Toest'lstoj ist. Eine Äußerung, die erhebliche Verwirrung bezüglich der Ingredienzien der Brühe stiftet: war es nun ein Igel oder war es Toest'lstoj? Auf Irras anschließende Frage, wo denn Toest'lstoj geblieben sei, antwortet Dodostoevskij abweisend, woher er denn das wissen solle. Alle diese Hinweise, fragmentarischen Anspielungen und unbeantworteten Fragen sind deutliche Signale für einen kannibalistischen Akt.

Gegen eine solche Lesart ließe sich einerseits das „realistische“ Argument anführen, daß der zum Kochen eines Igels zu verwendende Topf aufgrund seiner Größe von Irra schwerlich mit einem Topf, in dem menschliche Überreste gekocht werden, verwechselt werden kann und es daher höchst unwahrscheinlich ist, daß Toest'lstoj in jenem Behältnis gegart wurde. Andererseits spricht Dodostoevskijs Verhalten für eine solche Lesart: ihn treibt die Sorge um, beim Zerteilen von Toest'lstoj dessen volle Harnblase zu verletzen und dadurch die Brühe zu verderben. Später findet er die Brühe wohlschmeckend, obgleich von leichtem Uringeschmack, was allerdings ganz unmöglich sei (*PPL*, 62). Ob diese Unmöglichkeit daher rührt, daß die Harnblase unverletzt blieb, oder daher, daß es nicht Toest'lojs Überreste waren, die zum Geschmack der Brühe beitrugen, bleibt offen. Letztlich läßt es sich nicht eindeutig klären, ob zur Zubereitung der Fleischbrühe nun ein Igel oder Toest'lstoj herhalten mußte. Ich möchte vielmehr argumentieren, daß es hier zuallererst auch nicht um die Beantwortung die-

adäquate 3. Person Singular Präsens aber kein Weichheitszeichen besitzt, an dieser Stelle also „ест“ stehen mußte. Die Übersetzung ist jedoch dadurch motiviert, daß „есть“ neben der Bedeutung „sein“ an dieser Stelle auch die Bedeutung „essen“ evoziert, weil das Essen zum einen mit der Figur eng verknüpft ist und zum anderen mehrfach im Text thematisiert wird. Meine Interpretation ist daher primär im Rahmen der Anspielung auf diese Motive zu situieren. In der Sowjetunion gab es im übrigen viele Beispiele sprachspielerisch-doppelsinniger Witze, die auf ähnliche Weise funktionieren, so z.B. „Партия была, есть и будет есть.“ (Die Partei war, ist und wird sein/wird essen.).

¹¹⁷ Vgl. dazu u.a. Neumann, Gerhard: „Jede Nahrung ist ein Symbol.“ Umriss einer Kulturwissenschaft des Essens. In: Wierlacher, Alois u.a. (Hg.): *Kulturthema Essen: Ansichten und Problemfelder*. Band 1. Berlin 1993, 385-444.

ser Frage geht. Viel interessanter ist die Wirkung des kannibalistischen Subtextes selbst, der in dieser Sequenz so deutlich präsent ist¹¹⁸.

Daß das Thema Kannibalismus in der zeitgenössischen russischen Literatur keinen Seltenheitswert mehr besitzt, ist mittlerweile bekannt. In Narbikovas Text geht es allerdings – im Unterschied zu den Texten ihrer männlichen Kollegen, in denen häufig eine Tendenz zur naturalistischen Ausschmückung von kannibalistischen Szenen zu beobachten ist¹¹⁹ – primär um das sprachliche Spiel, welches durch das Thema zwar initiiert, jedoch nicht determiniert wird. Die kannibalistischen Motive bilden vielmehr den Ausgangspunkt für allerlei phantastische, groteske oder lautliche Assoziationen, auf deren Evokation der Fokus im Text liegt. Er liegt nicht auf den Gewaltszenen selbst, die stark verfremdet sind und so beiläufig eher erwähnt als erzählt werden, daß sich emotionale Reaktionen wie Ekel oder Abscheu bei der Lektüre nur schwerlich einstellen können¹²⁰. Zweifelsohne eignet der Verknüpfung eines Themas wie Kannibalismus mit den Figuren Dodostoevskij und Toest'lstoj dennoch ein provozierender Gestus, mittels dessen, um im Bild zu bleiben, vor allem das Schlachten heiliger Kühe intendiert wird. Dieser Gestus ist indes in seiner Offensichtlichkeit so leicht durchschaubar und so stark überzeichnet, daß mögliche Provokationen gleichsam von vornherein entschärft und spielerisch gebrochen werden. Als Beispiel hierfür mag Dodostoevskijs übertriebene Sorge genügen, Toest'lstoj's volle Harnblase während des Mordes nicht zu verletzen, die ihn zu folgenden, seine eigene Person betreffenden Überlegungen veranlassen:

¹¹⁸ Vgl. u.a. Röckelein, Hedwig (Hg.): *Kannibalismus und europäische Kultur* Tübingen 1996, 9-28. „Kannibalismus ist eine Metapher im Sinne Lacans, eine Figur, die einen Sinneffekt bewirkt, die die Möglichkeit bietet zu verdrängen, zu verstecken, zu verstellen; er ist eine Figur, in der das Verdrängte latent präsent bleibt im Sinne einer anwesenden Abwesenheit, als Moment, in dem die Beziehung zwischen bewußter und unbewußter Rede greifbar wird. Das Sprechen und Schreiben über Kannibalismus ist nur auf der Oberfläche eine Rede vom Verzehr von Menschenfleisch, in ihrer Tiefenbedeutung geht sie weit darüber hinaus. Im Kannibalismuskurs werden Einstellungen zum Körper, zu Körperlichkeit und zu Körpersubstanzen vermittelt; es wird über Nahrungsgewohnheiten, über soziale Beziehungen, über Geschlechterverhältnisse, über Generationenkonflikte und politische Herrschaftsverhältnisse gesprochen.“ (16f.).

¹¹⁹ So z.B. Sorokin, Vladimir: *Pelmeni: zwei Stücke* (1984/1997 Neufassung). Frankfurt a.M. 1997, 38-54. Im dritten Akt des Stückes offeriert Mark seiner Geliebten Pel'meni, für deren Zubereitung ihr Vater verarbeitet wurde. (Uraufführung der Neufassung am 22.2.1997 in den Münchner Kammerspielen); vom gleichen Autor: *Otkrytie sezona. Literaturnoe A-Ja.* (1985)1, 60-74. In der Erzählung geht es um den Ausflug zweier Jäger, deren Jagdziel jedoch nicht die Tiere des Waldes sind: sie töten einen Menschen, wollen 'ihn abziehen' und weiden ihn aus. Sie beschließen, die Leber gleich zu essen, und sein Fleisch später am Spieß zu braten. Der obszöne Naturalismus der Darstellung Sorokins in solcherart Szenen ist beispiellos. Von Evgenij Charitonov gibt es ein diesbezügliches Theaterstück: *Očarovannyj ostrov. Slezny na cvetach.* Tom vtoroj. Moskva 1993, 6-19. In diesem Stück veranstaltet ein Kannibale mit seinem Opfer einen Striptease und verspeist es danach.

¹²⁰ Es sei denn, die Lektüre konzentriert sich auf den Inhalt des Erzählten. In diesem Fall muß gerade die Normalität suggerierende Beiläufigkeit der Darstellung schockieren. Ich habe oben versucht zu erläutern, warum diese Art der Lektüre, die offenbar immer noch praktiziert wird, wie auch das Kapitel *Narbikova-Lektüren* dieser Arbeit zeigt, diesem Text kaum gerecht werden kann.

Если меня где-нибудь когда-нибудь будут убивать, то я попросил бы только об одном, чтобы не убивали меня с полным мочевым пузырем, чтобы дали сначала отлить, а потом бы убили. (63)

Wenn man mich irgendwo irgendwann töten sollte, würde ich nur um eines bitten. daß man mich nicht mit voller Hamblase tötet, sondern daß man mir zuerst erlaubt, sie zu leeren und mich erst danach tötet.

Um zum Ausgangspunkt der Überlegungen hinsichtlich der Namensgebung in diesem Text zurückzukehren: festzuhalten bleibt, daß Toest'lstoj, im Widerspruch zu seinem Namen, nicht derjenige ist, der etwas ißt, sondern derjenige, der – möglicherweise – gegessen wird¹²¹. Aus der Perspektive der Geschlechterverhältnisse gesehen, wird dadurch die erotische Dreiecksbeziehung in *PPL* am Ende zu einer heterosexuellen Paarbeziehung gekürzt.

4.3 Das Dreieck als Liebes-Plan

Im folgenden werden die verschiedenen Ebenen analysiert, auf denen Liebe im Text verhandelt wird, um die Analysen anschließend den am Anfang des Kapitels vorgestellten Liebeskonzeptionen in Texten Tolstojs und Dostoevskijs aus dem 19. Jahrhundert gegenüberzustellen. Der Titel der *Povest' Plan pervogo lica. I vtorogo (Der Plan der ersten Person. Und der zweiten)*¹²² bezeichnet den Raum, in welchem der Text situiert ist: eine aus einem Zimmer, Küche und Bad bestehende Wohnung, die von Dostoevskij bewohnt wird. Irra kommt hinzu und nach einiger Zeit Dostoevskijs Freund Toest'lstoj, durch den binnen kurzem das heterosexuelle Paarverhältnis zu einem Dreiecksverhältnis erweitert wird. Auf der textimmanenten Ebene des Diskurses über Liebe geht es um die Reflexionen Irras, der einzigen Figur im Text, die solcherart Überlegungen anstellt. Sie schreibt den einzelnen Räumen der Wohnung bestimmte Qualitäten zu. Das Zimmer qualifiziert sie als „ersten Plan“, der dadurch den Status des Besonderen, des Feiertags erhält, und die Küche als „zweiten Plan“, als dem Alltag zugeordnet. Durch diese Zuschreibung wird eine binäre Opposition zwischen beiden Räumen

¹²¹ Implizit wird dadurch auch der Zusammenhang zwischen Liebesbegehren und dem Begehren nach Einverleibung des/der Geliebten aktiviert. Als Beispiel für die literarische Auseinandersetzung mit diesem Thema sei der Roman *Das Liebesopfer* von Slavenka Drakulić angeführt. Die Ich-Erzählerin, eine junge Frau aus Warschau, tötet ihren brasilianischen Geliebten José, um die bevorstehende Trennung, die bereits am Anfang von beider Liebesverhältnis in New York feststand, abzuwenden. Nachdem sie José getötet hat, verspeist sie Teile seines Körpers, um ihn ganz zu besitzen, wie sie sagt, und beider Liebe für immer zu bewahren. Vgl. Drakulić, Slavenka: *Das Liebesopfer*. Berlin, 1997.

¹²² Da ich in meiner Interpretation von Ebenen des Liebesdiskurses spreche, habe ich mich dafür entschieden, den Titel des Textes mit *Der Plan der ersten Person. Und der zweiten* zu übersetzen. Eine andere mögliche Übersetzungsvariante *Die Ebene der ersten Person. Und der zweiten* würde sonst Verwirrung hinsichtlich der Begrifflichkeiten stiften. In diesem Titel ist noch eine weitere Anspielung, die auf die räumliche Dimension verweist, enthalten: *pervyj plan* bedeutet auf Deutsch Vordergrund und *vtoroj plan* Hintergrund.

aufgebaut, welche durch die in den jeweiligen Räumen lebenden Figuren definiert wird: den das Zimmer bewohnenden Dodostoevskij bezeichnet sie als „erste Person“ und Toest’Istoj, der in der Küche sein Lager aufgeschlagen hat, als „zweite Person“. Den Unterschied zwischen beiden Personen erläutert sie Toest’Istoj:

Она сказала, что когда она с ним, то она любая женщина, то есть в принципе женщина, а он любой мужчина, то есть в принципе мужчина, а с Додостоевским она – именно она, а он, именно он. (57f.)

Sie sagte, daß sie, wenn sie mit ihm zusammen ist, eine beliebige Frau ist, das heißt, prinzipiell eine Frau, und er ist ein beliebiger Mann, das heißt, prinzipiell ein Mann, aber mit Dodostoevskij ist sie – genau sie, und er, genau er.

Irra wechselt mehrfach zwischen Küche und Zimmer und lebt abwechselnd oder gleichzeitig mit deren Bewohnern zusammen. Diese Dreiecksbeziehung steht in Konfrontation zur Zweigliedrigkeit der räumlichen Ordnung, eine in Narbikovas Texten immer wieder anzutreffende oppositionelle Konstellation. Von Dodostoevskij eingangs zur Promiskuität ermuntert, findet Irra Geschmack an diesem Dreiecksverhältnis, während er im Fortgang des Textes in Toest’Istoj zunehmend den Rivalen sieht. Irra erweitert ihr Modell des „ersten“ und des „zweiten Plans“, indem sie Dodostoevskij, die „erste Person“, und Toest’Istoj, die „zweite Person“, als Personifikationen der zwei von ihr wahrgenommenen Erscheinungsformen von Liebe charakterisiert:

Все, что относилось к первому плану, было любимо, его занимал любимый, который сидел и ел. Первый план включал в себя и косточку, присохшую к губе, и тапочки, и брошенную в двадцати километрах маму.

Второй план занимал два других человека, которые сидели и разговаривали. Легче всего было втянуться во второй план, проскочив мимо первого, но любимый встал и сказал: „Как раз луна.“ Потом Додостоевский за пять минут выгнал второй план, проветрил комнату и позвал. (26)

Alles, was zum ersten Plan gehörte, war liebenswert, der Geliebte, der saß und aß, nahm sie ein. Der erste Plan schloß auch den an der Lippe haftengebliebenen Kern ein, auch die Hausschuhe, und die verlassene Mutter, die zwanzig Kilometer entfernt war.

Den zweiten Plan nahmen zwei andere Leute ein, die saßen und sich unterhielten. Am leichtesten war es, sich an den zweiten Plan zu gewöhnen, der neben dem ersten entlanglief, aber der Geliebte stand auf und sagte: „Hier ist der Mond.“ Danach warf Dodostoevskij für fünf Minuten den zweiten Plan hinaus, lüftete für fünf Minuten das Zimmer und rief.

In Irras Perzeption umschließt der „erste Plan“ die Möglichkeit zur Selbstverwirklichung, zur Erkenntnis des Selbst im Angesicht des anderen und zur Individuation des einzelnen, d.h. er/sie wird durch sie/ihn unverwechselbar¹²³, und kann potentiell sein/ihr alltägliches Dasein überschreiten. Von Relevanz ist für Irra dabei allein das hierfür durch die Liebe eröffnete Po-

¹²³ Vgl. die Ausführungen zu Tolstoj in *Anna Karenina* entwickelter Liebeskonzeption am Beginn dieses Kapitels und Platons Modell der *Aphrodite ourania* und der *Aphrodite pandemos*.

tential, das Bewußtsein der Möglichkeit selbst, denn obgleich die Imagination Erfüllung und Befriedigung verspricht, ist sowohl die Realisierung des Imaginierten als auch das daraus erwartbare Glück höchst ungewiß (*PPL*, 34). Deshalb ist die für Irra „erste Person“, Dostoevskij, immer nur Objekt ihrer Überlegungen, nie aktiv daran Teilnehmender. Der „zweite Plan“ umfaßt Irras alltägliche, von der Normalität beständiger Lebensumstände, sich wiederholender Abläufe und zu wiederholender Handlungen geprägte Existenz. Beide Bereiche existieren gleichzeitig nebeneinander, stehen aber auch in einem Dependenz- und Überlappungsverhältnis. Dostoevskij gehört für Irra gleichzeitig dem „zweiten“ und dem „ersten Plan“ an, während Toest’lstoј auf seine Rolle als „zweite Person“ reduziert ist, d.h. der Übergang vom zweiten zum ersten „Plan“ ist – aus Irras Perspektive – für ihn nicht möglich.

Иногда этот второй план утягивает из первого, и получается жизнь как бы во втором плане: и природа, и контуры, и еда, и даже мама – все переходит во второй план. Второй план имеет только присущую ему плотность, и тут важно не обмануться и не принять его за первый. Потому что иначе первый будет на всегда утрачен. (27)

Manchmal flieht dieser zweite Plan vor dem ersten, und es kommt vor, daß das Leben so wie der zweite Plan erscheint: auch die Natur, auch die Umrisse, auch das Essen, und sogar die Mama – alles geht über in den zweiten Plan. Der zweite Plan hat eine nur ihm eigene Dichte, und deshalb ist es wichtig, sich nicht zu täuschen und ihn für den ersten Plan zu halten, anderenfalls ist der erste Plan für immer verloren.

Irra definiert die Liebe bzw. deren zwei von ihr wahrgenommene Erscheinungsformen mittels einer Art Semantik der Möglichkeit. Sie hegt bestimmte Träume, sucht, ihre Wünsche zu realisieren und ist gleichzeitig mit den tatsächlichen Gegebenheiten konfrontiert, die immer durch einen Mangel definiert sind. Letztlich geht es um ein altes Grundmuster der menschlichen Existenz: den Wunsch und die Fähigkeit, das alltägliche Dasein zu transzendieren, oder, um mit Irra zu sprechen, sich des „ersten Planes“ zu bemächtigen. Als vermittelnde Instanz hierfür figuriert im Text nicht mehr der religiöse Glaube, sondern die Liebe.

Narbikova wurde in Rußland mehrfach als „Autorin erotischer Literatur“¹²⁴ rubriziert. Diese Zuschreibung ist erklärtermaßen dem Umstand geschuldet, daß die Autorin in ihren Texten Liebe nicht nur als geistig-seelisches Problem versteht, sondern auch als eines von Körperlichkeit, Sexualität und Erotik. Aber auch dieses Faktum vermag die Klassifizierung nicht hinreichend zu rechtfertigen, denn Sequenzen, die dazu angetan wären, die erotischen Phantasien der LeserInnen zu stimulieren, indem beispielsweise ein Liebesakt im eigentlichen Sinne des Wortes beschrieben werden würde, finden sich in diesen Texten nicht. Im Gegenteil: mit dem für den Koitus gebrauchten Wort „это“ (das, es) ist es bei Narbikova meist getan: „А ты этого хочешь?“ – ‘He сейчас.’“(39) („Willst du [das]?“ – ‘Nicht jetzt’“). Daß mit diesem

¹²⁴ Vgl. z.B. Umov (1989), Ščeglova (1990).

Wort ein Koitus bezeichnet wird, ist allerdings immer offenkundig. In *PPL* ist eher die flüchtige Beiläufigkeit der sexuellen Beziehungen zwischen den drei ProtagonistInnen auffällig, als daß sie durch ausschweifende Intensität auch nur im entferntesten das Attribut erotisch rechtfertigten. Im Rahmen von Irras Modell des „ersten Planes“ spielt Sexualität – auch in ihren eigenen Reflexionen – ebenfalls nur eine marginale Rolle.

Provokant hingegen ist die Thematisierung von zumindest im russischen Kontext noch immer als tabuisiert zu bezeichnenden Aspekten von Sexualität wie Masturbation (*PPL*, 29, 55) oder Homosexualität¹²⁵. Letztere wird primär als männliche Homosexualität begriffen, spielt aber, obgleich benannt, in den Texten selbst, die auf heterosexuelle Beziehungen konzentriert sind, als ausgeformte Variante geschlechtlicher Beziehungen nur als Möglichkeit eine Rolle. Zu Beginn von *PPL* gibt es folgenden Dialog zwischen Irra und Dodostoevskij:

За стеной закричал грудной ребенок: „Уа-йльд, Уа-йльд.“

– Ты слышишь – сказала она.

Он не откликнулся.

– Ты слышишь, что он кричит? – повторила Irra.

– Что, поговорить хочется? – сказал он сонно.

– У тебя это было когда-нибудь с женщиной?

– Нет.

– А кто любил Ганимеда? Зевс?

– Он всех любил.

Может быть у подъезда стоял лошадка-девушка, а может быть такси.

– А этот твой друг Тоестыльстой, о котором ты говорил, с ним было?

– Я разве говорил? Даже если он Тоестыльстой, это ничего не меняет, может быть, поспим. (10)

Hinter der Wand fing ein Säugling an zu schreien: „Ua-ild, Ua-ild“ [Uwa-ild, Uwa-ild].

– Hörst du? – sagte sie.

Er antwortete nicht.

– Hörst du, was er schreit? – wiederholte Irra.

– Was, willst du, ein bißchen reden? – sagte er schlaftrunken.

– Hast du es irgendwann mal mit einem Mann gemacht?

– Nein.

– Und wer liebte Ganymed? Zeus?

– Er liebte alle.

Kann sein, vorm Eingang stand ein Pferdchen-Mädchen, kann sein, es war ein Taxi.

– Und dieser Freund von dir, Toest'lstoj, von dem du erzählt hast, warst du mit ihm zusammen?

– Hab' ich das etwa gesagt? Selbst wenn er Toest'lstoj ist, ändert das nichts, kann sein, laß uns jetzt schlafen.

¹²⁵ In Rußland gilt männliche Homosexualität erst seit 1993, d.h. vier Jahre nach Erscheinen von Narbikovas Text, nicht mehr als Strafrechtsdelikt: „Male homosexuality was indeed a crime in the Soviet Union, even between consenting adults. Article 121 of the Criminal Code made ‘man lying with men’ (*muzhelozhestvo*) punishable by up to five years in prison. [...] Male homosexuality is no longer a criminal act since the repeal of Article 121 in April 1993 and lesbians derive some legal protection from a law passed in July 1992 outlining the rights of psychiatric patients and imposing strict limits on involuntary hospitalization.“ Attwood, Lynne: *Young People, Sex and Sexual Identity*. In: Pilkington, Hilary (Hg.): *Gender, Generation and Identity in Contemporary Russia*. London 1996, 96-120, 103f.

Durch Irras Frage nach homoerotischen Neigungen Dodostoevskijs wird deutlich, worauf ihre Erkundigung, ob Dodostoevskij hört, was der Säugling schreit, abzielte: Irra rezipiert die Laute des Säuglings als homonym mit dem Familiennamen des irischen Autors Oscar Wilde, der bekanntermaßen homo- bzw. bisexuell war. Dodostoevskijs unwillige Antworten fungieren gleichsam als Stichwortgeber für Irra, die Isotopiekette Säuglingsweinen – Oscar Wilde – Homosexualität – Dodostoevskij weiterzutreiben bis zu einem berühmten mythologischen Beispiel für Homoerotik, dem des griechischen Gottes Zeus. Überdies wird mit Dodostoevskijs Erwiderung, daß Zeus alle liebte, der Topos Homosexualität erweitert: denn implizit wird damit nicht nur auf Zeus' Bisexualität verwiesen, sondern aus Irras Sicht diese Möglichkeit auch für Dodostoevskij, mit dem sie selbst intime Beziehungen unterhält, in Betracht gezogen. Irra ist bei diesem Dialog jedoch weniger an der Beantwortung ihrer Fragen als an der Entfaltung des durch die Fragen ausgelösten assoziativen Spiels interessiert. Mit anderen Worten: der Topos Homosexualität wird im Verlauf des Gespräches partiell seiner sexuellen Konnotation enthoben, indem der Fokus vom Signifikat hin zur Evokation einer Vielzahl von potentiellen Signifikanten verschoben wird. Er ist vor allem insofern von Interesse, als durch ihn ein kultur- und literaturgeschichtliches Paradigma aufgerufen werden kann. Im Kontext der Literaturgeschichte sei in diesem Zusammenhang noch auf den russischen Dichter Michail Kuzmin verwiesen, der mehrfach im Text Erwähnung findet (*PPL*, 9, 51) und seinerzeit nicht nur offen homosexuell lebte, sondern Homosexualität auch in seinen Werken thematisierte. Beides galt als Skandalon¹²⁶.

Ich möchte vorschlagen, die Art und Weise, in der Narbikova mit „geschlechtlich“ stark aufgeladenen Aspekten von Sexualität, wie z.B. Homosexualität, in ihren Texten verfährt, als künstlerisches Verfahren zu werten, dessen Ergebnis die semantische Asexualisierung dieser Aspekte ist.

Mit einem zentralen Prätext ihrer Werke, der Bibel, verfährt Narbikova in genau entgegengesetzter Weise: die Mehrzahl der biblischen Allusionen werden durch die Art und Weise der Zitation sexuell aufgeladen. Anders formuliert: biblische Mythen, wie die unbefleckte Empfängnis, werden der betonten Asexualität in der Überlieferung enthoben¹²⁷, wie beispielsweise

¹²⁶ Vgl. zu diesem Aspekt des Werkes (und des Lebens) von Michail Kuzmin mehrere Beiträge in: Malmstad, John E. (Hg.): *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Wien 1989.

¹²⁷ Einer der bekanntesten Prätexte der russischen Literatur, in welcher der biblische Mythos der unbefleckten Empfängnis thematisiert wird, ist Puškins 1821 verfaßtes Poem *Gavriliada*. Bei Puškin wird die unbefleckte Empfängnis zum Gegenstand einer Parodie, und dabei gleichermaßen wie im Narbikova-Text sexuell aufgeladen. Der vollständige Text des Poems, das seinem Autor erhebliche Unannehmlichkeiten mit der Zensurbehörde bereitete, erschien erstmals 1861 in London. In Rußland fand es bis dato nur handschriftlich Verbreitung. Puškin, Aleksandr: *Gavriliada. Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. Tom 4. Moskva 1957, 135-154. Vgl. den Aufsatz von Susan Layton, die nicht nur auf Prätexte des Puškinschen Poems verweist, sondern u.a. auch die

im folgenden Dialog zwischen Irra und Toest'Istoj, in welchem die biblische Schöpfungsgeschichte und der Mythos von der unbefleckten Empfängnis kontaminiert werden. Irra ist dabei diejenige, die das Gespräch sowohl initiiert, als auch forciert und dominiert; es besteht im wesentlichen aus ihrer Interpretation:

Irra спросила, как он понимает эту фразу: „... сначала земля была безвидной и пустой.“ Тоестълстой ответил, что никак не понимает. Она сказала: „Есть такое выражение: видный мужчина и полная женщина. А если наоборот, то занюханный мужчина и полная женщина, а женщина – кожа да кости. Значит, земля была занюханная и как бы кожа да кости. И вообще, – сказала Irra, – ничего хорошего на земле не было, пока бог сам не трахнул девушку.“

– Но он же не сам ее трахнул, сказал Тоестълстой, – это же через дух.

– Это уж как он умел.

– А знаешь, почему Адам с Евой не знали, что они голые? – спросила опять Irra.

– Ну почему?

– Потому что, они тоже трахнулись через святой дух, как потом бог с Марией, то есть не з н а я друг друга. А этот пресловутой плод с древа познания дал им возможность п о з н а т ь друг друга в буквальном смысле, и им стало стыдно. И потом уже бог дал людям возможность з н а т ь (то есть иметь) друг друга. И только еще раз он это сделал с Марией сам, как тогда, так, как раньше это делали все. (54)

Irra fragte, wie er diesen Satz versteht: „...und die Erde war wüst und leer.“ Toest'Istoj antwortete, daß er ihn überhaupt nicht versteht. Sie sagte: „Es gibt eine Redensart: ein anständiger Mann und eine volle Frau. Aber wenn man es umkehrt, dann ist es ein unanständiger Mann und eine volle Frau, und die Frau – Haut und Knochen. Das heißt, die Erde war unanständig und wie Haut und Knochen. Und überhaupt, – sagte Irra, – solange Gott nicht das Mädchen gevögelt hatte, gab es nichts Gutes auf der Erde.“

– Aber er hat sie doch nicht selbst gevögelt, sagte Toest'Istoj, – das war doch durch den Geist.

– Es war so, wie er's konnte.

– Und weißt du, warum Adam und Eva nicht wußten, daß sie nackt sind? – fragte Irra weiter.

– Na, warum?

– Weil sie auch durch den Heiligen Geist gevögelt haben, wie danach Gott und Maria, das heißt, einander nicht k e n n e n d. Und diese berüchtigte Frucht vom Baum der Erkenntnis gab ihnen die Möglichkeit, einander im wahrsten Sinne des Wortes zu e r k e n n e n, und es war ihnen peinlich. Und danach gab Gott den Menschen die Möglichkeit, einander zu k e n n e n (das heißt zu haben). Und nur noch einmal machte er es selbst mit Maria, so wie damals, so, wie es früher alle gemacht haben.

Eine sexuelle Bedeutung impliziert bereits der von Irra zitierte Satz aus der Schöpfungsgeschichte (1. Mos. 1.2): im Russischen kann „безвидной“ („wüst“) auch bedeuten, daß eine Frau noch keinen Geschlechtsverkehr hatte. Der Satz beschreibt damit nicht nur das biblische Bild vom Urzustand der Erde, sondern verweist auch auf die beispielsweise aus der griechischen Mythologie stammende Vorstellung von der Erde als weiblich¹²⁸. Nachdem Irra den Beginn der Schöpfungsgeschichte zitiert hat, den Toest'Istoj weder als solchen zu identifizie-

Rezeptionsgeschichte der *Gavriliada* erörtert. Layton, Susan: Parody and Metaparody in Puškin's 'Gavriliada'. *Russian Literature*. 43 (1998) 1, 59-79.

¹²⁸ In der griechischen Mythologie wird die Erde (Gaia) als weiblich und der Himmel (Uranos) als männlich imaginiert. Vgl. u.a. Jürß, Fritz: *Vom Mythos der alten Griechen. Deutungen und Erzählungen*. Leipzig 1988: „In der Theogonie etwa ist Chaos das mysteriöse Urwesen, aus dem die Erscheinungen der Welt hervorgehen. Die ersten bestimmten – also nicht mehr chaotischen – Gestalten sind die Materie-Mutter-Gaia und der Geist-Vater-Uranos. Befruchtet, aber auch verwüstet von den diluvialen Regenmassen, fühlt sich Gaia von der Formkraft des Uranos zugleich vergewaltigt. Dieser urtümliche Zustand von Einheit und Opposition bildet die Grundbefindlichkeit alles Seienden.“ (31).

ren noch in irgendeiner Form zu interpretieren vermag, befließigt sie sich, ihm den Satz aus dem Buch Mose im Rahmen einer Analogie verständlich zu machen. Dazu bildet Irra erstens die Antonyme der biblischen Worte und ordnet diese zweitens einer binären Geschlechterkonstellation zu, welche den Geschlechterdualismus männlich/weiblich antizipiert, wie er an dieser Stelle in der Bibel noch gar nicht formuliert ist. D.h., Irra überführt die Aussage über den Urzustand der Erde ein weiteres Mal in eine durch die Kategorie Geschlecht determinierte, die dadurch wiederum sexuell konnotiert wird. Gegen Ende des Dialogs, bezieht sich Irra auf den sogenannten Sündenfall (1. Mos. 3), den Genuß der Frucht vom Baum der Erkenntnis: das Problem der verlorenen Unschuld, vorrangig als erkenntnistheoretische Frage tradiert, und damit der Relevanz für das Geschlechterverhältnis partiell entpflichtet, wird von Narbikova wieder im – in der Bibel angelegten – Zusammenhang der geschlechtlichen Kodierung präsentiert. In der Reflexion über die Frage der verlorenen Unschuld, die nur von einem Ort der Erkenntnis aus erfolgen kann, der die Unschuld – im erkenntnistheoretischen wie im sexuellen Sinne – unumkehrbar verloren weiß und der auch das Bewußtsein des Anderseins, der Differenz der Geschlechter impliziert, wird der Sehnsucht nach dem Urzustand, dem Einssein, Ausdruck verliehen. Irra verfolgt in dieser Sequenz, im Vergleich zum Anfang des Dialogs, eine genau gegenläufige rhetorische Strategie; sie rekurriert auf einen Zustand der Vorgängigkeit, des Vormals, der auch das Ungeteiltsein der Geschlechter implizierte.

Neben der Schöpfungsgeschichte ist der Mythos von der unbefleckten Empfängnis Gegenstand der Diskussion, eben die Geschichte, die im biblischen Prätext ein Kulminationspunkt der Entsexualisierung ist. In der Bibel wird die Möglichkeit einer unbefleckten Empfängnis entweder in der auf Faktizität orientierten Darstellung per se nicht in Zweifel gezogen oder deren biologische Unmöglichkeit mit der „Göttlichkeit“ des Geschehens erklärt. Während das Matthäusevangelium sich mit dem Hinweis auf den durch den göttlichen Willen herbeigeführten Tatbestand begnügt (Mt. 1.18), fragt in der Überlieferung des Lukasevangeliums Maria den Erzengel Gabriel immerhin: „Wie soll das zugehen, sintemal ich von keinem Manne weiß?“ (Luk. 1.34). Der Engel antwortet ihr: „Der heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten; darum wird auch das Heilige, das von dir geboren wird, Gottes Sohn genannt werden.“ (Luk. 1.35). In der Bibel selbst wird also die Frage, wie Maria denn zu dem Kind kommen soll, durchaus thematisiert. Wo Maria sich mit den ihr gegebenen Erläuterungen zufriedengibt, geht Narbikovas Protagonistin in ihrer Reflexion einen Schritt weiter und gelangt zu dem Schluß, daß Gott selbst die Gelegenheit zum Geschlechtsverkehr mit der Jungfrau Maria nutzte.

Die Entsexualisierung des Geschehens in der biblischen Version wird in Narbikovas Text vermittels einer obszönen Wortwahl aufgehoben, und Gott wird gleichzeitig seiner entkörperlichten Göttlichkeit enthoben. Um der Menschen Sohn zu erschaffen, bedient er sich der üblichen menschlichen Praxis. Das Bild der primär geistigen Existenz des biblischen Gottes wird in Narbikovas Text in körperliche Existenz transformiert.

Im Zusammenhang mit dem biblischen Prätext ist auch das Ende der Povest' *PPL* interessant: Irra und Dodostoevskij verlassen nach dem gemeinsamen Essen zusammen das Haus, fahren Metro und spüren plötzlich, daß sie, nachdem sie aus der Metro ausgestiegen sind, von Menschen verfolgt werden, die von allen Seiten herbeiströmen und sie bedrängen. Ein Entkommen scheint unmöglich. „Jetzt töten sie uns“ (*PPL*, 63) denkt Irra. Im gleichen Moment, in dem Dodostoevskij Irra in die Höhe wirft, um sie zu retten, fliegen sie in die Luft („они вместе взлетели“, 63). Nach einer Weile landen sie wieder auf der Erde; im Sandkasten eines Kindergartens, wo die Kinder zwei Osterkuchen aus ihnen backen (*PPL*, 64). Obgleich das Bild des davonfliegenden Paares auch an eine analoge Szene aus Michail Bulgakovs Roman *Master i Margarita*¹²⁹ oder an Gemälde Marc Chagalls¹³⁰ erinnert, soll hier der Rekurs zum biblischen Auferstehungsmythos akzentuiert werden. Dieser wird zum einen durch das Motiv der Osterkuchen („два кулича“, 64) evoziert, die auf Ostern, das Fest der Auferstehung Christi, verweisen, und zum anderen durch das Motiv des Davonfliegens, Aufsteigens, und somit symbolischen Auferstehens der ProtagonistInnen Irra und Dodostoevskij selbst. Auch auf den kannibalistischen Subtext von *PPL* sei noch einmal verwiesen, zu dem sich hier eine Querverbindung hinsichtlich des Umgangs mit biblischen Mythen eröffnet: die Osterkuchen, zu denen Irra und Dodostoevskij verarbeitet werden, sind im Text aus Sand, können also nicht gegessen werden. Implizit wird in dieser Sequenz mittels der Motivkombination Kannibalismus-Essen-Osterkuchen-Auferstehung auf die christlich-religiöse Praxis des (symbolischen) Verspeisens des Leibes Christi während des Abendmahls verwiesen¹³¹.

¹²⁹ Vgl. Bulgakov, Michail : *Master i Margarita. Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Tom 5. Moskva, 1989-1990, 7-384. Gl. 30. Im 30. Kapitel „Pora! Pora!“ werden Margarita und der Meister von Asasello abgeholt; sie fliegen anschließend gemeinsam davon. In Bulgakovs Roman spielt die religiöse Thematik eine zentrale Rolle. Insofern ist die entsprechende Sequenz des Bulgakovschen Textes selbst wiederum eine Anspielung auf den biblischen Auferstehungsmythos.

¹³⁰ Als Beispiele sollen an dieser Stelle *Au-dessous de la ville* (1915) und *La Bastille* (1953) genügen; aus der Fülle der Publikationen zu Chagall siehe dazu auch Doschka, Roland (Hg.): *Marc Chagall. Origins and Paths*. München/New York 1998.

¹³¹ Röckelein führt dazu aus: „Die bedeutendste symbolische Handlung aus dem Umfeld des Kannibalismus, die das abendländisch-christliche Europa praktizierte, ist zweifellos der Ritus des Abendmahls, der Eucharistie. Diese Handlung, in der das Opfer Christi an die Stelle des Opfers der Menschen (des Menschenopfers) tritt, ist ihrem Gehalt nach ein Sozial- und Gesellschaftsvertrag, ein Bündnis, das in jedem Opfergedächtnis erneuert wird. In der Kommunion wird der einzelne in die Gemeinschaft eingeführt, ihr inkorporiert. [...] Mit der Frage, ob die Eucharistie als Theophagie, als Gott-Essen im realen oder Zeichensinn zu verstehen sei, geriet das Dogma

Der Fokus liegt in dieser Sequenz weniger auf der Sexualisierung der Referenzerzählung des Prätextes als auf dem Umstand, daß in Narbikovas Text zwei Figuren auferstehen, während es in der biblischen Überlieferung bekanntermaßen nur Jesus allein ist. Die zwei Figuren Irra und Dodostoevskij werden jedoch im Laufe ihrer symbolischen Auferstehung als vereint imaginiert, wodurch wiederum ein intratextueller Bezug zum oben diskutierten Dialog über die Schöpfungsgeschichte aufgerufen wird: während in diesem Dialog der Sehnsucht nach dem Einssein, dem Urzustand der Ganzheit aus der reflektorischen Position einer Figur Ausdruck verliehen wird, erscheint in der Schlußsequenz – der Satz über die Osterkuchen ist der letzte des Textes – diese Utopie der Ganzheit, des uranfänglichen Einsseins in diesem Moment in der fiktionalen Realität des Textes verwirklicht.

Neben der intratextuellen Referenz auf die biblische Schöpfungsgeschichte erfolgt in der Schlußsequenz von *PPL* darauf noch einmal ein direkter Verweis (1. Mos. 1.26/27) – und somit gleichsam eine Doppelung – derselben, obgleich in Narbikovas Text anstelle des Tons Sand verwendet wird und statt des göttlichen Demiurgen Kindergartenkinder agieren. Gemäß der ludistisch-ikonoklastischen Zitationspraxis der Autorin wird hier jedoch nicht die weibliche Figur aus der Rippe der männlichen geformt, sondern für die Herstellung der Osterkuchen von den Kindern für die männliche und die weibliche Figur der gleiche Sand verwendet.

4.4 Liebe-Sprechen

Wie aus den bislang diskutierten Sujetresiduen schon ersichtlich, geht es in Narbikovas Text(en) – im Unterschied zu Tolstojs und Dostoevskijs Werken¹³² – nicht mehr um das Erzählen einer Liebesgeschichte, der traditionelle Elemente wie Begegnung, Verlieben und das Überwinden verschiedenster Hindernisse eignen, und die in der glücklichen Vereinigung oder dem tragischen Nichtzueinanderkommen der Liebenden kulminiert. Die Texte der Autorin zeichnen sich eher durch ein, wie ich es nennen möchte, Liebe-Sprechen aus. Der Liebesdiskurs wird von der semantischen, d.h. einem potentiell erfaßbaren, gedanklich zu spezifizie-

der Transsubstantiation, das die Eucharistie überformte, zu den umstrittensten und problematischsten Lehrsätzen der christlichen Kirche. An ihm rieben sich die Theologen wie das gemeine Volk gleichermaßen, es spaltete die Kirche des Mittelalters in Ketzler und Rechtgläubige und führte in der Frühen Neuzeit zum Zerfall der Universalkirche in partikuläre Glaubensgemeinschaften. Konflikte innerhalb der europäischen Gesellschaften, Auseinandersetzungen zwischen Häretikern und Orthodoxen, zwischen Christen und Juden, zwischen Christen und Paganen, die Weigerung einer Frau aus dem 'gemeinen' Volk, das Ungeheure zu tun, nämlich den Leib des Herrn zu essen, machen darauf aufmerksam, wie verletzlich und zerbrechlich dieses Bündnis war und wie schwer vermittelbar sein Gehalt und seine rituelle Form.“ (12).

¹³² Vgl. das erste Unterkapitel.

renden Inhalt zur sprachlich-ästhetischen Ebene verschoben, auf der ein solcher gedanklicher Inhalt kaum mehr zu spezifizieren ist. Er ist demgemäß ganz auf rhetorische Verfahren und stilistische Ausdrucksformen konzentriert und unterscheidet sich damit diametral von den Liebesdiskursen Tolstojs und Dostoevskijs, die am Beginn des Kapitels untersucht wurden.

Im Anschluß an das Fazit des vorangegangenen Abschnitts lautet daher meine These, daß Narbikova die in *PPL* imaginierte Utopie der Rekonstituierung einer uranfänglichen Ganzheit der Geschlechter und der Aufhebung des Geschlechterdualismus männlich/weiblich vor allem auf sprachlicher Ebene zu realisieren sucht; d.h. auf der Ebene, auf welcher dieser Dualismus sowohl besonders augenfällig als auch dezidiert in die Sprachstrukturen eingeschrieben ist und die Sprachverwendungsmodi geprägt hat¹³³. Für *PPL* läßt sich in diesem Zusammenhang formulieren, daß in diesem Text die diskursive Erzeugung von Zuschreibungen innerhalb der Sprache aufgrund des Merkmals Geschlecht ausgestellt und vorgeführt wird. Dadurch gelingt es – zumindest partiell in der fiktionalen Realität des Textes –, diese Zuschreibungen infragezustellen und zu zerschreiben¹³⁴. So ist in den Diskussionen über Liebe zwischen den ProtagonistInnen in *PPL* mehrfach bewußt verunklart, ob eine weibliche oder eine männliche Figur spricht (*PPL*, 52) bzw. artikulieren sich sowohl die männliche als auch die weibliche Figur, sprechen sie über Liebe, mittels gleicher Sprachschablonen:

- Уже можно одеваться.
- Но ты же меня не любишь. – сказала она.
- Не лежать же из-за этого все время в постели.
- Тогда, конечно, можно одеваться.

¹³³ Vgl. dazu auch den Aufsatz von Johanna-Renate Döring-Smirnov: Gender Shifts in der russischen Postmoderne. *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung 'Psychologie und Literatur' München 1991*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. (1992) 31, 557-563, bes. 561.

¹³⁴ Judith Butler diskutiert in ihrem Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* (Butler, 1991) in ähnlicher Weise den Charakter diskursiver Erzeugtheit, der beispielsweise den Begrifflichkeiten Identität und geschlechtlich bestimmte Identität eignet (37ff). Die Parallelen zwischen Butlers radikaler Argumentation in Bezug auf die Frage nach der diskursiven Erzeugung von Begriffsinhalten und Narbikovas Text sind hierbei augenfällig. Butler weist nach, daß die Begrifflichkeiten Identität und geschlechtlich bestimmte Identität keine ontologische Realität bezeichnen. Unter Berufung auf den Philosophen Michel Haar führt sie aus: „In der gegenwärtigen Kritik des philosophischen Diskurses wird der Ausdruck 'Metaphysik der Substanz' mit Nietzsche in Verbindung gebracht. In seinem Nietzsche-Kommentar vertritt Michel Haar die Ansicht, daß eine Reihe philosophischer Ontologien bestimmten Scheinbegriffen wie 'Sein' und 'Substanz' aufgesessen sind. Diese Illusionen werden durch den Glauben gefördert, daß die grammatische Subjekt-Prädikat-Formel eine vorgängige ontologische Realität von Substanz und Attribut widerspiegeln. Haar zufolge bilden diese Konstrukte das künstliche, philosophische Mittel, die Prinzipien Einfachheit, Ordnung und Identität wirkungsvoll zu instituieren; auf keinen Fall enthüllen oder repräsentieren sie eine wahre Ordnung der Dinge.“ (43). Im folgenden zitiert Butler Haar: „Die Destruktion der Logik mittels ihrer Genealogie bringt auch den Untergang der psychologischen Kategorien mit sich, die sich auf die Logik gründen. Alle psychologischen Kategorien (das Ich, das Individuum, die Person) leiten sich von der Illusion der substantiellen Identität ab. Diese Illusion geht grundlegend auf einen Aberglauben zurück, der nicht nur den gesunden Menschenverstand (*common sense*), sondern auch die Philosophen täuscht: Dies ist der Glaube an die Sprache und genauer formuliert: an die Wahrheit der grammatischen Kategorien.“ Haar, Michel: *Nietzsche and Metaphysical Language*. In: Allison, David (Hg.): *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation*. New York 1977. Zit. nach Butler (1991, 43).

– Но ты же меня тоже не любишь, – сказал он.
– И куда же ты идешь одетый? – спросила Ирра. (11)

– Man kann sich schon anziehen.
– Aber du liebst mich nicht, – sagte Irra.
– Deswegen braucht man nicht die ganze Zeit auf dem Bett herumzuliegen.
– Dann kann man sich natürlich anziehen.
– Aber du liebst mich ja auch nicht, – sagte er.
– Wohin gehst du denn, wenn du angezogen bist? – fragte Irra.

Wenn sowohl die männliche als auch die weibliche Figur die gleichen Sätze äußert, so beinhaltet dies zunächst einmal die prinzipielle Austauschbarkeit der Sprecherpositionen. Grundlage für diese Austauschbarkeit, durch die ein direkter Zusammenhang zwischen einer Aussage und der Figur, von der diese Aussage stammt, verunmöglicht wird, ist die implizite Gleichwertigkeit der Sprechenden.

Neben der Substituierbarkeit der Position der/s Sprechenden ist die Einbindung der Liebesdiskurs-Sprachschablonen in die Alltagskommunikation für diesen Text kennzeichnend. Die Integration des Themas Liebe in die Alltagsthematik des Essens, der Bekleidung oder des Ausgehens der ProtagonistInnen bedingt einerseits die Profanisierung des Liebesdiskurses und führt andererseits zu dessen partieller Entpflichtung von Ethik- und Moraldiskursen. Des weiteren ist die permanente Wiederholung der Sprachschablonen durch den gesamten Text hindurch charakteristisch. Deren beständiges Repetieren, insbesondere der Fragen nach der Zuneigung des/r Liebespartners/in wird dadurch signifikant, daß diese Fragen nahezu immer dessen/deren diesbezügliche Rückfrage provoziert, die Replik aber häufig in keinerlei Zusammenhang mit der Frage steht und nie zu einer Bestätigung der Zuneigung führt:

„Ты же меня не любишь“, – сказал он. „А ты меня?“ – спросила она. „А ты меня?“ – спросил он. (36)

„Du liebst mich gar nicht.“ – sagte er. „Und du mich?“ – fragte sie. „Und du mich?“ – fragte er.

„Ты меня любишь?“ – спросил он. „Что?“ – сказала она. „Скажи, что ты меня любишь.“ – „Какой ты разговорчивый“, – сказала она. (38)

„Liebst du mich?“ – fragte er. „Was?“ – sagte sie. „Sag, daß du mich liebst.“ – „Wie redselig du bist“, – sagte sie.

Die Frage nach der Liebe des Gegenübers löst erneut eine Frage aus, der wiederum eine Frage folgt, die im Grunde nicht beantwortet werden kann. Es ist zuvörderst ein rhetorischer Diskurs, der hier geführt wird. Da er aber immer wieder angeregt wird, offenbart sich die Unbeantwortbarkeit der Liebes-Frage letztlich als Voraussetzung und gleichzeitig als Folge für dessen unablässiges Initiertwerden.

Die bereits konstatierte Substituierbarkeit der Sprecherpositionen erweist sich in *PPL* allein für die Relation weiblich-männlich als zutreffend. Denn diese Relation definiert nur einen Teil der Konstellationen: die Liebesbeziehung ist, wie oben ausgeführt, eine Dreiecksbeziehung, bei der sich jedoch die Positionen der männlichen Figuren nicht ohne weiteres austauschen lassen. Vielmehr speist sich aus der Unvollkommenheit der einen Beziehung (Irра und Dodostoevskij) die andere (Toest'Istoj und Irра), in der in umgekehrter Weise das durch einen Mangel, nämlich den Mangel an Gegenseitigkeit, markierte Verhältnis der ersten Beziehung virulent wird. Von Irра wird dieser Zustand auf eine Formel gebracht, deren rhetorische Strategie in ein Paradoxon mündet:

Тоестыстой надулся кофе и стал качать права. Ирра рассердилась и сказала: „Ты мне никто и я тебе никто, а тот, кто мне „кто“, тому я никто, а тому, кому я „кто“, тот мне никто.“ И тут пришел тот, кто был ей „кто“. (55)

Toest'Istoj trank zuviel Kaffee und schaukelte die Rechte hin und her. Irра wurde böse und sagte: „Du bedeutest mir nichts und ich bedeute dir nichts, und der, der mir „etwas bedeutet“, dem bedeute ich nichts, und der, dem ich „etwas bedeute“, der bedeutet mir nichts.“ Auf der Stelle kam der, der ihr „etwas bedeutete“.

Der Satz ist zunächst irreführend, gibt er doch vor, daß von vier Figuren die Rede ist: ich; du; der, der mir etwas, dem ich aber nichts bedeute; und schließlich der, der mir nichts, dem ich aber etwas bedeute. 'Bedeutung-haben-für' ist, so es nicht gänzlich desavouiert wird, immer entgegengesetzt bestimmt. Die Möglichkeit der Synthese, d.h. neben der körperlichen auch der geistigen Vereinigung der Liebenden, wird ausgeschlossen. In der fiktionalen Realität des Textes, auf die Irras Äußerung sich bezieht, gibt es jedoch nur drei Figuren: Irра, Dodostoevskij und Toest'Istoj. „Du bedeutest mir nichts und ich bedeute dir nichts“ und „der, dem ich etwas bedeute, der bedeutet mir nichts“ bezieht sich auf ein und diesselbe Figur, nämlich auf Toest'Istoj.

Warum aber sagt Irра zu Toest'Istoj wider besseres Wissen und sich im darauffolgenden Nebensatz widersprechend, daß sie ihm nichts bedeute? Der Hinweis auf die kryptische Rhetorik der Protagonistin erweist sich für die Beantwortung der Frage als nur wenig hilfreich. Man könnte daher zunächst annehmen, daß Irра aus Gründen der Symmetrie so formuliert¹³⁵. Ein genauerer Blick auf die Binnenkonstellationen des Dreiecksverhältnisses vermag indes eine aufschlußreichere Erklärung zu liefern: Irра und Dodostoevskij und Toest'Istoj und Irра haben jeweils eine Liebesbeziehung. Drei Figuren sind demnach in zwei Paaren involviert, die sich aus je zwei, insgesamt also vier Konstituenten zusammensetzen, wodurch mittelbar

¹³⁵ In der Eingangssequenz des Textes gibt es eine diesbezügliche Formulierung: „Для симметрии была десять часов десять минут.“ (9, „Der Symmetrie wegen war es zehn Minuten nach zehn.“).

auf die rhetorisch konstruierte Zahl Vier in Irras Äußerungen verwiesen wird. Und genau um die Gegenüberstellung von zwei mal zwei jeweils analogen Konstellationen versus drei, d.h. der drei involvierten Figuren, geht es in Irras Rede¹³⁶. Die delirierende Rhetorizität, zu der diese Konstellation zu führen vermag und die sich in einem sprachlichen Labyrinth zu verlieren droht, aus dem sich die ProtagonistInnen kaum mehr befreien können, wird mehrfach im Text vorgeführt:

Когда Тоестыльстой сказал Додостоевскому, что они с Иррой поженились, Додостоевский сказал: „Поздравляю“. Когда Тоестыльстой спросил Додостоевского, не может ли он перейти жить на кухню, Додостоевский ответил, что не может. Когда Тоестыльстой сказал ему: „Нас же двое“, Додостоевский сказал ему: „Нас же тоже двое“, Тоестыльстой сказал Додостоевскому: „Что ты хочешь?“, Додостоевский сказал Тоестыльстому: „А ты что хочешь?“, Тоестыльстой сказал Ирре: „Что ты хочешь?“, Ирра сказала Тоестыльстому: „А что ты хочешь?“ Ирра сказала Додостоевскому: „Ну что ты хочешь?“, Додостоевский сказал Ирре: „Ну а ты что хочешь?“ (34f.)

Als Toest'Istoj Dodostoevskij sagte, daß er und Irra geheiratet haben, sagte Dodostoevskij: „Gratuliere“. Als Toest'Istoj Dodostoevskij fragte, ob er nicht in die Küche umziehen kann, antwortete Dodostoevskij, daß er nicht kann. Als Toest'Istoj zu ihm sagte: „Wir sind zu zweit“, sagte Dodostoevskij zu ihm: „Wir sind auch zu zweit“. Toest'Istoj sagte zu Dodostoevskij: „Was willst du?“, Dodostoevskij sagte zu Toest'Istoj: „Und du, was willst du?“, Toest'Istoj sagte zu Irra: „Was willst du?“, Irra sagte zu Toest'Istoj: „Und was willst du?“, Irra sagte zu Dodostoevskij: „Na, was willst du?“, Dodostoevskij sagte zu Irra: „Na, und du, was willst du?“

Die Fähigkeit, miteinander zu kommunizieren, ist nahezu erschöpft. Jede/r der ProtagonistInnen stellt den jeweils anderen eine Frage, die – der Diktion dieses Textes folgend – mit einer neuen Frage repliziert wird. Die Struktur der Fragesätze, die unablässig wiederholt werden, ist nur minimal variiert. Da der Status quo des Dreiecksverhältnisses Irra durchaus zur Zufriedenheit gereicht, liegt es hauptsächlich in ihrem Interesse, daß sich das Fragenkarussell immerfort dreht. Sowohl Toest'Istoj als auch Dodostoevskij widerstrebt es, Irra vor eine Entscheidung zu stellen, von der sie beide fürchten, daß sie zu ihren Ungunsten ausfiele. Der vielfach repetierte Fragesatz müßte, modifiziert, daher eigentlich heißen: 'Wen willst du?'. So aber spielen beide das Spiel, welches vor allem Irras Spiel ist, weiter.

Neben der Spezifik dieser einzelnen Szene sind die in ihr ausgestellten Kommunikationsmechanismen gleichsam symptomatisch für den gesamten Text: Von den Figuren wird kaum mehr der Versuch unternommen, eine Frage mit einer entsprechenden Antwort zu replizieren. Selbst wenn von seiten der ProtagonistInnen der Versuch, adäquat zu antworten, unternommen wird, hat diese Antwort keine Bedeutung, genauer: wird ihr keinerlei Bedeutung mehr beigemessen. Daher kommunizieren die Figuren fast nie *miteinander*; es geht nicht wirklich

¹³⁶ So, wie auf der Ebene der ProtagonistInnen immer die Relation drei (Dreiecksbeziehung) vs. zwei (die traditionelle heterosexuelle Liebesbeziehung) verhandelt wird, so spielt diese Relation drei vs. zwei bei Narbikova auch in anderen Texten, z.B. in *RS* und in anderen Zusammenhängen eine Rolle. Vgl. auch das Unterkapitel „Zweiheit – Dreiheit“ in der *Zusammenfassung*.

darum, sich zu verständigen bzw. einander verständlich zu machen. Jede Figur in diesem Text ist gewissermaßen eine separate sprachproduzierende Maschinerie. Der den ProtagonistInnen entströmende Sprachfluß ließe sich somit als Strom einzelner, diskontinuierlich verlaufender Linien beschreiben, die einander nur manchmal zufällig berühren. Die Vorstellung, daß eine Aussage auch die Verantwortlichkeit des Aussagenden für das Ausgesagte impliziert, wird in diesem Text nahezu aufgegeben. Daher ist es auch nur bis zu einem gewissen Grad relevant, was die Figuren sprechen; zu konstatieren ist, daß sie permanent aneinander vorbeireden¹³⁷. Die Inszenierung einer ludistischen Textpraxis¹³⁸, wie sie in *PPL* zelebriert wird, erscheint durch die Nichtkommunikabilität bzw. das Unvermögen zur Kommunikation gleichsam überformt und enthebt den Text dadurch partiell seiner spielerischen Leichtigkeit¹³⁹.

Da die Synthese der jeweiligen LiebespartnerInnen in der fiktionalen Realität des Textes unerfüllbar scheint, mindestens aber permanent verschoben wird, formiert sich das Dreiecksverhältnis infolge der unzähligen verbalen und handlungsbezogenen Wiederholungen zu einem symbolischen Kreis¹⁴⁰. Dessen Existenz wird immer wieder aus der Spannung gespeist, die sich aus dem Verlangen der LiebespartnerInnen nach Vereinigung und deren ständigem Aufschub generiert. Unterbrochen wird dieser Kreis(lauf) erst von der Tötung Toest'lstojis durch Dodostoevskij und die sich daran anschließende phantastische Auferstehung Irras und Dodostoevskijs. Daß die Vereinigung somit erst im Zusammenhang mit dem Tod imaginiert werden kann, korrespondiert mit der am Beginn dieses Abschnitts formulierten These des in

¹³⁷ Einer der berühmtesten Vorläufer Narbikovas, der dieses Phänomen vor allem in seinem dramatischen Werk thematisierte, ist – nicht nur in der russischen Literaturgeschichte – Anton Čechov. Vgl. u.a. Kataev, Vladimir B. u.a. (Hg.): *Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen in Leben und Werk*. München 1997. Mehrere Aufsätze des Tagungsbandes beschäftigen sich mit diesem Thema.

¹³⁸ Georg Witte formuliert diesbezüglich: „Das Spiel *konfrontiert* nicht Schein und Wirklichkeit, es hat gerade das indifferente Schweben zwischen beiden zur Voraussetzung. Im Spiel wird eine besondere, zeitlich und räumlich ausgegrenzte Welt geschaffen, die den materiellen Reproduktionszwängen und den gnoseologischen und ethischen Wertordnungen der 'gewöhnlichen Welt' entzogen ist.“ Witte, Georg: *Appell – Spiel – Ritual; Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*. Wiesbaden 1989, 94. Noch dezidiert bei Huizinga: „Das Spiel liegt außerhalb der Disjunktion Weisheit Torheit, es liegt aber auch ebensogut außerhalb der von Wahrheit und Unwahrheit und der von Gut und Böse.“ Huizinga, Johann: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek 1981, 15, zit. nach Witte (1989, 94). Interessant ist an beiden Aussagen, daß Spiel jeweils dadurch gekennzeichnet wird, daß es jenseits binäroptioneller Schemata situiert ist. Dadurch besetzt es gleichsam den Ort eines Dritten; was bislang schon auf mehreren Ebenen als signifikantes Merkmal von Narbikovas Text(en) herausgearbeitet wurde. Witte diskutiert seine These einer Textpraxis des Spiels am Beispiel von Saša Sokolovs *Škoia dlja durakov*. Ann Arbor 1976. Obgleich dieser Aspekt hier nicht näher untersucht werden soll, ist eine gewisse Affinität der Narbikova-Texte zum Sokolovschen Œuvre, z.B. hinsichtlich gemeinsamer Prätexte und ähnlicher Textstrategien, offenkundig.

¹³⁹ Zumindest dann, wenn man – abgesehen vom Spaß am inszenierten Spiel – im Nichtfunktionieren oder Nicht-mehr-Funktionieren von Kommunikation auch ein Moment von Verlust und Tragik erkennt.

¹⁴⁰ Zur Beziehung zwischen Dreiecksverhältnis und (symbolischem) Kreis in *PPL* gibt es einen interessanten Konnex, der eine analoge Korrelation von Gerade und Kreis aufweist: die Exemplifizierung von linearer Zeit (der Fortgang der 'Handlung' im Text) und zirkulärer Zeit (die wiederholte Thematisierung des Kreislaufs von Jahr und Tag, z.B. *PPL*, 9) in diesem Text.

PPL praktizierten Liebe-Sprechens: wird Liebe mittels Sprache gleichzeitig immer wieder reflektiert und generiert, so muß die Vereinigung der Liebenden, als deren Bedingung sich die Auflösung ihrer Vereinzelung erweist, durch die aber auch das Liebe-Sprechen in der Ökonomie dieses Textes obsolet wird, zwangsläufig im Zusammenhang mit dem Tod gedacht werden. Es geht also um die Relation Liebesbegehren, d.h. die Sehnsucht nach der Vereinigung der Liebenden, und „Sprachbegehren“, d.h. die Ebene des Liebesbegehrens zum einen vermittelt Sprache zu reflektieren und zum anderen das Sprechen bzw. den Sprachfluß immer wieder zu generieren. Denn eines der signifikanten Merkmale von *PPL* ist genau der der Sprache zuerkannte Status eines textuellen Agens¹⁴¹.

4.5 Geschlechterverhältnisse

Im folgenden sollen Konfigurationen von Weiblichkeit und Männlichkeit, wie sie in *PPL* exemplifiziert sind, aufgezeigt und im Anschluß daran die in diesem Text vorgestellten Geschlechterbeziehungen untersucht werden. Die Figur der Irra steht quer zu den (primär männlichen) Entwürfen einer klassischen Heldin der russischen Literaturgeschichte: Sie ist weder die selbstbewußt und zielstrebig agierende, ihre mütterlich-schützende Hand über alles Ungemach legende Heroin, noch folgt sie dem im Verzicht auf einen persönlichen Glücksanspruch moralische Überlegenheit suggerierenden prototypischen Weiblichkeitsideal der Puškischen Tat'jana Larina¹⁴². Andererseits ist Irra auch nicht als programmatischer Gegenentwurf konzipiert, in welchem traditionelle Zuschreibungen absichtsvoll in ihr Gegenteil verkehrt werden. Sie repräsentiert vielmehr ein drittes Modell, das sich solcherart binärer Klassifikation entzieht. Um den Titel einer bekannten Studie von Barbara Heldt zu paraphrasieren¹⁴³: Irra ist weder die perfekte Heldin noch eine dezidierte Antiheldin. Sie konstituiert vielmehr den Typus einer gänzlich unheldischen Heldin.

¹⁴¹ Vgl. dazu auch das Vorwort des Textes *...i put* von Valerija Narbikova in dem der Sprache der Status eines textuellen Agens explizit zuerkannt wird.

¹⁴² Vgl. dazu u.a. das Kapitel „The Russian Heroine: Where to find her and where not to“ in Heldt, Barbara: *Terrible Perfection. Women and Russian Literature*. Bloomington/Indianapolis 1987, 12-24. Neben der ausführlichen Darstellung von verschiedenen 'Heldinnen-Entwürfen' in der russischen Literaturgeschichte problematisiert Heldt die widersprüchliche Relation zwischen idealisierenden literarischen Imaginationen weiblicher Figuren als charakterlich gefestigtere und 'perfektere' gegenüber ihren männlichen Gegenspielern und der Marginalisierung derselben weiblichen Figuren in der Bedeutungsgewichtung der Texte, in welchem der Fortgang des Geschehens höchst selten um die Frauenfiguren zentriert ist.

¹⁴³ Vgl. *Terrible Perfection. Women and Russian Literature* (Heldt, 1987).

Oftmals ist Irra diejenige, die Gespräche initiiert und forciert, ohne jedoch einer spezifizierbaren Absicht zu folgen oder sich durch besondere Eloquenz dafür qualifiziert zu haben. Sie ist gebildet und verfügt souverän über ihr kulturhistorisches Wissen, erhebt aber nicht den Anspruch, damit beeindruckend zu wirken. Irra ist einfach da und tut, wonach ihr der Sinn steht. Ihr Verhalten ist insgesamt eher von Gleichgültigkeit und Zufallsbedingtheit dominiert denn von Zielstrebigkeit und Intentionalität geprägt. Diese Eigenschaften üben auf die männlichen Figuren, die der Regellosigkeit ihrer Reaktionen zumeist hilflos ausgeliefert sind, große Faszination aus:

- Где ты была? – спросил Додостоевский, когда она вернулась.
- Сдавала книги, – ответила Ирра.
- Какие книги?
- Не бойся, не твои.
- Ты с ума сошла, – сказал Додостоевский, – он же с ума сойдет.
- [...]
- Что вы тут ссоритесь? – сказал он.
- Не знаю, что на меня нашло, – сказал Додостоевский, – я сдал твои книги, я их выкуплю завтра, честное слово.
- Какие книги? – опешил Тоестълстой.
- Ну твои, – он запнулся, потому что не знал, какие именно Ирра слала.
- И тут Ирра сказала: „Он сдал ...“ (и она перечислила книги).
- Ты что, – сказал Тоестълстой, – сдурел?
- Как-то так вышло, – сказал Додостоевский.
- Какое же ты дерьмо, – сказал Тоестълстой.
- Ну прости, – сказал Додостоевский, – их не купят, не бойся, я завтра же их выкуплю.
- Я сегодня же их куплю, скажи где? – сказал Тоестълстой.
- Додостоевский посмотрел на Ирру, но она ничего не сказала.
- Сейчас уже поздно, – Додостоевский тянул время.
- Не поздно. Говори, куда отнес.
- Додостоевский опять посмотрел на Ирру, но она отвернулась.
- Не скажу, – сказал Додостоевский. (47f.)

- Wo warst du? – fragte Dodostoevskij, als sie zurückkam.
- Hab Bücher weggegeben, – antwortete Irra.
- Was für Bücher?
- Keine Angst, nicht deine.
- Bist du verrückt geworden, – sagte Dodostoevskij –, er wird verrückt werden.
- [...]
- Was streitet ihr hier herum? – sagte er.
- Ich weiß nicht, was mir da in den Sinn kam, – sagte Dodostoevskij, – ich hab deine Bücher verkauft, ich werde sie morgen zurückkaufen, Ehrenwort.
- Was für Bücher? beeilte sich Toest'lstoj zu fragen.
- Na deine, – er geriet ins Stocken, weil er nicht wußte, welche genau Irra verkauft hatte. Da sagte Irra: „Er hat verkauft ...“ (und sie zählte die Bücher auf).
- Hast du den Verstand verloren, sagte Toest'lstoj.
- Irgendwie ist mir das passiert, sagte Dodostoevskij.
- Was bist du für ein Stück Scheiße, sagte Toest'lstoj.
- Entschuldige mal, sagte Dodostoevskij, die kauft sowieso keiner, keine Angst, morgen kauf ich sie ja zurück.
- Und ich kauf sie heute zurück, sag wo? – sagte Toest'lstoj.
- Dodostoevskij sah Irra an, aber die sagte nichts.
- Es ist schon spät, – Dodostoevskij versuchte, Zeit zu gewinnen.
- Es ist nicht spät. Sag, wohin du sie gebracht hast.
- Dodostoevskij sah wieder Irra an, aber sie drehte sich um.

– Das sag ich nicht, – sagte Dodostoevskij.

Neben schon diskutierten, für den Text typischen rhetorischen Verfahren wie der Wiederholung („Bist du verrückt geworden“ – „Er wird verrückt werden“) oder poetischer Paradoxa („Das sag ich nicht, – sagte Dodostoevskij“)¹⁴⁴, wird in dieser Sequenz vor allem Irras Überlegenheit ausgestellt: Aus einer Laune heraus verkauft sie Bücher von Toest’Istoj, bei denen es sich im übrigen um häretische Texte der russischen Avantgarde handelt. Mit Toest’Istoj – von Irra entweder in Sorglosigkeit oder aber absichtsvoll provoziertem – Zorn über diesen Verkauf konfrontiert, nimmt Dodostoevskij ihre Schuld sofort auf sich¹⁴⁵. Statt nun über Dodostoevskijs Beschützergeste in Dankbarkeit zu verharren, forciert Irra ihr Spiel noch und verweigert jegliche Auskunft. Sie positioniert sich als Dritte, außerhalb des Konfliktes, und weist damit nicht nur die ihr zuge dachte Funktion als Objekt von sich, vermittels dessen Dodostoevskijs und Toest’Istoj Rivalität ausgetragen wird, sondern inszeniert sogar die Umkehrung dieser Konstellation: die tatsächlich existente Dreiecksbeziehung, in die sie involviert ist, wird durch ihre eigene Situierung außerhalb des Konfliktes wiederum in eine Zweierbeziehung transformiert. Betont sei jedoch noch einmal – auch in Korrelation mit Irras Typologisierung als unheldische Heldin – daß ihr Verhalten, auch in der eben diskutierten Szene, völlig unambitioniert ist.

Die männlichen Figuren hingegen, hier vor allem Dodostoevskij, sind von Beginn an bestrebt, gegenüber Irra eine Position der Dominanz einzunehmen: desjenigen, der vielen geschäftlichen Verpflichtungen nachzukommen hat, der permanent darum bemüht ist, die Bedeutsamkeit seines Tuns auszustellen und bestimmt bzw. bestimmen möchte, was Irra und er als nächstes unternehmen werden. Irra beläßt ihn auch in diesem Glauben und vermeidet es generell, ihre eigene Position in programmatischen Diskussionen zu definieren. Sie verfolgt vielmehr eine subtile Strategie der Subversion, die es ihr erlaubt, nach eigenem Gutdünken zu agieren, ohne sich auf der symbolischen Ebene einer Machtposition versichern zu müssen. Zudem gelingt es ihr meisterhaft, durch quasi-naive Fragen, beispielsweise in bezug auf besagte Geschäftstreffen, das männlich-wichtigtu erische Gehabe Dodostoevskijs als ebendieses zu entlarven:

– И что ты скажешь на деловой встрече? – спросила Ирра.
– Скажу, что мне очень приятно и что я хочу выпить, чтобы сохранить память о ней.

¹⁴⁴ Natürlich sagt Dodostoevskij nicht ‘das’, denn ‘das’ kann er gar nicht sagen, weil er es nicht weiß; aber in dem Moment, in dem er sagt, daß er ‘das’ nicht sagt, sagt er etwas, obgleich er etwas anderes sagt, als ‘das’, von dem er sagt, daß er es nicht sagen wird.

¹⁴⁵ Die ironische Anspielung dieser Szene auf Dostoevskijs *Prestuplenie i Nakazanie* ist unübersehbar.

- А потом что ты делаешь?
- Потом я подам руку, чтобы мне ее пожали и улыбнусь.
- А я что буду делать?
- Ты будешь стоять с краю и посмотреть.
- А если я рассержусь? (13)

- Und was wirst du auf dem Geschäftstreffen sagen? – fragte Irra.
- Ich werde sagen, daß ich mich sehr freue, und daß ich auf die Erinnerung an dieses Treffen trinken möchte.
- Und was machst du danach?
- Danach gebe ich (ihnen) die Hand, auf daß sie sie mir schütteln und lächle.
- Und was werde ich tun?
- Du wirst am Rand stehen und zuschauen.
- Und wenn ich böse werde?

Kurze Zeit später, als sich Irra und Dodostoevskij nach jenem Geschäftstreffen unterhalten, stellt sich jedoch heraus, daß sie keineswegs seinen Anweisungen gefolgt ist und sich an den Rand gestellt hat:

- А когда ты сказал, что главное, чтобы остались приятные воспоминания, он сразу же выпил.
- Ты это видела?
- Я же сидела посередине.
- А ты, кстати, очень много курила.
- Он много смотрел в окно. (14)

- Und als du gesagt hast, daß es am wichtigsten wäre, daß man angenehme Erinnerungen behielte, hat er schnell ausgetrunken.
- Das hast du gesehen?
- Ich habe doch in der Mitte gesessen.
- Übrigens hast du sehr viel geraucht.
- Er hat viel aus dem Fenster gesehen.

Dodostoevskijs erzieherisch-zurechtweisende Bemerkung ignoriert Irra ebenso geflissentlich, wie er jede letztlich nur ihn selbst entblößende Zurechtweisung bezüglich ihres Verhaltens vermeidet. Die Fragilität von Dodostoevskijs männlichem Dominanzgebaren äußert sich auch darin, daß er Irra eingangs zur Polygamie ermuntert, später aber, als sie dieser Aufforderung Folge leistet, eifersüchtig ist und mit dieser Konstellation nicht umzugehen vermag. So ist auch die Tötung Toest'lstojs letztlich ein durch Eifersucht motivierter Akt. Irra, die sich nach der Initiation der Dreiecksbeziehung noch wünscht, daß einer der beiden Männer verschwände, ist später diejenige, die das Dreiecksverhältnis und damit auch die Kreisstruktur aufrechterhält, die von den männlichen Figuren zerstört wird. Am Beginn des Textes gibt es eine für diesen Kontext relevante Szene, in der Dodostoevskij Irra fragt:

- А у тебя что было до меня?
- Был один мальчик, а потом оказалось, что он – альфонс.
- Но не Доде?
- Не Доде, и даже не испанский король АльфонсII. (10)

- Und wen gab es vor mir bei dir?
- Es gab einen Jungen, aber danach stellte sich heraus, daß er Al'fons war.
- Aber nicht Daudet?
- Nicht Daudet, und nicht einmal der spanische König Alphons II.

‘Al’fons’ figuriert hier nicht nur als Personenbezeichnung, sondern kann im Russischen, wie Karlheinz Kasper ausführt, auch bedeuten: „Mann, der von einer Frau ausgehalten wird“¹⁴⁶. Ausgehend von diesem Namen und dessen Konnotation gelangt Irra vermittels eines assoziativen Spiels zu dem französischen Schriftsteller Alphonse Daudet und dem spanischen König Alfons II. Signifikante männliche Attribute wie Kreativität (der Autor Alphonse Daudet) und Macht (der König Alfons II) werden überformt von Irras bislang einziger unmittelbarer Erfahrung diesbezüglich, die Männlichkeit als Schwäche (Mann, der sich von einer Frau aushalten läßt) ausweist.

Symptomatisch an *PPL* ist des weiteren, daß das Thema Mutterschaft gänzlich ausgespart wird: Irra hat keine Kinder und trägt sich offensichtlich auch nicht mit der Absicht, Kinder zu bekommen¹⁴⁷. Der vorgeblich kausale Zusammenhang zwischen Liebe und Reproduktion, der sich für Tolstoj beispielsweise noch als zwangsläufig darstellte, spielt in Narbikovas Text keine Rolle mehr. In diesem Sinne wird die Liebe in *PPL* als etwas Zweckfreies imaginiert. Sie wird nicht mehr in Relation mit der Reproduktion der menschlichen Gattung diskutiert und durch diese auch nicht mehr legitimiert.

Bislang wurde herausgearbeitet, daß die in *PPL* virulente Rivalität zwischen Dostoevskij und Toest’ltoij nicht direkt zwischen beiden Figuren, sondern vermittels einer heterosexuellen Begehrensstruktur verhandelt wird. Ich möchte nun in der Diskussion der Dreiecksbeziehung einen Schritt weitergehen und in diese Diskussion eine Studie Eve Kosofsky Sedgwick einbeziehen: Sie fokussiert in *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*¹⁴⁸ zwar vorrangig das Spektrum homosozialer Beziehungen zwischen Männern, die sie an Beispielen aus der englischen Literatur von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts untersucht. Gleichwohl fungiert das graphische Schema des Dreiecks, d.h. das erotische Beziehungsmodell von zwei Männern und einer Frau, ebenfalls als Ausgangspunkt ihrer Überlegungen¹⁴⁹. Homosozial definiert die Autorin als Bezeichnung für soziale Beziehungen bzw. Bündnisse zwischen Personen gleichen Geschlechts. Der Begriff stammt, laut Sedgwick, aus den Sozialwissenschaften und wurde offensichtlich in Analogie

¹⁴⁶ Vgl. Kasper (1997, 269).

¹⁴⁷ Vgl. ausführlicher zum Zusammenhang von Mutterschaft und Muttermythos in Rußland und der Behandlung dieses Themas in Narbikovas Texten das Kapitel zu *RS*.

¹⁴⁸ Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York 1985.

und gleichzeitig in Abgrenzung zu homosexuell gebildet. Sedgwick vertritt nun die These, daß historisch ein Kontinuum in der Relation homosexuell-homosozial anzunehmen sei:

To draw the „homosocial“ back into the orbit of „desire“, of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual – a continuum, whose visibility, for men, in our society, is radically disrupted. (If.)

Dabei geht es ihr weniger um literarische Darstellungen von sexuellen Beziehungen zwischen Männern, als vielmehr um Markierungen struktureller Veränderungen in Männerbündnissen innerhalb des genannten Zeitraumes. Von René Girard übernimmt Sedgwick folgende Prämissen¹⁵⁰: Es handele sich bei Dreiecksbeziehungen gleichermaßen um Bindungen von Rivalität und Liebe, die hinsichtlich ihrer Intensität, so unterschiedlich sie auch erfahren würden, nicht nur als gleich stark, sondern in mehrfacher Hinsicht als äquivalent einzustufen seien. An Girards Schlußfolgerungen aus dieser Beobachtung übt sie jedoch folgende Kritik:

I have mentioned that Girard's reading presents itself as one whose symmetry is undisturbed by such differences as gender; although the triangles that most shape his view tend, in the European tradition, to involve bonds of „rivalry“ between males „over“ a woman, in his view *any* relation of rivalry is structured by the same play of emulation and identification, whether the entities occupying the corners of the triangle be heroes, heroines, gods, books, or whatever. (23)

Sedgwicks Kritik an Girards Gleichgültigkeit gegenüber *gender*-Fragen bildet gleichsam den Ausgangspunkt ihrer eigenen Argumentation: die Veränderung dessen, was in einem bestimmten historischen, kulturellen und machtpolitischen Kontext an *gender*-Zuschreibungen firmiert, impliziert sehr wohl Verschiebungen im jeweiligen Machtgefüge von Dreiecksbeziehungen. Eben diese Verschiebungen und sich konstituierenden Asymmetrien sind Gegenstand ihres literaturwissenschaftlichen Interesses. An dieser Stelle wird auch die Relevanz von Sedgwicks Überlegungen für Nabokovs Text deutlich: im Sinne Sedgwicks stellt sich hier einerseits die Frage, wie sich die homosozialen Beziehungen zwischen Dodostoevskij und Toest'lstoj in *PPL* formieren, und andererseits, auf welche Weise in Relation dazu deren jeweilige Liebesbeziehung zur weiblichen Figur strukturiert ist.

Die männlichen Protagonisten Dodostoevskij und Toest'lstoj sind miteinander befreundet und bewohnen eine gemeinsame Wohnung. Die Grundfeste dieser Freundschaft erweisen sich freilich genau in dem Moment als instabil, in welchem Irra die Szene betritt und in die gemeinsame Wohnung mit einzieht. Im Fortgang des Geschehens wird das Freundschaftsver-

¹⁴⁹ Vgl. Sedgwick (1985, 21).

¹⁵⁰ Vgl. Girard, René: *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. [Orig. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris 1961] Baltimore/London 1976.

hältnis zwischen den beiden männlichen Figuren partiell von ihrer jeweiligen Liebesbeziehung zu Irra vereinnahmt, infolgedessen in ein durch Rivalität bestimmtes Verhältnis transformiert und als solches auch verhandelt¹⁵¹. Diese Bindungen zwischen Dodostoevskij und Toest'lstoj werden durch den homosexuellen Subtext in *PPL*, der von Irra überhaupt erst thematisiert wird, noch kompliziert. Er spielt allerdings – wie auch in der Kannibalismus-Diskussion in diesem Kapitel – keine Rolle im Hinblick auf die Frage: ob oder ob nicht. Vielmehr figuriert er als Störfaktor und als Zeichen der Komplexität des Beziehungsgefüges der Figuren und korreliert nicht zuletzt mit Sedgwicks These eines Kontinuums von homosozial und homosexuell. Problematisch an Sedgwicks Ausführungen ist jedoch ihre grundsätzliche Dominantsetzung von homosozialen Männerbeziehungen gegenüber den (heterosexuellen Liebes-) Beziehungen, in die Frauen involviert sind, und die dadurch angelegte Fort- und Festschreibung von solcherart (zumeist männlichen) Erklärungsmodellen und Konstrukten. Dieses Problems zumindest teilweise gewärtig, versucht Sedgwick in der Einleitung ihres Buches, möglicher Kritik zuvorzukommen:

The isolation, not to mention the absolute subordination of women, in the structural paradigm on which this study is based [...] is a distortion that necessarily fails to do justice to women's own powers, bonds and struggles. (18)

Diskussionswürdig an ihrer Studie ist allerdings weniger, daß darin Frauenbündnisse und -beziehungen quantitativ vernachlässigt werden – dieser Umstand ist Sedgwicks Untersuchungsinteresse an männlichen homosozialen Beziehungen geschuldet und von daher legitimiert – sondern vielmehr die in ihrem 'strukturellem Paradigma' vorgenommene qualitative Verortung von Frauen als per se von Männern abhängig. Zur Illustration des eben Gesagten sei Sedgwicks Rekurs auf einen Aufsatz Gayle Rubins angeführt, der Methoden und Wege zur Analyse „patriarchalischer Heterosexualität“ (Sedgwick, 26) aufzeige, die von ihr allerdings nicht näher erläutert werden, und auf der Grundlage von Rubins kritischer Lektüre von Lévi-Strauss und Engels, Freud und Lacan beruhe (Sedgwick, 25)¹⁵². Sedgwick verweist im Zusammenhang damit auf das von Claude Lévi-Strauss' in *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft* entwickelte Modell zur Beschreibung von Verwandtschaftsbeziehungen, in dem er formuliert, daß bei einer Heirat die eigentlichen Partner nicht die künftigen Eheleute,

¹⁵¹ Die Beantwortung der Frage, inwiefern diese Männerfreundschaft schon vor Irras Auftauchen von Rivalität geprägt war, kann auf der Grundlage des Textes nur spekulativ beantwortet werden, da dieser erst mit Irras und Dodostoevskijs Bekanntschaft einsetzt. Aufgrund der Konnotationen der Namen der Protagonisten ist eine solche Annahme jedoch metatextuell legitimiert. Daher möchte ich argumentieren, daß die zwischen Dodostoevskij und Toest'lstoj virulente Rivalität sich aus beiden Momenten konstituiert.

sondern zwei Gruppen von Männern seien, zwischen denen die Frau als Tauschobjekt fungiere¹⁵³. Rubin selbst setzt sich in ihrem Aufsatz jedoch viel expliziter und kritischer als von Sedgwick angedeutet mit dem Lévi-Strausschen Modell auseinander.

The Elementary Structures of Kinship can be seen to assume certain preconditions. In purely logical terms, a rule forbidding some marriages and commanding others presupposes a rule enjoining marriage. And marriage presupposes individuals who are disposed to marry. It is of interest to carry this kind of deductive enterprise even further than Lévi-Strauss does, and to explicate the logical structure which underlies his entire analysis of kinship. At the most general level, the social organization of sex rests upon gender, obligatory heterosexuality, and the constraint of female sexuality. Gender is a socially imposed division of the sexes. It is a product of the social relations of sexuality. Kinship systems rest upon marriage. They therefore transform males and females into „men“ and „women“, each an incomplete half which can only find wholeness when united with the other. (179)

Vermittelt Sedgwick in ihrem Text den Eindruck, daß sie das Lévi-Strauss'sche Modell zwar kritisch analysiert wissen will, es aber nicht grundsätzlich hinterfragt, bzw. als das rezipiert, was es ist: ein Konstrukt, so reflektiert Rubin zuerst seine Prämissen, um anschließend ein differenziertes Urteil über dessen Gültigkeitsbereich abzugeben¹⁵⁴. Anders gesagt: es geht nicht darum, das Lévi-Strauss'sche Modell als unzutreffend zu desavouieren. Zweifellos ist es ein Erklärungsmuster, das zur Beschreibung von Verwandtschaftsverhältnissen bestimmter Kulturen Gültigkeit besitzt. Der ihm in Sedgwicks Text zugesprochene Geltungsbereich ist jedoch als fragwürdig zu bezeichnen.

Neben der an dieser Stelle vernachlässigten Differenz zwischen fiktionalem Text und anthropologischen Untersuchungsfeldern, treten interessanterweise bei dem Versuch, mittels des von Sedgwick entworfenen Paradigmas Aufschluß über das in *PPL* entworfene Dreiecksverhältnis zu gewinnen, Differenzen zwischen dem „traffic-in-women“-Modell und Narbikovas Text auf: denn die homosoziale Beziehung zwischen den männlichen Protagonisten dominiert gerade nicht deren Liebesbeziehung zu Irra. Im Gegenteil: in *PPL* gibt es eine Verschiebung hinsichtlich des der weiblichen Figur traditionell zugeschriebenen Objektstatus. Obgleich zunächst sowohl die homosoziale Konfiguration als auch das Dreiecksverhältnis in der von

¹⁵² Rubin, Gayle: *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex*. In: Reiter, Rayna R. (Hg.): *Toward an Anthropology of Women*. New York/London 1975, 157-210.

¹⁵³ Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. [Orig. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris 1949 und 1967]. Frankfurt a.M. 1993, vgl. 107-127.

¹⁵⁴ „Kinship systems do not merely exchange women. They exchange sexual access, genealogical status, lineage names and ancestors, rights and *people* – men, women, and children – in concrete systems of social relationships. These relationships always include certain rights for men, others for women. 'Exchange of women' is a shorthand for expressing that the social relations of a kinship system specify that men have certain rights in their female kin, and that women do not have the same rights either to themselves or to their male kin. In this sense, the exchange of women is a profound perception of a system in which women do not have full rights to themselves. The exchange of women becomes an obfuscation if it is seen as a cultural necessity, and when it is used as a single tool with which an analysis of a particular kinship system is approached.“ (Rubin 1975, 177).

Sedgwick respektive Girard beschriebenen Weise auch in diesem Text elaboriert sind, sprengt die Protagonistin Irra im Fortgang des Textes das traditionelle Gefüge und verkehrt die ihr zugedachte Rolle des Objektes in eine Subjektposition. Zu einem ähnlichen Fazit gelangt Rita H. Pittman:

There is no evidence in the dialogue between Irra and the male protagonists in „The Plan of the First Person. And of the Second“ to suggest that Nabikova regards society as a system in which men exercise power over women. Similarly, there is no indication in it that she ascribes to the feminist approach to linguistic determinism, which supports the view that, since men control society, they also control language, moulding it according to their experience, and manipulating its meaning to promote the male perspective of the world¹⁵⁵.

Getragen von der Erkenntnis, daß die fortgesetzte Propagierung der im Ergebnis einer umfassenden Gesellschaftsanalyse festgestellten männlichen Dominanz in nahezu allen Sphären, die Sprache eingeschlossen, gleichzeitig diese Machtverhältnisse perpetuiert, wird das Innovative des Nabikova-Textes offensichtlich: in diesem Text wird eine weibliche Figur imaginiert, die mit größter Selbstverständlichkeit bar jeder Programmatik außerhalb dieses Rahmens agiert. Mit der Figur der Irra wird in *PPL* mithin ein neues Modell konzipiert, das darauf verzichtet, tradierte Muster von Weiblichkeit und Männlichkeit schlichtweg umzukehren, sondern mittels dessen vielmehr der Versuch unternommen wird, ein Drittes zu entwerfen, was zunächst einmal bedeutet: jenseits binäroptioneller Denk- und Herrschaftsmodelle.

Abschließend sollen noch einmal die Interpretationslinien, denen in diesem Kapitel nachgegangen wurde, zusammengeführt werden: von mehreren literatur- und kulturgeschichtlichen Allusionen in *PPL* und durch diese evozierten und inspirierten Assoziationen ausgehend, wurde zunächst im Rekurs auf Lev Tolstoj und Fedor Dostoevskij die Frage nach der Art und Weise der Thematisierung von Liebe bzw. nach Liebesmodellen anhand von Beispieltexen beider Autoren diskutiert. Somit konnten nicht nur Beziehungen zwischen diesen Texten und *PPL* aufgezeigt, sondern auch eine qualifizierte Vergleichsbasis sowohl hinsichtlich der Differenzen als auch der Korrespondenzen bei deren Umgang mit dem Thema Liebe erarbeitet werden.

Lev Tolstoj entwirft in *Anna Karenina* und noch dezidierter in *Krejcerova sonata* eine normorientierte, in den Kontext von Ehe und Familie eingebundene, Liebeskonzeption. Dieser präskriptiven Intention steht allerdings die differenzierte und feinfühlig Deskription von des Autors Normorientierungen zuwiderlaufenden Schicksalen gegenüber, deren Meisterschaft nicht nur die bis in die Gegenwart wirksame Faszination seiner Texte begründet, sondern

¹⁵⁵ Vgl. Pittman (1992, 380).

auch die nicht kurzerhand zur Deckungsgleichheit zu bringende Relation von präskriptiver Konzeption und (fiktionaler) Realität vorführt.

Die Art und Weise, in der in Dostoevskijs Texten Liebe thematisiert wird, ist demgegenüber als analytisch-deskriptiv und psychologisch höchst ausdifferenziert zu charakterisieren. Daß anhand komplizierter Liebesverhältnisse andere, die jeweiligen ProtagonistInnen beschäftigende, Fragen zugespitzt werden, ist als weiteres Spezifikum der Dostoevskijschen Texte herausgestellt worden. Der Autor enthält sich freilich auch nur impliziter Werturteile, transponiert aber dennoch ethische Grundsätze. In Narbikovas Text hingegen werden ethische und moralische Fragestellungen, wie sie für Tolstoj und Dostoevskij relevant waren, nicht mehr erörtert; sie spielen höchstens im ironischen Rekurs auf die Literaturgeschichte eine Rolle, z.B. wenn Dostoevskij Irras Schuld auf sich nimmt. Die freundliche Ironie der Autorin im Umgang mit einigen Texten der Literaturgeschichte hat einerseits deren Profanisierung aus zeitgenössischer Perspektive zur Folge – wo Tolstoj mit Schopenhauer den „Willen der Gattung“ zu reglementieren sucht, wird bei Narbikova Zweckfreiheit der Liebe, die Absage an Reproduktionsverpflichtungen und die Privilegierung von Individualität lanciert –, und ermöglicht es ihr andererseits, vermittels der solcherart hergestellten Distanz im Verhältnis zu eben dieser Literaturgeschichte eine souveräne Position einzunehmen¹⁵⁶. An dieser Stelle sei noch einmal auf die Behandlung des Themas Homosexualität in *PPL* hingewiesen, zu dem sich hier eine interessante Parallele ergibt: Lynne Attwood spezifiziert die gleichen Attribute, die den Umgang mit dem Thema Liebe in *PPL* kennzeichnen – Zweckfreiheit und Individualität –, als charakteristisch für Homosexualität:

The general approach to gender differences and sexuality has remained remarkably consistent throughout the past two decades, despite the enormous changes which have taken place in society as a whole. What has emerged from the literature is a highly conservative model of gender relations and sexual behaviour which provides no space for alternative lifestyles, and which could hardly be expected to tolerate alternative sexual orientations. Society is portrayed as a network of traditional family units, each consisting of a strong man, a nurturing woman and appropriately socialized children. Men and women are supposed to appeal to each other precisely because of their differences. [...] Homosexuality defied all this. It could not be confined to marriage, and was clearly not geared towards procreation. It involved sex for its own sake, not for the public good. It complicated the cosy image of men and women as two indivisible halves of a whole, drawn to each other as opposites. It was also a dangerous sign of individualism¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Vgl. dazu auch das „Schluß“-Unterkapitel in der *Zusammenfassung*, in der dieser Aspekt in Narbikovas Text(en) im Zusammenhang mit Intertextualität auf der Grundlage der von Renate Lachmann entwickelten Modelle Partizipation, Transformation und Tropik zur Interpretation von Text-Text-Relationen diskutiert wird. Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a.M. 1990 und Lachmann, Renate; Schahadat, Schamma: Intertextualität. In: Brackert, Helmut; Stückrath, Jörn (Hg.): *Literaturwissenschaft: ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg 1995, 677-686.

¹⁵⁷ Attwood (1996, 102).

Der von Attwood explizierte Begründungszusammenhang von Homosexualität als querstehend zu in der Sowjetunion und im postsowjetischen Rußland tradierten Geschlechtermodellen und damit als potentielle Störung der bestehenden Ordnungssysteme bietet auch für die Reaktionen auf Narbikovas Texte ein Erklärungsmuster. Der ungezwungene Umgang mit dem Thema Sexualität unterscheidet *PPL* ebenfalls von den diskutierten Texten des 19. Jahrhunderts. Narbikova formulierte diesbezüglich in einem Interview:

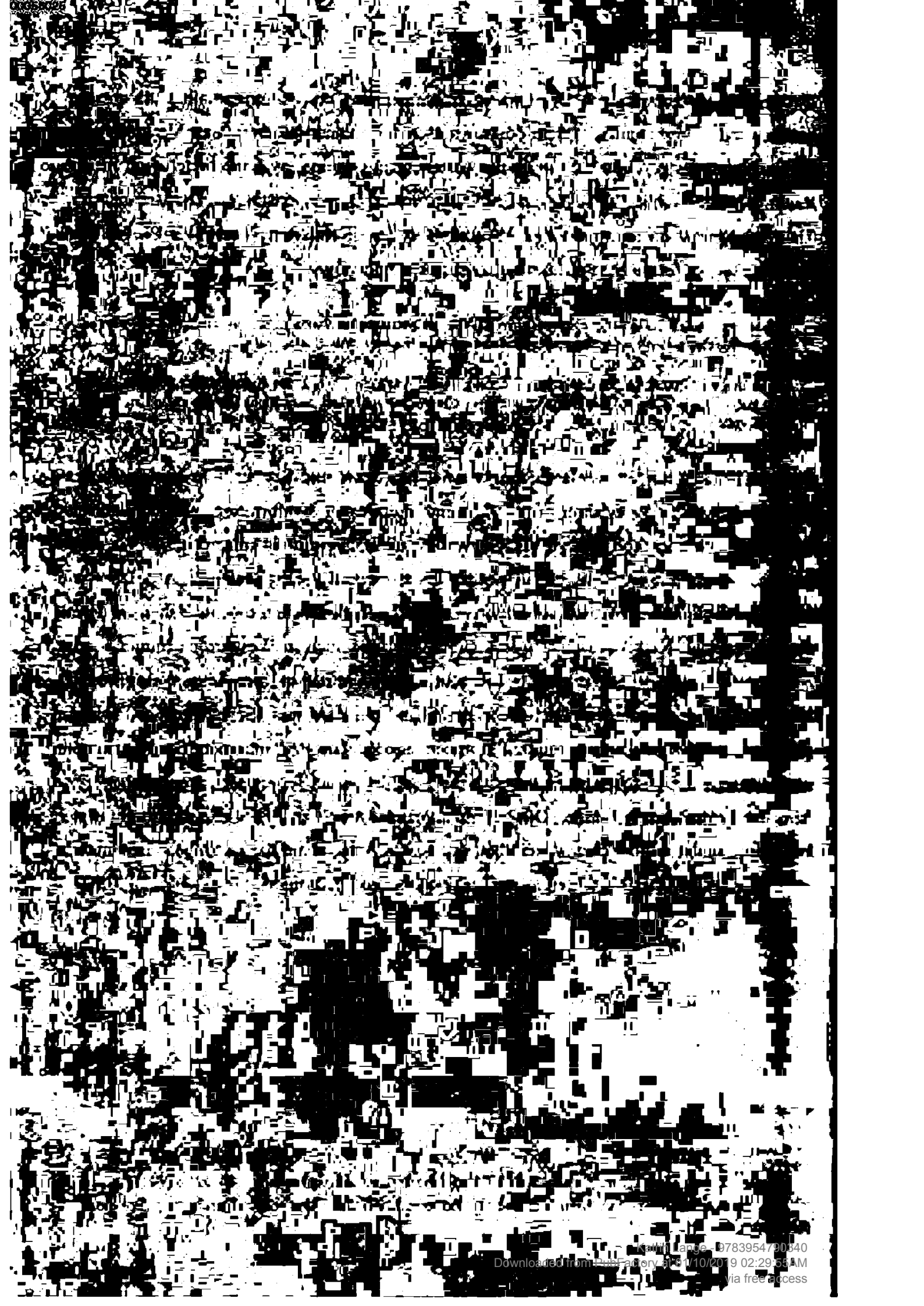
Действительно, в XIX веке русской литературе до эротики не было дела, писателей в основном интересовали отношения между душой и Богом, а не между душой и телом¹⁵⁸.

Im 19. Jh. war Erotik in der russischen Literatur in der Tat kein Thema; die Schriftsteller interessierten sich in der Hauptsache für die Beziehungen zwischen Seele und Gott, aber nicht für die zwischen Seele und Körper.

Sind im 19. Jahrhundert die Beziehungen zwischen Seele und Körper, wie Narbikova ausführt, ausgeblendet, so erfahren sie in *PPL* eine interessante Umformung: werden einerseits „geschlechtlich“ deutlich kodierte Aspekte von Sexualität mittels künstlerischer Verfahren im Text semantisch asexualisiert, so werden andererseits dezidiert asexuelle Aspekte – wie am Beispiel biblischer Mythen vorgeführt – sexuell aufgeladen. Ich möchte daher die These formulieren, daß Narbikova nicht – wie in Rußland und auch in Westeuropa immer wieder behauptet¹⁵⁹ – eine Autorin erotischer Literatur ist, sondern daß in ihren Texten, aufgrund der Verschiebung des tradierten ‘über-Liebe-Erzählens’ hin zu einem Liebe-Sprechen, Sprache und der Erzählvorgang selbst, implizit erotisiert werden. Die *PPL* inhärente Ganzheitsutopie im Verhältnis der Geschlechter kommt in der geschlechtsindifferierenden sprachlichen Tendenz des Textes zum Ausdruck. Die interpretatorische Arbeit an *PPL* zielte darauf ab, in der Fokussierung der rhetorischen Verfaßtheit des Textes Antwort auf die zu Frage geben, mittels welcher künstlerischer Verfahren dieses Liebe-Sprechen funktioniert.

¹⁵⁸ Veselaja, Elena: Dunovenie érosa. Beseda s Valeriej Narbikovej. *Moskovskie Novosti*. 1.4.1990, 14.

¹⁵⁹ Vgl. das Kapitel *Narbikova-Lektüren*; und s.a. Peterson (1993), die überzeugend nachweist, daß diese Zuschreibung unzutreffend ist.



5 *Ravnovesie sveta dnevných i nočných zvezd* – Kosmologie und Schöpfungskonzeptionen

Nun fragt sich:
Was sind die Sterne?
Jakob Böhme¹⁶⁰

Ausgangspunkt der Geschlechterbeziehungen in *Ravnovesie sveta dnevných i nočných zvezd*, (*RS, Das Gleichgewicht des Lichts der Tages- und der Nachtsterne*)¹⁶¹ ist eine im ersten Textkapitel vorgestellte konventionelle Ehebruchsgeschichte: Sana und Avvakum sind ein heterosexuelles Ehepaar; ein Umstand, der für die weibliche Figur nur mehr den Charakter einer Formalie besitzt, während die immer wieder erfolglosen Versuche des männlichen Parts, Avvakum, seine angetraute Gattin zurückzugewinnen, für ihn zur Quelle von Enttäuschung und Frustration werden. Avvakum liebt also Sana und Sana liebt ihren Geliebten Otmatfejan, der Sana ebenfalls liebt, sich ihr jedoch zuweilen auch entzieht und sie wegschickt. Diese zunächst recht trivial anmutende erotische Dreiecksbeziehung wird durch andere Dreiecksstellierungen erweitert und kompliziert: Otmatfejan hat eine (namenlose) Frau, der jedoch nur eine Nebenrolle im textuellen Geschehen zugeordnet ist, und einen Freund, Čjaščjažyšyn, zu dem Sana wiederum flüchtige erotische Beziehungen unterhält, und der für das Paar Sana und Otmatfejan seinerseits in der Rolle des guten Freundes und Helfers brilliert.

Nach vier Kapiteln mehr oder minder erfolgreicher Versuche, Zeit, räumliche Nähe wie räumliche Distanz, Wohnungsdefizienz, Eifersucht und Sehnsucht zu überwinden, sind Sana und Otmatfejan nach einer orgiastischen Badeszene in der Wohnung eines befreundeten Künstlers vereint. Der Liebes-Logik von Narbikovas Texten folgend, in denen eine über die nur körperliche Vereinigung im Liebesakt hinausgehende Vereinigung ersehnt wird, heißt das, daß die ProtagonistInnen in der Transzendierung ihrer getrennten irdischen Existenz sich zwar

¹⁶⁰ Böhme, Jakob: *Aurora oder Morgenröte im Aufgang. Sämtliche Schriften*. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in 11 Bänden, begonnen von August Faust, neu herausgegeben von Will-Erich Peuckert. Stuttgart 1942-61, (22, 24). Der Titel wird im folgenden mit *Aurora* angegeben, während die Kapitel und Abschnitte des Textes in Klammern angeführt werden.

¹⁶¹ Für die Wiedergabe der russischen Textzitate auf deutsch wird im folgenden, wenn nicht anders angegeben, die Übersetzung von Annelore Nitschke verwendet: *Das Gleichgewicht des Lichts der Tages- und der Nachtsterne*. Frankfurt a.M. 1993. Die Namen der ProtagonistInnen und alle übrigen Eigennamen werden zusätzlich zu den 'eingedeutschten' Varianten der Übersetzung transliteriert wiedergegeben. Auf zuweilen auftretende Divergenzen zwischen Übersetzung und Originaltext – gelegentlich sind Sätze wahlweise entweder in der Übersetzung oder im russischen Text nicht vorhanden – wird entsprechend verwiesen.

vereinigen, aber gleichzeitig auch ihre physische Existenz aufgeben und sterben müssen. Am Ende des vierten Kapitels erfrieren Sana und Otmatfejan als vereistes Denkmal in einem Hauseingang¹⁶². Das sehr kurze fünfte Kapitel erfüllt die Funktion eines Epilogs: Sana und Otmatfejan sind gemeinsam an einem Strand. Der Topos von Liebe und Tod wird hier zwischen Sana und Otmatfejan sowohl verbal verhandelt als auch in der fiktionalen Realität des Textes ausagiert:

- Скажи, что ты меня любишь!
- Тебе мало было, когда я тебе говорила, что люблю тебя больше жизни.
- Мало, потому что это я тебя люблю больше жизни, и мне все равно этого мало. Мне мало каждый раз каждого раза.
- Тогда пусть будет в последний раз.
- Пусть будет в последний раз, как никогда еще не было.
- Все уже было.
- С мертвой не выло. Я хочу, чтобы это сейчас было и чтобы ты любила меня больше смерти, раз ты говоришь, что любишь меня больше жизни.
- Я не умру от этого.
- Ты умрешь, потому что я умираю от любви, я хочу тебя больше, чем ты хочешь меня больше жизни.
- Я тебя больше хочу, но больше жизни больше, чем больше смерти.
- Нет, больше смерти тоже больше, не закрывай глаза.
- Дыхания не хватает.
- Тогда на одном дыхании, не закрывай глаза. Открой глаза. (203f.)

„Sag, daß du mich liebst!“

„Es war dir zuwenig, als ich dir sagte, daß ich dich mehr als das Leben liebe.“

„Zuwenig, weil ich dich mehr als das Leben liebe, und das ist mir sowieso zuwenig. Mir ist jedesmal jedes Mal zuwenig.“

„Dann soll es eben das letzte Mal sein.“

„Soll es zum letztenmal sein, wie es noch nie war.“

„Alles war schon.“

„Mit einer Toten noch nicht. Ich will, daß dies jetzt ist und daß du mich mehr liebst als den Tod, da du sagst, daß du mich mehr als das Leben liebst.“

„Ich werde daran nicht sterben.“

„Du wirst sterben, weil ich vor Liebe sterbe, ich will dich mehr, als du mich mehr als das Leben willst.“

„Ich will dich mehr, aber lieber mehr als das Leben, als mehr als den Tod¹⁶³.“

„Nein, auch lieber mehr als den Tod, mach die Augen nicht zu.“

„Ich krieg keine Luft.“

„Dann in einem Atemzug, mach die Augen nicht zu. Mach die Augen auf.“ (229)

Die delirierende sprachliche Formation dieser Sequenz ist Ausdruck des unermesslichen und unerfüllbaren gegenseitigen Begehrens. Zugleich scheint der gemeinsame Tod die höchste

¹⁶² Das Motiv der Liebenden, die als vereistes Denkmal sterben, findet sich bereits in Velimir Chlebnikovs Versdrama *Markiza Dézes* (1909-1911). Vgl. Chlebnikov, Velimir: *Markiza Dézes. Sobranie sočinenij IV. (Slavische Propylaen. Texte in Neu- und Nachdrucken. Hg. Dmitrij Tschizewskij u.a. Bd. 37, IV). München 1971, 76-88, 88.*

¹⁶³ Mein Übersetzungsvorschlag des Satzes lautet: „Ich will dich mehr, aber mehr als das Leben ist mehr, als mehr als der Tod.“

denkbare Erregung zu sein, die sich beide verschaffen können, da alles, Liebe und Begehren thematisierende Literatur eingeschlossen, – außer Nekrophilie – „schon war“.

Der Liebesdiskurs in *RS* ist insgesamt durch zwei Merkmale gekennzeichnet: den hölzernen und teilweise marionettenhaften (Liebes-)Szenen einerseits, die durch äußerste sprachliche Reduktion der Dialoge gekennzeichnet sind, stehen andererseits poetische und sprachlich sehr präzise Reflexionen über die Liebe und das Vermögen, vielmehr Unvermögen, diesem Gefühl sprachlich adäquat Ausdruck zu verleihen, gegenüber. Letztere erinnern in ihrer Konzentration auf einzelne Topoi des Liebesdiskurses an Roland Barthes *Fragmente einer Sprache der Liebe*¹⁶⁴.

О чем мы спорим? О названии чувства, которое есть, о слове, которого нет. Ведь „люблю“ – это слово, а слово призрачно, оно самый настоящий призрак, который шатается по ночам и пугает воображение, фантом, и вольше ничего, „тогда я тебя юблю, потому что такого слово нет, а чувство такое есть, значит, может быть и слово.“ Нет, мы не занимаемся словообразованием в два часа ночи, мы просто гоним слово, разрываем его на клочки и спускаем в унитаз, но и в унитазе живая вода. (192)

Worüber streiten wir? über die Benennung eines Gefühls, das es gibt, über ein Wort, das es nicht gibt. „Ich liebe“ ist schließlich ein Wort; das Wort aber ist gespenstisch, es ist ein ganz echtes Gespenst, das nachts herumwandelt und die Phantasie erschreckt, ein Phantom, nichts weiter, „dann iebe [sic] ich dich, weil es dieses Wort nicht gibt, das Gefühl gibt es aber, also kann es auch das Wort geben.“ Nein, wir beschäftigen uns um zwei Uhr nachts nicht mit Wortschöpfung, wir jagen das Wort einfach, zerreißen es in Stücke und werfen es ins Klo, doch auch in der Kloschüssel ist lebendiges Wasser. (211)

Neben dem körperlichen Liebesakt müssen Sana und Otmatfejan immer auch über die Liebe sprechen, um sich der gegenseitigen Liebe zu versichern:

– Ты правда мменя любишь? – спросил он.
 – Я тебя правда сильно люблю.
 – Скажи тогда, что это значит?
 – Я хочу, чтобы ты был девочкой, а я была лисенком, или чтобы я была девочкой, а ты был лисенком. Но только так, чтобы кто-то из нас обязательно был девочкой, а кто-то лисенком. Но больше всего я хочу, чтобы я была сначала лисенком, а ты был девочкой. (71)

– Liebst du mich wirklich? – fragte er.
 – Ich liebe dich wirklich sehr.
 – Dann sag, was das heißt?
 – Ich möchte, daß du das Mädchen bist und ich das Fuchslein, oder daß ich das Mädchen bin und du das Fuchslein. Aber nur so, daß einer von uns bestimmt das Mädchen ist, und einer das Fuchslein. Aber am allermeisten möchte ich, daß ich zuerst das Fuchslein bin und du das Mädchen. (14)

In dieser Szene agieren Sana und Otmatfejan. Nur aus dem Nachsatz „fragte er“ und den die Genera anzeigenden Verbendungen ist hier erkennbar, welche der Figuren spricht. Die Stim-

¹⁶⁴ Vgl. Barthes (1984) und die entsprechenden Ausführungen im Kapitel *Liebesdiskurse* dieser Arbeit.

men der Sprechenden werden wahlweise den imaginierten Rollen „Füchlein“ und „Mädchen“ zugeordnet. Nachdem Sana Otmatfejan bestätigt hat, daß sie ihn liebe, ergeht nun seinerseits an sie die Aufforderung, sie solle sagen, was das bedeutet. Sana verbalisiert die Äquivalenz ihrer beider Positionen, eingebunden in ein Spiel mit Geschlechteridentitäten, das darauf abhebt, daß eine/r der beiden das Mädchen und die/der andere das Füchlein sein soll in ihrer Liebe. Auf den Unterschied zwischen Auflösen und Egalisieren der Positionen männlich und weiblich sei noch einmal hingewiesen. Nicht die Auflösung der beiden Einzelfiguren, sondern die Transzendierung der Geschlechtertrennung wird erstrebt. Die Positionen männlich und weiblich werden dabei als gleichwertig und austauschbar gedacht.

Neben erotischen Dreiecksverhältnissen und Überlegungen über die Möglichkeit der sprachlichen Reflexion über Liebe werden in *RS* kosmologische und philosophische Konzepte anderer Autoren mit dem Thema Liebe in Zusammenhang gesetzt. Themen, die in anderen Texten Narbikovas bislang noch nicht verhandelt worden sind, wie z.B. Mutterschaft, werden in *RS* erstmals präsentiert und sollen im folgenden innerhalb der russischen Kultur verortet und in ihren entsprechenden Konzeptualisierungen herausgearbeitet werden. Mit der Rückbindung von *RS* in kulturelle Kontexte wird im Vergleich mit den Prätexten und Artefakten, auf die im Text Bezug genommen wird, dessen ästhetische Eigenart und Innovation deutlich.

5.1 Fedor Tjutčev und die Kosmologie Jakob Böhmes

Der Titel von Narbikovas Roman *Ravnovesie sveta dnevných i nočnych zvezd* (*Das Gleichgewicht des Lichts der Tages- und der Nachtsterne*) spielt auf ein Gedicht von Fedor Tjutčev, einen der bedeutendsten romantischen Lyriker Rußlands, und insbesondere auf die zentralen Motive des Gedichts, Licht und Sterne, an. Die Schrift *Aurora oder Morgenröte im Aufgang* (1612)¹⁶⁵ des deutschen Mystikers und Theosophen Jakob Böhme (1575-1624) bildet einen anderen wichtigen Bezugsrahmen für Narbikovas Text. Neben der Motivverknüpfung der Sterne zwischen Narbikovas und Böhmes Text manifestiert sich die Bedeutung Böhmes in Verweisen auf seinen Namen, Allusionen auf Topoi seines Werkes und mehrfachen, zum Teil

¹⁶⁵ Vgl. zum Motivkomplex „Aurora“ insgesamt auch den Abschnitt „zarja“ des Kapitels „Aurora: zarja und zakaf“ in Hansen-Löve, Aage: Mutter Erde. *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung seiner poetischen Motive*. Band 2. Wien 1998, 242-258, da sich Böhme auf den Aspekt der Morgenröte konzentriert.

nahezu wörtlichen Zitaten aus *Aurora* in *RS*¹⁶⁶. Von daher stellt sich die Frage, welche Affinitäten das Werk des Görlitzer Schuhmachers, der zu Beginn des 17. Jahrhunderts schrieb, für die russische Autorin Narbikova am Ende des 20. Jahrhunderts besitzt. Die Autorin begründet ihr Interesse an Böhme damit, daß er der Unmittelbarkeit seines Erlebens, Erfühlens und Erkennens der ihn umgebenden Welt in seinen naturmystischen Kosmosvorstellungen sprachlich ungemein phantasievoll, originär und anschaulich Ausdruck zu verleihen vermochte¹⁶⁷. Die eigenwillige und kreative Art und Weise, in der Narbikova diejenigen Topoi und Philosophie aus Böhmes und Tjutčevs Werk, die für den Geschlechterdiskurs in *RS* relevant sind, in ihren eigenen Text einspeist, wird im folgenden exemplarisch aufgezeigt. Das Gedicht, auf das im Titel von *RS* angespielt wird, lautet:

Федор Тютчев

Душа хотела б быть звездой,
Но не тогда, как с неба полуночи
Сии светила, как живые очи,
Глядят на сонный мир земной, –

Но днем, когда, сокрытые как дымом
Палящих солнечных лучей,
Они, как божества, горят светлей
В эфире чистом и незримом.
(1830)¹⁶⁹

Fedor Tjutčev

Die Seele wollte ein Stern sein,
Jedoch nicht dann, wenn um Mitternacht vom Himmel
diese Himmelslichter wie lebendige Augen
auf die schlaftrunkene Erdenwelt schauen, –

Sondern am Tag, wenn verborgen wie vom Rauch
der glühenden Sonnenstrahlen,
sie, wie Gottheiten, heller brennen
Im Äther, rein und unsichtbar¹⁶⁸.

Tjutčevs Gedicht markiert gleichsam den ideellen Rahmen, innerhalb dessen *RS* anzusiedeln ist: Erde und Himmel, Seele, Sterne und Augen als den Text durchziehende Motive deuten auf Fragestellungen von Wahrnehmung, Erkennbarkeit (der Welt) und Erkenntnisvermögen (des Menschen) hin und führen in dualistische Denkfiguren und Antinomien ein, die Tjutčevs und auch Narbikovas Text strukturieren¹⁷⁰. Zudem ist der seinerzeit dem „Obščestvo Ljubomudri-

¹⁶⁶ In Rezensionen zu *RS* ist bislang nur vereinzelt auf Böhme hingewiesen worden, z.B. Rakusa (1996a, 237). Eine über die Namensverweisung hinausgehende Untersuchung dieses Zusammenhangs wurde m.W. noch nicht unternommen.

¹⁶⁷ Interview der Verf. mit Valerija Narbikova am 28.2.1998 in Zürich.

¹⁶⁸ Übersetzung von mir, K.L.

¹⁶⁹ Vgl. Tjutčev, Fedor: *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Leningrad 1987, 107.

¹⁷⁰ Dieser Aspekt des Werkes von Tjutčev ist in der Forschung immer wieder hervorgehoben und auch mehrfach untersucht worden. Vgl. u.a.: Levin, Ju.I.: Invariantnyj sjužet liriki Tjutčeva. *Tjutčevskij Sbornik. Stat'i o žizni i tvorčestve Fedora Ivanoviča Tjutčeva*. Tallinn 1990, 142-206, 142.

ja“ (Gesellschaft der Weisheitsliebe)¹⁷¹ nahestehende Dichter, dessen Gedichte in Narbikovas Roman nicht nur anzitiert werden, sondern auch paraphrasiert in den Text eingewebt sind (z.B. *RS*, 71, 73), ein bekannter Autor philosophischer Liebeslyrik.

Die erste Zeile von Tjutčevs Gedicht beginnt mit der einer nicht näher spezifizierten Seele zugeschriebenen Sehnsucht, ein Stern sein zu wollen. Ob die Seele hier synekdochisch für einen Körper steht oder ihr gerade aufgrund ihrer Immaterialität im Unterschied zur Materialität eines Körpers potentiell das Vermögen, sich einem Stern anzuverwandeln, zugesprochen wird, kann nicht zweifelsfrei beantwortet werden. Aus der Religions- und Philosophiegeschichte sind mehrere Seelenvorstellungen bekannt, in denen die Seele beispielsweise als Sitz des Lebens (Hauch) oder als nur lose mit dem Körper verbundener Locus von Geist und Wille vorgestellt wird. In der romantischen Literaturtradition, der Tjutčevs Gedicht verpflichtet ist, war es durchaus nicht unüblich, der Seele auch eine körperunabhängige Existenz zu konzедieren. Im ersten Vers charakterisiert das Motivpaar Seele und Stern den Dualismus der Sphären Erde und Himmel. Seele und Stern markieren zugleich in der Rangfolge der Motive im Gedicht den jeweils obersten Punkt. Die Sonne ist – als der bekanntermaßen am hellsten leuchtende Himmelskörper – in der zweiten Strophe Vergleichsparadigma des Komparativs „heller“. Die Sterne, so wird gesagt, strahlen wie Gottheiten, und somit strahlen sie heller als die Strahlen der Sonne. Die Sterne werden in Tjutčevs Gedicht einerseits von einer Betrachterposition auf der Erde aus wahrgenommen; einer Perspektive, aus der sie nur in der Nacht sichtbar sind. Andererseits wird ihre außerirdische Stellung vergegenwärtigt, eine Position, in der sie als permanent sichtbare Himmelskörper vorgestellt werden. In Tjutčevs poetischer Welt bedeutet ein Stern zu sein folglich, von der Erde aus am Tag zwar nicht sichtbar, aber dennoch wahrnehmbar zu sein und implizit auch selbst sehen zu können. Die irdische und die außerirdische Perspektive werden im Gedicht ineinandergeschaltet. Die Tjutčevs Gedicht eignende

¹⁷¹ 1823 wurde das „Obščestvo Ljubomudrija“ in Moskau gegründet. Tjutčev wurde als Mitglied des Moskauer literarischen Salons seines ehemaligen Hauslehrers und Dichterfreundes Semen Raič mit einigen Autoren dieses Zirkels bekannt. Erklärtes Ziel der Gesellschaft war es einerseits, die russische Lyrik um philosophische Themen und Inhalte zu bereichern, und andererseits, die philosophischen Schriften Friedrich Schellings in Rußland zu verbreiten. Vgl. Usok, I.: *Filosofskaja poézija Ljubomudrov*. In: Mann, Ju. (Hg.): *K istorii russkogo romantizmu*. Moskva 1973, 107-128. Tjutčev selbst wurde sowohl mit Schelling als auch mit dessen Philosophie während seines langjährigen Aufenthaltes als Diplomat an der russischen Botschaft des Königreiches Bayern in München bekannt (1822-1844, von einigen Unterbrechungen abgesehen). Vgl. Pratt, Sarah: *Russian Metaphysical Romanticism. The Poetry of Tjutchev and Boratynskii*. Stanford 1984, 3, 34ff. Pratt unterscheidet in ihrer Studie Tjutčevs Lyrik, die sie als „metaphysical poetry“ bezeichnet, ausdrücklich von den im Kontext der „Gesellschaft der Weisheitsliebe“ entstandenen Texten: „The term ‘metaphysical poetry’ as it will be used here identifies poetry informed by concern for the metaphysical workings of the universe, but not distorted by adherence to a specific philosophical system.“ (4).

Sehnsucht, die Grenzen der menschlichen Erfahrung und Wahrnehmung zu transzendieren, wird somit am Beispiel der Sterne expliziert. Das dieser Vorstellung zugrunde gelegte Konzept der Sterne reicht über deren literaturgeschichtliche Tradierung als Symbol der (Liebes-) Sehnsucht hinaus. Tjutčev akzentuiert in seinem Gedicht ein vertikales System, dessen hierarchischer Gliederung die zentralen Topoi des Gedichtes – Himmel und Erde, Nacht und Tag, Sterne (Himmelslichter) und Sonnenstrahlen – zugeordnet sind. Diese vertikale Ordnung wird bis in die syntaktischen Strukturen des Gedichtes hinein betont, bei denen, wie auch auf der Motivebene, vorrangig mit binäroptionellen Setzungen gearbeitet wird: Die zweite Zeile der ersten Strophe ist mit „но и“ („aber nicht“, „sondern nicht“) eingeleitet, wodurch zunächst nur die Gegensätzlichkeit der beiden Sphären Erde und Himmel auch im Strophenaufbau pointiert wird. Werden in der ersten Strophe die der allgemeinen Wahrnehmung und Erkenntnis zugänglichen Realia beschrieben, so wird in der zweiten Strophe eine konkrete Utopie des menschlichen Vermögens entworfen, mehr zu sehen, als dem Auge zugänglich ist. Im Gegensatz zum hierarchischen System in Tjutčevs Gedicht wird in Narbikovas Roman bereits im Titel das Moment der Enthierarchisierung und des gleichberechtigten Nebeneinanders betont, verbalisiert im Bild des Gleichgewichts. Die Sehnsucht nach der Grenzüberschreitung findet sich bei Tjutčev wie bei Narbikova gleichermaßen. Konstatiert der Lyriker die Begrenzung der menschlichen Wahrnehmung und imaginiert lediglich in konjunktivischer Manier deren Transgression, so geht die Autorin einen Schritt weiter und lotet in *RS* die sprachlichen und – in der Gestaltung der körperlichen Liebe – auch die thematischen Möglichkeiten der Grenzüberschreitung selbst aus.

In *RS* wird im Unterschied zu Tjutčevs Gedicht eine explizit postmoderne Haltung der verlorenen Unschuld postuliert. Die Erinnerung an eine Sehnsucht und die Antizipation der Enttäuschung nach ihrer Erfüllung fällt mit der erneuten Sehnsucht nach dem Zustand der – hier auch sexuellen – Unschuld im gleichzeitigen Bewußtsein ihrer Unerfüllbarkeit zeitlich zusammen:

Большая Медведица была сейчас скрыта, и многим чуть-чуть, Тютчеву в том числе, было жалко, что на дневном небе не видны звезды. А если бы были видны, то грусть от созерцания этих звезд была бы равна грусти post coitum¹⁷². (71)

Der Große Bär war jetzt verdeckt, und vielen, darunter Tjutschew [Tjutčev], tat es ein wenig leid, daß die Sterne am Tageshimmel nicht zu sehen sind. Wären sie zu sehen, dann wäre die Traurigkeit beim Betrachten dieser Sterne gleich der Traurigkeit post coitum. (13)

¹⁷² Im Original lateinisch.

Die in Tjutčevs Gedicht formulierte Sehnsucht, daß die Sterne auch am Tag sichtbar sein mögen, wird in *RS* in einer postromantisch-realistischen Manier zitiert, die um das Nachher („грусть“, „Traurigkeit“) einer erfüllten Sehnsucht weiß und sie daher nicht vorbehaltlos herbeizuwünschen vermag. Der Topos der Sterne wird in *RS* neben dem Bezug zu Tjutčevs Gedicht noch auf andere Weise intertextuell aufgeladen und neu akzentuiert: im Rekurs auf die Zeile „И звезда с звездою говорит“ („Und der Stern mit Stern spricht“) (*RS*, 91)¹⁷³ aus Michail Lermontovs berühmtem Gedicht „Выхожу один я на дорогу“ von 1841 (in Rainer Maria Rilkes kongenialer Übersetzung „Einsam tret ich auf den Weg, den leeren“) oder auch im Zusammenhang mit den vielfältigen Verweisen auf das Erstlingswerk Jakob Böhmes und der darin exponierten Vorstellung von den Sternen.

In seinem philosophischen System der Weltentstehung und -ordnung weist der deutsche Mystiker und Theosoph Böhme den Sternen einen ähnlich bedeutsamen Platz zu, wie sie ihn auch in Tjutčevs poetischer Welt einnehmen: „Aus den Kräften Gottes ist worden der Himmel; aus dem Himmel sind worden die Sterne; aus den Sternen sind worden die Elementa; aus den Elementen ist worden die Erde und die Kreaturen.“ (*Aurora*, 2, 44). In Böhmes Kosmogonie und besonders in der in *Aurora* exemplifizierten Lehre von den sieben Qualitäten oder „Quellgeistern“ werden die Sterne zum einen als Ursprung der jeder Qualität innewohnenden positiven und negativen oder auch guten und bösen Kräfte und zum anderen als himmlisches Analogon zur Beschreibung der irdischen Zustände funktionalisiert:

Dieser zweifache Quell, böß und gut in allen Dingen, rühret alles aus den Sternen her; denn wie die Kreaturen auf Erden sind in ihrer Qualität, also auch die Sterne. Denn durch seinen zweifachen Quell hat alles seine große Beweglichkeit, Laufen, Rennen, Quellen, Treiben und Wachsen. (*Aurora*, 2, 2)

Daß aber nun solche neue Geburt könnte vollzogen werden ohne des Teufels Willen. so hat sich der Schöpfer in dem Leibe dieser Welt gleich wie kreatürlich geboren in seinen Quellgeistern, und sind alle die Sternen nichts als Kräfte Gottes, und besteht der ganze Leib dieser Welt in den sieben Quellgeistern. (*Aurora*, 24, 27)

Die Schriften Böhmes sind seinerzeit fast zeitgleich mit dem Beginn ihrer Verbreitung in Deutschland auch in Rußland interessiert aufgenommen worden¹⁷⁴. Narbikovas Rekurs auf

¹⁷³ Diese Zeile wird in *RS* mehrfach wiederholt, z.B. 147.

¹⁷⁴ Die bedeutsamste Rolle spielte hierbei im 17. Jahrhundert Quirin Kuhlmann (1651-1689), der als junger Mann in Leiden mit Böhmes Schriften bekannt gemacht wurde und sich fortan, obwohl er Böhme nie persönlich kennenlernte, als dessen Schüler verstand. Kuhlmann kam 1687 nach Moskau, wo er innerhalb der „Nemeckaja sloboda“ (die deutsche Siedlung) begeisterte Aufnahme fand. Seine an Böhme ausgerichtete prophetische Lehre eines in Bälde zu erwartenden „Kühlreiches“, in der Kuhlmann selbst die Rolle des „Kühlpropheten“ zu übernehmen gedachte, wurden der russischen Regierung alsbald suspekt, so daß gegen ihn ein Prozeß angestrengt wurde. Schließlich ist Kuhlmann als Ketzer verbrannt worden. Diese aufsehenerregenden Ereignisse führten gleichzeitig dazu, daß sowohl Kuhlmanns eigene als auch Böhmes Schriften in Kuhlmanns Übersetzung der

Böhme ist zudem eingebettet in das komplexe Geflecht einer deutsch-russischen, philosophisch-literarischen heterodoxen Rezeptionstradition: neben der Vermittlung Böhmes nach Rußland über Quirinus Kuhlmann war der Philosoph und Theologe Franz von Baader Ende des 18. Jahrhunderts hierbei die entscheidende Figur¹⁷⁵. Böhmes Schriften waren zugleich für die späte Philosophie Friedrich Schellings, insbesondere für seinen Naturbegriff, relevant¹⁷⁶. Zwischen Schelling und Fedor Tjutčev gab es nicht nur eine freundschaftliche Verbindung. Letzterer trug auch zur Vermittlung der Schriften des deutschen Philosophen in Rußland bei. Tjutčev war ebenfalls mit Böhmes Schriften vertraut, die er möglicherweise schon vor seinem mehrjährigen Aufenthalt in Deutschland zur Kenntnis genommen hatte¹⁷⁷.

Dem Begründer der russischen Religionsphilosophie Vladimir Solov'ev wird gemeinhin eine Schlüsselrolle bei der Verbreitung des Böhmeschen Œuvres in Rußland zugeschrieben¹⁷⁸, das vor allem in den symbolistischen Zirkeln am Anfang des 20. Jahrhunderts begeisterte Anhänger fand. Der Philosoph und Lyriker Solov'ev ist zudem in der hier skizzierten Rezeptionstradition Böhmes ein Knotenpunkt, der nicht nur initiatorisch bei der Verbreitung von dessen Schriften wirkte, sondern auch ein profunder Kenner der Werke aller anderen genannten Rezipienten war und über den wiederum nachfolgende AutorInnen Böhme rezipierten¹⁷⁹. In Nar-

russischen Öffentlichkeit bekannt wurden. Vgl. dazu Dietze, Walter: *Quirinus Kuhlmann. Ketzer und Poet*. Berlin 1963.

¹⁷⁵ Ende des 18. Jahrhunderts erfolgte die begeisterte Wiederentdeckung Böhmes in der deutschen Romantik – besonders Novalis zeigte sich von Böhme enthusiastisch – und bei den Philosophen Fichte, Schlegel und Schelling. Dieses wiedererwachte Interesse an Böhmes Schriften wurde vor allem durch die Aktivitäten Franz von Baaders auch nach Rußland vermittelt. Baaders Ideal war die Erneuerung des westlichen durch die geistigen Kräfte des russisch-orthodoxen Christentums. Zu diesem Zweck gründete er beispielsweise eine christliche Akademie in St. Petersburg. Durch seine Kontakte mit Vertretern der orthodoxen Geistlichkeit in Rußland, z.B. der Theologischen Akademie in Moskau, kann er als Katalysator der Verbreitung von Böhmes Gedankengut in Rußland gelten. Vgl. u.a. Siegl, Josef: *Franz von Baader. Ein Bild seines Lebens und Wirkens*. München 1957.

¹⁷⁶ Vgl. dazu Brown, Robert F.: *The Later Philosophy of Schelling: The Influence of Böhme on the Works of 1809-1815* Lewisburg 1977.

¹⁷⁷ Einer solchen Vermutung gibt L.N. Kuzina Ausdruck. Kuzina, L.N.: Iz Jakoba Beme. *Literaturnoe Nasledstvo. Tom devjanosto sed'moj v dvuch knigach: Fedor Ivanovič Tjutčev*. Kniga pervaja. Moskva 1988, 178-179, 179. Kuzina zitiert des weiteren einen Brief Tjutčevs an Bludov, in welchem er Böhmes berühmtes Epigramm „Wem Zeit ist wie Ewigkeit / und Ewigkeit wie Zeit, / der ist befreit / von allem Streit.“ ins Russische übersetzt hat (Kuzina, 1988, 178).

¹⁷⁸ Ungefähr hundert Jahre nach Franz von Baader initiierte Vladimir Solov'ev die Wiederbelebung der Rezeption von Böhmes Schriften in Rußland, die auch für Solov'evs eigene Konzeptionen der *vseedinstvo* (All-Einheit) und der Sophiologie eine große Rolle spielten. Zu Solov'evs Böhme-Rezeption vgl. u.a. Cioran (1977, 17ff). Zu Solov'evs Philosophie vgl. das Kapitel *Liebesdiskurse* dieser Arbeit.

¹⁷⁹ Solov'evs Kenntnis der Philosophie Friedrich Schellings kann als sicher vorausgesetzt werden. Sarah Pratt formuliert in ihrer bereits genannten Arbeit über Tjutčev bezüglich Solov'ev: "Vladimir Solov'ev [...] began the rescue of Tjutchev from his previous obscurity." (Pratt, 1984, 10) und führt in diesem Zusammenhang zwei Arbeiten Solov'evs an (Pratt, 1984, 243): Solov'ev, Vladimir: Poézija F.I. Tjutčeva. *Sobranie sočinenij*. Tom 7. St. Peterburg 1895, 117-134, und S.,V.: Perečityvaja Tjutčeva. *Nauka i Religija*. (1973) 8, 56-59.

bikovas Text scheinen wiederum mehrere dieser potentiellen Rezeptionslinien in gegenläufiger Richtung auf. Das gegenwärtige Interesse an theosophischen und mystischen Schriften in Rußland, in das Narbikovas Böhme-Lektüre im weitesten Sinne eingeordnet werden kann, ist mindestens zweifach motiviert: einerseits beruht es auf einem Nachholbedarf, der dem aus sowjetischen Zeiten datierenden repressiven Umgang mit solcherart Schriftgut zuzuschreiben ist und dem seit Beginn der Perestrojka umfangreich entsprochen wird. Andererseits zeugt die breite Hinwendung zu Religion und Kirche im postsowjetischen Rußland neben der damit verbundenen Suche nach sinn- und identitätsstiftenden Momenten nicht zuletzt auch von einem Bedürfnis nach Spiritualität und individuellen Formen von Geistigkeit, dem Böhmes Schriften augenscheinlich zu entsprechen vermögen. Zudem sei ein weiteres – obgleich wissenschaftlich nur schwer verifizierbares – Argument angeführt: in Rußland wurde mehrfach in den letzten Jahren vor einer Jahrhundertwende ein verstärktes Interesse an theosophischem und mystischem Gedankengut beobachtet¹⁸⁰.

Böhmes in *Aurora* vor dem Hintergrund seiner profunden Bibelkenntnis explorierte unorthodoxe Kosmologie, die seinerzeit von den theologischen Instanzen sogleich sanktioniert wurde¹⁸¹, entspricht Narbikovas blasphemischem Umgang mit kanonisierten Texten und erklärt die Affinität der Autorin für die Schriften des Theosophen. Daß neben der gedanklichen und sprachlichen Gestaltung der *Aurora* vor allem Böhmes unorthodoxe Haltung kanonisierten Texten gegenüber wichtig für Narbikova ist, äußert sich nicht zuletzt in ihrem eigenen Umgang mit dem Autor Jakob Böhme und seinem Text, der auch sprachspielerische Experimente einschließt: „а Якоб Бёме якобы и не Бёме“ (73, im Deutschen nur wiederzugeben als „und Jakob Böhme war angeblich auch nicht Böhme“). Semantisch werden an dieser Stelle Zweifel an der Identität Jakob Böhmes formuliert und phonetisch ergibt die Zusammenziehung von Böhmes Vornamen mit den ersten beiden Buchstaben seines Familiennamens eine Homonymie mit dem russischen Wort „якобы“, „angeblich“.

¹⁸⁰ Auch in der Forschung wird diese Beobachtung angeführt. Vgl. u.a. Glatzer Rosenthal, Bernice (Hg.): *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Cornell 1997, 29ff. Nicht zuletzt der Umstand, daß Böhmes wichtigste Schriften 1990 in einem russischen Verlag neu ediert wurden, spricht für diese Annahme.

¹⁸¹ Böhme erhielt aus Furcht vor ketzerischer Unterwanderung der lutherischen Kirche in der Oberlausitz nach Bekanntwerden, d.h. nach handschriftlicher Verbreitung, seiner Fragment gebliebenen Schrift *Aurora* vom Görlitzer Magistrat ein dauerndes Schreibverbot, nachdem er vom lutherischen Oberpfarrer der Stadt, Gregor Richter, in einer Predigt als Ketzer und Aufrührer titulierte worden war. An dieses Schreibverbot hielt er sich sieben Jahre lang. Auf Drängen seiner Freunde und wohlmeinender Gönner durchbrach er es schließlich und verfaßte bis zu seinem Tod in rascher Folge mehrere Schriften. Vgl. Schipflinger, Thomas: *Die Sophia bei Jakob Böhme. Una Sancta*. (1986) 3, 195-210, 196.

Begrifflichkeiten und Denkfiguren aus *Aurora* werden in *RS* neu kontextualisiert bzw. gänzlich neu interpretiert. Zudem gibt es eine Analogie zwischen Böhmes rhetorischer Praxis, von der sich die Autorin offensichtlich hat stimulieren lassen, und der sprachlichen Gestaltung von *RS*. Der Text Böhmes ist durch Wiederholungen und einen bewußt antirationalistischen Stil geprägt, der immer wieder Beschwerden über Rezeptionshemmnisse heraufbeschworen hat.¹⁸² Auch in Narbikovas Text dominieren Redundanzen und der Erzählduktus ist oftmals quasi-kindlich. Auf eine grundlegende philosophische oder gar theologische Auseinandersetzung zielt Narbikovas Umgang mit dem Böhmeschen Text allerdings nicht. Auch die hier vorzustellende Lektüre ist weniger auf eine Auseinandersetzung mit dem Werk Böhmes angelegt, als vielmehr darauf, die in *RS* angewandten Textverfahren der 'Verarbeitung' der *Aurora* aufzuzeigen. Diese sollen im folgenden im Umgang mit dem Böhmeschen „Salitter“ analysiert werden: „Salitter“ bzw. „Salnitter“¹⁸³ ist einer der zentralen Begriffe in Böhmes *Aurora*. Günther Solms-Rödelheim, einer der wenigen Böhme-Forscher, die sich um dessen begriffsgeschichtliche Einbettung bemühen, führt aus: „Sal-nitrum ist ein in der Alchemie oft verwandter chemischer Grundstoff, das salpetrige Nitrat. [...] Böhme nennt den 'Feuerschrack' auch 'salnitrischen Schrack' in Anlehnung an die Explosivwirkung des Büchsenpulvers.“¹⁸⁴ Zu ergänzen ist hierbei, daß „salpetriges Nitrat“ ein Pleonasmus ist, da das Salz der Salpetersäure per se als Nitrat bezeichnet wird. „Salniter“ bzw. „Salitter“ sind schlichtweg mittelhochdeutsche Formen von „Salpeter“¹⁸⁵. Zusammen mit dem Begriff „Mercurius“¹⁸⁶ soll der Salitter im gedanklichen Kosmos Böhmes „das Kräftepotential der Schöpfung auf der göttlichen und auf der kreatürlichen Ebene“ kenntlich machen¹⁸⁷:

¹⁸² Vgl. u.a. Wehr, Gerhard: Einführung: Jakob Böhme und sein Erstlingswerk. *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*. Hg. Gerhard Wehr. Frankfurt a.M./Leipzig 1992, 11-45, 14.

¹⁸³ Die Schreibung des Begriffes differiert bei Böhme zwischen Salitter, Salnitter und Salniter.

¹⁸⁴ Vgl. Solms-Rödelheim, Günther: *Die Grundvorstellungen Jakob Böhmes und ihre Terminologie*. München 1960, 146. Solms-Rödelheim zeigt in der Untersuchung von Böhmes Quellen auf, daß Böhme den Begriff wahrscheinlich aus der Paracelsus zugeschriebenen Schrift *Liber Azoth* kannte, in der es dem Cagastum, d.h. der vergänglichen Materie, gleichgesetzt wurde. Zur Verwendung des Begriffes bei Böhme führt Solms-Rödelheim außerdem aus: „Dieser 'Salniter' verkörpert die Ganzheit von männlichem 'Feuerwillen' und weiblicher 'Lichttinctur'. Der 'Salniter' stellt die endgültige Lebensganzheit dar, die offenbarte Einheit Gottes im 'Lichtreich'.“ (146).

¹⁸⁵ „Salpeter: Das Wort für salpetersaures Salz stammt aus lat. *sal* 'Salz' und ägyptisch *ntr*, aus hebr. *neter* 'Salpeter'; mhd. *salniter*, *salitter* mit Dissimilation von *l > b, p* gegen *n* salbeter, salpeter.“ Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch*. Berlin/New York 1975, 622.

¹⁸⁶ Vgl. das Kapitel 10 „Von dem sechsten Quellgeist in der göttlichen Kraft“ in Böhmes *Aurora*.

¹⁸⁷ Wehr (1992, 23).

In der göttlichen Pomp [Herrlichkeit] sind fürnehmlich zwei Dinge zu betrachten: erstlich der Salitter oder die göttlichen Kräfte, die sind eine bewegende, quellende Kraft; in derselben Kraft wächst aus und gebäret sich die Frucht nach jeder Qualität und Art als himmlische Bäume und Stauden, die ohne Aufhören ihre Frucht tragen, schön blühen und wachsen in göttlicher Kraft also freudenreich, daß ich das nicht reden oder schreiben kann, sondern ich stammele daran wie ein Kind, das da lernet reden und kanns nirgend recht nennen, wie es der Geist zu erkennen gibt (*Aurora*, 4,13) Die andere Gestalt des Himmels in der göttlichen Pomp ist der Mercurius oder der Schall, gleichwie in dem Salitter der Erde ist der Schall, davon wächst Gold, Silber, Kupfer, Eisen und desgleichen, davon man kann allerlei Instrumenta machen zum Schall oder zur Freude, als da sind Glocken, Pfeifen und alles, was da schallet; auch so ist derselbe Schall in allen Kreaturen auf Erden, sonst wäre alles stille. (*Aurora*, 4,14).

In *RS* heißt es:

Тогда она расправила личико и присосалась к 'потусторонней' не в смысле 'неземной'. Она до половины всунула язык в эго салиттер и возила им, может, час, времени хватило, чтобы изъездить у всей дягилевской труппы. (71f.)

Da glättete sie das Gesichtchen und saugte sich am jenseitigen, nicht im Sinne von „überirdischen“ Löchlein fest. Sie steckte die Zunge bis zur Hälfte in seinen Solitär [Salitter] und fuhr vielleicht eine Stunde darin herum, die Zeit hätte gereicht, um die ganze Diaghilew-[Djagilev-]truppe zu bereisen¹⁸⁸. (14)

Der Salitter Jakob Böhmes wird in dieser, einen analen Geschlechtsakt beschreibenden, Szene, in der Sana und Otmatfejjan interagieren, zur metaphorischen Bezeichnung für Otmatfejans Anus¹⁸⁹. Des weiteren erfolgt ein Hinweis auf die Ballettgruppe des russischen Künstlers und Kunstunternehmers Sergej Djagilev. Bekanntermaßen waren mehrere Tänzer der 1909 von Djagilev in Paris gegründeten „Ballets russes“, wie auch Djagilev selbst, homosexuell¹⁹⁰. Die Erwähnung seines Namens im Kontext eines heterosexuellen Koitus ist ein nochmaliges Indiz dafür, daß in der Überlagerung zweier Zeichen in dieser Szene Otmatfejans Anus als Salitter vorgestellt wird: Djagilev fungiert als Indiz des von männlichen Homosexuellen präferierten Analverkehrs als Form des Geschlechtsverkehrs, und von Sana wird gesagt, daß sie sich an Otmatfejans Löchlein festsaugte.

In einer anderen, direkt an Böhme anschließenden Szene wird die nur geschlechtliche Konnotation und Umkodierung des Salitters als Geschlechtsorgan erweitert:

¹⁸⁸ Die Übersetzerin hat hier den „Salitter“ Böhmes fälschlicherweise zu einer Edelsteinmetapher, Solitär, transformiert. Eine Übersetzung, die offensichtlich auch Karlheinz Kasper zu seinem Aufsatz „Die Ästhetik des Solitären“ inspiriert hat. Siehe auch das Kapitel *Narbikova-Lektüren*, in dem Kaspers Beitrag ausführlich diskutiert wird.

¹⁸⁹ Der Salitter aus Jakob Böhmes *Aurora* ist in der russischen Übersetzung des Textes auch mit Salitter (салиттер) übersetzt. Vgl. Beme, Jakob: *Avrora ili utrennjaja zarja v voschozdenii*. Moskva 1914, (4, 14).

¹⁹⁰ Vgl. dazu grundsätzlich den in der Reihe „Documenta choreologica“ des Tanzarchivs Leipzig erschienenen Band Jeschke, Claudia u. a. (Hg.): *Spiegelungen. Die Ballets russes und die Kunst*. Berlin 1997.

На земле все было устроено так грустно из-за повреждения плоти: на земле была природа, каламбур, то что присутствовало при родах, в отличие от небесного салиттера земля была, как бы немножко 'того', как бы 'тронута'. Небесные деревья, моря и горы, состоявшие из света и тени, были с самого начала здоровые, а земные с самого начала были бедненькие. Они были красивые и замечательные, но они были грустные. 'Земное поле' было повреждено, это и был Люцифер. И в том месте (когда он свалил с престола) образовалась земля, не самосветлей шар, грязь, которая переходила в эстетическую категорию, когда была возлюблена кем-нибудь с такой силой, так сладко и яростно была любима, что больше не могла оставаться грязью, а становилась самой золотой и красивой чистотой. Когда Сана засовывала язык в салиттер Отматфеяна, Сана и Отматфеян становились частью небесного салиттера, и в этом месте земная поврежденная плоть, прекрасная и ужасная, была прекрасней салиттера, который имеет только одно качество – прекрасное. (72)

Auf Erden war alles so traurig eingerichtet wegen der Beschädigung des Fleisches: Auf Erden war Natur, eben das, was geboren wird, im Unterschied zum himmlischen Solitär [Salitter], die Erde war gewissermaßen ein bißchen „plemplem“, ein bißchen „beknackt“. Die himmlischen Bäume, Meere und Berge, die aus Licht und Schatten bestanden, waren von Anfang an gesund, die irdischen aber waren von Anfang an kümmerlich. Sie waren schön und imposant, doch sie waren traurig. Das „Erdfeld“ war seinetwegen beschädigt, wegen Luzifer, den Gott von Anfang an so sehr geliebt hatte. An der Stelle, wo er vom Thron stürzte, entstand die Erde, der nicht aus sich selber leuchtende Ball, der Dreck, der in die ästhetische Kategorie übergang, als er von jemandem mit solcher Inbrunst geliebt wurde, so lustvoll und heftig, daß er nicht mehr Dreck bleiben konnte, sondern schönste und goldenste Reinheit wurde. Als Sana Otmatfejan küßte,¹⁹¹ wurden Sana und Otmatfejan Teil des himmlischen Solitärs [Salitters], und an dieser Stelle wurde das beschädigte irdische Fleisch, das schön und schrecklich zugleich ist, schöner noch als der Solitär [Salitter], der nur eine Eigenschaft hat: das Schöne. (15f.)

Die Metaphorisierung des Salitters als Anus – nur der Anus von Sanas Geliebtem Otmatfejan figuriert in *RS* im übrigen als Salitter – wird an dieser Stelle vom Rekurs auf das kosmologische Modell Böhmes überformt. In der Beschreibung des Ist-Zustandes der Erde, eines Zustandes, in dem das Gute und das Böse koexistieren, wird in Böhmes *Aurora* immer wieder auf den (Ur)Zustand des Kosmos verwiesen, in dem es das Böse noch nicht gab. Das Wiedererlangen dieses Zustands des Nur-Schönen, hier in Anlehnung an Dostoevskijs „Красота спасет мир“ („Die Schönheit rettet die Welt“) formuliert¹⁹², wird bei Narbikova in der Irdisches transzendierenden Vereinigung der beiden Liebenden Sana und Otmatfejan imaginiert. Einzig auf diesem Wege scheint es für einen begrenzten Zeitraum möglich, Teil des „himmlischen Salitters“ zu werden. Markant ist diese Szene zudem dadurch, daß der ersehnte Zustand

¹⁹¹ Wörtlich übersetzt eigentlich: „Als Sana anfing, die Zunge in Otmatfejans Salitter hineinzustecken“.

¹⁹² Schamma Schahadat diskutiert diesen Topos aus Dostoevskijs *Idiot* ausführlich. Vgl. Schahadat, Schamma: Das Mythologem von der „Schönheit, die die Welt errettet“. *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*. Frankfurt a.M./Berlin 1995, 190-208.

Vladimir Solov'ev stellte diesen Satz von Dostoevskij seiner Schrift „Красота в природе“ („Die Schönheit in der Natur“) voran, wodurch sich wiederum ein Konnex zum im Kapitel *Liebesdiskurse* aufgezeigten religionsphilosophisch-sophiologischen Subtext für Narbikovas Texte ergibt. Edith Klum erläutert dazu: „Metaphysisch gesprochen liegt in diesem Konkretum aus Logos und Sophia die höchste Form des Enhypostaton Eidos vor, das Kompositum aus Existenz (suščee) und Essenz (suščnost'). Der hier vorliegenden Ontologie der Schönheit entsprechend bedeutet dieses Compositum die vollendete Schönheit; das aber ist der G o t t m e n s c h e, d.h. der

der Vereinigung und des Einsseins einzig durch Sanas sexuelle Aktivität herbeigeführt wird und daß der männliche Penis weder faktisch noch symbolisch als Phallus eine Rolle spielt. Ihre Zunge erkundet seinen körperlichen Raum, wobei im Russischen mit „язык“ nicht nur die „Zunge“, sondern auch die „Sprache“ bezeichnet wird und beide Begriffe die Assoziation zum Zungenreden des Titels dieser Arbeit evozieren.

So wie Narbikova die Mehrzahl der von ihr rezipierten Prätexte gemäß ihrem zentralen Thema, der Liebe und der Liebesdiskurse, in einen geschlechtlichen und/oder sexuellen Zusammenhang einschreibt, wird auch Böhmes Begriff Salitter dieser Maschinerie des Zerschreibens und Umkodierens von Prätexten einverleibt. Der für Narbikovas Schreiben so charakteristische abrupte Wechsel zwischen verschiedenen Motiven und Stilebenen ist auch in der oben zitierten Textpassage offenkundig: Vom Rekurs auf Böhmes Kosmogonie wird zu einem Geschlechtsakt Sanas und Otmatfejans gesprungen und zuvor noch auf die vor allem von den sowjetischen Konzeptualisten praktizierte „Ästhetisierung des Mülls“ angespielt¹⁹³. Zugleich ergibt sich daraus eine assoziative Verknüpfung zu Narbikovas Umkodierung des Salitters als Anus und dessen Ausscheidungsprodukt: Kot und Müll gehören dem gleichen semantischen Feld an und werden in *RS* ästhetisiert und aufgewertet. Wird von den Sternen in Böhmes *Aurora* gesagt, daß der „zweifache Quell, bös und gut in allen Dingen“ aus ihnen rühre, so ist im Unterschied dazu der Salitter als Grundkraft der Schöpfung Gottes durchgängig positiv konnotiert. Bei Narbikova erfolgt diesbezüglich eine Umkodierung: Die Sterne werden im ganzen Text positiv besetzt, währenddessen der Salitter Böhmes mehrfach semantisiert wird: als Ausscheidungsorgan, als Lustorgan für Sana und als imaginiertes Zustand höchsten Glücks, der „himmlische Salitter“, dessen Sana und Otmatfejan in der Vereinigung teilhaftig werden können.

Auf den Konnex zwischen Natur und Genus/Geschlecht in Abgrenzung zum Himmlischen respektive Göttlichen wird sprachlich im ersten Satz des Zitats hingewiesen: „На земле была природа, каламбур, то что присутствовало при родах“ („Auf Erden war Natur, ein Wort-

zweite Adam oder überzeitliche Christus. In diesem Sinne ist das Dostoevskij-Wort zu verstehen, welches Solov'ev seinen Aufsätzen über die Schönheit voranstellte.“ Vgl. Klum (1965, 14).

¹⁹³ Ilja Kabakov soll hier stellvertretend als einer der bekanntesten (sowjetischen/russischen) Künstler genannt sein, die sich künstlerisch mit dem Thema Müll auseinandergesetzt haben. Innerhalb der ausufernden Literatur zum sowjetischen/russischen Konzeptualismus bzw. seinem westlichen Vorläufer, der concept art, sei nur auf eine Publikation verwiesen: Kabakov/Groys (1991). In Gesprächen zwischen Kabakov und Boris Groys wird im Wechselspiel zwischen Künstler und reflektierendem Rezipienten auf subtile Weise sowohl in das Thema eingeführt als auch der geistesgeschichtliche sowjetische Kontext der Entstehung von Kabakovs Werken erhellt. Zu Affinitäten zwischen Narbikova und Kabakov vgl. auch das Kapitel zu *Oe* in dieser Arbeit.

spiel, das, was bei den Geschlechtern/bei der Geburt zugegen war“). Hier wird die Auffassung vertreten, daß es Geschlechter und damit auch deren Trennung in verschiedene, (nur) auf der Erde gibt, wo sie Bestandteil der Natur sind. Im Russischen kann dieser Sachverhalt auch sprachlich verdeutlicht werden, da das Wort für Genus/Geschlecht (род) zugleich Basismorphem des Wortes ‘Natur’ (природа) und des Wortes ‘Geburt’ (роды) ist. Zugleich bedeutet der Satz, daß alles mit Genus/Geschlecht Zusammenhängende immer Teil der Natur und damit der Erde, des Irdischen, ist.

Böhmes Kosmologie, in der der uranfängliche Zustand der Welt als Vergleichsparadigma für die Beschreibung des Ist-Zustandes der Welt dient, findet in Narbikovas immer wieder beschworener Sehnsucht nach der Vereinigung der Liebenden eine Analogie. Diese Vereinigung wird in einem utopischen Raum, dem des uranfänglichen Gutseins der Schöpfung, als die Geschlechtertrennung noch nicht statthabte, situiert. Dennoch ist die Sehnsucht nach der Vereinigung und deren momenthafte Realisierung nicht rückwärtsgewandt¹⁹⁴. Sie wird vielmehr in einem reflektierten Gestus des Bewußtseins formuliert, der sowohl um die verlorene Ureinheit als auch um die sprachliche Möglichkeit ihres Herbeizitierens und damit momenthaften Reaktivierens weiß.

Es gibt zusammenfassend also zwei Hauptaspekte, die Böhmes Text *Aurora* für Narbikova bedeutsam machen. Der erste ist in der Übernahme Böhmescher Topoi und Denkfiguren, die in *RS* umkodiert werden, und der Böhmeschen Diktion zu sehen. Die häretische Tradition, der Böhme angehört, wird in Narbikovas Umgang mit dem Prätext *Aurora* wiederum tradiert. Der zweite Aspekt hängt ursächlich mit dem ersten zusammen. Böhme entwickelt in der *Aurora* auch eine Erklärung für das Theodizee-Problem. Die Diskussionen um die philosophische Gotteserkenntnis, von Gottfried Wilhelm Leibniz 1697 mit dem Begriff Theodizee belegt, sollen dazu dienen, eine plausible Erklärung für die Existenz des Bösen in der Welt bereitzustellen. Bo Andersson faßt die Problematik wie folgt zusammen:

¹⁹⁴ Diese Auffassung vertritt Regine Nohéjl: „Umgekehrt kann aber auf einer eher philosophischen Ebene auch das Geschlecht selbst Ausdruck jener künstlichen Ordnung, die Mensch und Natur vergewaltigt hat, sein. Die Auflösung der Geschlechterrollen, die dem entgegengesetzt wird, ist eher retrograd, d.h. sie zielt weniger auf eine reflektierte ‘Nachgeschlechtlichkeit’ ab, die den Geschlechterdiskurs bereits *durchquert* hat, als auf eine Rückkehr in einen Zustand paradiesischer ‘Vorgeschlechtlichkeit’, einer Unschuld und Ureinheit, die stark mystisch-religiöse Züge trägt.“ Nohéjl, Regine: Wunschräume und Alpträume. Zur Thematisierung von Körperlichkeit und Sexualität in der postsowjetischen Frauenprosa. In: Parnell, Christina (Hg.): *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa: Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995*. Frankfurt a.M./Berlin 1996, 193-211. Nohéjls Forderung nach einer „reflektierten Nachgeschlechtlichkeit“ ist theoretisch durchaus nachvollziehbar. Allerdings führt sie nicht näher aus, was darunter konkret zu verstehen ist. Zudem habe ich zu zeigen versucht, daß Narbikova sehr wohl eine reflektierte Position vertritt.

Das theologische Problem des Bösen entsteht aus der Unvereinbarkeit zweier traditioneller Behauptungen über Gott, nämlich daß er erstens allmächtig und zweitens allgut ist, mit der sich aus dieser Erfahrung ergebenden Tatsache, daß es in der Schöpfung Böses gibt. Wenn wahr ist, daß Gott allmächtig und allgut ist, wie kann es dann Böses geben? Wenn Gott allgut ist und es Böses in der Schöpfung gibt, wie kann Gott dann allmächtig sein? Wenn er allmächtig ist und es Böses gibt, wie kann er dann als allgut bezeichnet werden? Zu zeigen, daß das Vorkommen des Bösen mit der Existenz eines allmächtigen und allguten Gottes vereinbar ist, ist die Aufgabe der Theodizeen gewesen, die durch die Jahrhunderte entwickelt worden sind¹⁹⁵.

In Böhmes kosmogonischem Modell wird der Einfall des Bösen in das himmlische Reich Gottes im Rückgriff auf apokryphes Schrifttum erläutert: Es ist der Abfall von Gottes schönstem Engel Luzifer, einem der drei Erzengel, der zur Emergenz des Bösen in Gottes Reich führt¹⁹⁶.

Es zeigt und weiset der Geist hell und klar, daß vor der Erschaffung der Engel das göttliche Wesen mit seinem Aufsteigen und Qualifizieren sei von Ewigkeit gewesen und auch in der Schöpfung der Engel sei geblieben, wie es noch auf heute ist, und wird auch in Ewigkeit also bleiben. (*Aurora*, 4,22)

Es ist aber des Großfürsten Luzifer Königreich worden in der Erschaffung der Engel. Der hat mit seiner stolzen Erhebung in seinem Königreich die Qualitäten oder den göttlichen Salitter, daraus er gemacht war, angezündet und brennend gemacht. (*Aurora*, 4,24)

Er meinte hiermit also hochlichte und qualifizierend zu werden über den Sohn Gottes, aber er ward ein Narr. Darum konnte dieser Locus nicht in seiner brennenden Qualität bestehen in Gott, darauf denn die Schöpfung dieser Welt erfolgt ist. Es wird aber diese Welt am Ende in Gott bestimmter Zeit wieder in ihren ersten Locum gesetzt werden, wie es war vor der Erschaffung der Engel. (*Aurora*, 4,25)

Neben dem Abfall Luzifers als Erklärungsmodell für die Existenz des Bösen in Gottes Reich reflektiert Böhme im 13. Kapitel der *Aurora* auch die Frage, ob es das Böse in Gott selbst gäbe: er konzediert das Vorhandensein der herben und der bitteren Qualität, der Hitze und des „Tons“, welche die „Schärfe“ in Gott in den genannten vier Qualitäten bedingen, die jedoch von den „guten Qualitäten“ überwunden wird. „Die Schärfe ist in Gott selber (und in allem Sein) aber angelegt und stellt ein potentiell Böses dar“¹⁹⁷. Im Unterschied zu Böhme stellt sich für Narbikova das Theodizee-Problem als solches nicht mehr. Die gleichzeitige Existenz von

¹⁹⁵ Vgl. Andersson, Bo: „*Du Solst wissen es ist aus keinem stein gesogen*“. *Studien zu Jakob Böhmes „Aurora oder Morgen Röte im auffgang*“. Stockholm 1986, 149.

¹⁹⁶ Im Zusammenhang mit Böhmes Quellgeisterlehre schreibt Andersson über dessen Erklärungsmodell der Entstehung des Bösen: „Luzifer war nach Böhme vor seinem Fall neben Michael und Uriel einer der drei Erzengel, und zwar der schönste unter ihnen. Wie alle anderen Engel, ja wie alles Sein überhaupt, bestand er aus den sieben Quellgeistern, die in Luzifer aber – wie in allen Engeln – trockener zusammenkorporiert waren als in der Gottheit, damit die Qualitäten härter und derber werden sollten und der Ton oder Schall (der sechste Quellgeist) dadurch lautbar werden könne. Es sollte der Ton im Lobe Gottes aus den Engeln aufgehen“ (163), was Luzifer verweigerte, wodurch die Harmonie der Quellgeister in Luzifer gestört wurde: die bittere Qualität rieb sich mit der herben; es entstand eine große Hitze, die sich in Luzifers Rebellion gegen Gott äußerte. Vgl. Andersson (1986, 163ff.)

¹⁹⁷ Vgl. Andersson (1986, 165).

Gutem und Bösen ist in ihrem Text ein Faktum¹⁹⁸. Analog zu Böhmes Rekurs auf den „ersten Locus“, als die Qualitäten in einem ausgewogenen Verhältnis existierten, sucht sie hingegen einen imaginativen, dem Status „des himmlischen Salitters“ adäquaten Zustand zu erlangen. In der Vereinigung Liebender, die nicht nur die körperliche Vereinigung im Geschlechtsakt, sondern auch das Einssein der Geschlechter und damit die Transzendierung der Geschlechtertrennung meint, wird dieser Zustand in ihren Texten imaginiert. In der Kontamination von Problemstellungen des ursprünglich in einem theosophisch-mystischen Kontext anzusiedelnden Textes *Aurora* von Jakob Böhme mit einigen in *RS* verhandelten Aspekten, zwischen denen immer wieder Analogien aufgezeigt wurden, aber auch Umsemantisierungen und Akzentverschiebungen gegenüber dem Prätext nachgezeichnet werden konnten, liegt das innovative Moment von Valerija Narbikovas *RS* begründet.

5.2 Namen

Die Personage in *RS* ist – wie häufig in Narbikovas Texten – zahlenmäßig klein und um eine weibliche Figur zentriert. Der Name dieser Figur, Sana, ist ein Diminutiv von Aleksandra, einem in Rußland überaus gebräuchlichen Frauennamen, der außerdem Assoziationen wie „Hosannah“ oder auch „Santa“ evoziert¹⁹⁹. Er verweist somit potentiell auf eine Vielzahl von Frauen(figuren), die der mit dem Namen Sana zunächst suggerierten Familiarität – erzeugt durch das Diminutiv und die Bezeichnung der Protagonistin allein mit einem Vornamen – zu widersprechen scheint. Statt als Widersprüchlichkeit kann diese Namengebung jedoch auch als Versuch gelesen werden, eine – sprachliche – Balance zwischen der Spezifität (einer Figur) und deren Verweisungspotential auf Nichtspezifiziertes bzw. nichtspezifizierbare (Figuren) herzustellen. Sanas Ehemann trägt den Namen Avvakum, der auf den gleichnamigen russischen Protopopen (Erzpriester) und Führer der Altgläubigen (Raskol'niki) Avvakum Petro-

¹⁹⁸ Nur in einer Textsequenz wird in *RS* eine flapsig-direkte Stellungnahme zu dieser Frage präsentiert: „То, что сначала зла не было в божестве, это понятно, что оно появилось после него и рядом с ним, и, чтобы оно не гуляло само по себе, он взял его в себя.“ (156), „Daß am Anfang das Böse nicht in Gott war, ist verständlich, daß es nach ihm und neben ihm auftauchte und er es in sich aufnahm, damit es nicht für sich allein herumspazierte, ist verständlich.“ (153).

¹⁹⁹ „Santa“ soll hier verstanden werden als u.a. italienische bzw. spanische Form des lateinischen „sancta“, „Heilige“. Auch Chernetsky weist auf diese Evokationen hin. Vgl. Chernetsky (1994, 667).

vič (1620-1682) rekurriert²⁰⁰. Das *Žitie Protopopa Avvakuma, im samim napisannoe* (*Das Leben des Protopopen Avvakum, von ihm selbst niedergeschrieben*) von 1672/1673²⁰¹ gilt als erste russische Autobiographie. Durch Avvakums bildhafte, volkstümliche und emotionale Sprache wurde seinerzeit die erbaulich-distanzierte rhetorische Tradition der Hagiographie reformiert. Dennoch ist Avvakums Vita dieser Gattung zuzurechnen, da in ihr auf bewährte Stilmittel der Hagiographie, wie die wortreiche Schilderung märtyrerhafter Taten oder typische Verfolgungsmotive, zurückgegriffen wird. Das Novum seiner Autobiographie liegt neben ihrer lebendigen sprachlichen Gestaltung vor allem darin, daß der Autor die Subjektivität und Individualität seiner Schilderung akzentuiert, ein für im weiteren Sinne kirchliche Schriften bis dahin höchst ungewöhnliches Verfahren. Avvakum war eine komplexe Persönlichkeit. Ein Faktum, das als Ursache dafür gelten darf, daß seine Aktivitäten überaus ambivalente Wertungen erfahren haben: Er gilt als Exponent einer häretischen Tradition der russischen Literatur- und Kirchengeschichte²⁰², der gegen die Staatskirche einen ebenso ausdauer-

²⁰⁰ Einige der Gründe für die Konstituierung dieser bis heute existenten und für die russische Religions- wie auch Kulturgeschichte eminent wichtigen Strömung seien an dieser Stelle kurz angeführt: „Die durch ihre Verwerfung der Kultusreformen des Moskauer Patriarchen Nikon seit 1653 aus der Großkirche gedrängten Gläubigen, die sich in eigenen Gemeinden zur Bewahrung der 1551 auf der Moskauer Hundertkapitelsynode festgeschriebenen altrussischen Frömmigkeitsformen sammelten, wurden von den Behörden zunächst als Schismatiker (Raskol'niki), später als Altritualisten bezeichnet, während sie im Volk als die Altgläubigen galten. Nicht die Notwendigkeit von Berichtigungen liturgischer Texte und Anweisungen an sich wurde von ihnen bestritten, sondern ihre Ausrichtung am Vorbild der damaligen griechischen Orthodoxie auf dem Hintergrund des Anschlusses der Ukraine an Rußland von 1654. Angesichts der beiden Seiten gemeinsamen Überzeugung von inngigster Verquickung zwischen Ritus und Dogma wurde die Fingerhaltung beim Bekreuzigen zum Hauptstreitpunkt: Während die Griechen das ältere Zweifingerkreuz, bei dem die Spitzen des Zeige- und des Mittelfingers an die zwei Naturen Christi erinnern, durch Hinzufügung des Daumens zu einem Dreifingerkreuz zur Veranschaulichung der heiligen Dreieinigkeit (Trinität) verändert hatten, waren die Russen nicht nur beim Zweifingerkreuz geblieben, sondern hatten es durch die zusätzliche Aneinanderfügung der Spitzen des Daumens, Gold- und kleinen Fingers noch zu einem Fünffingerkreuz als Symbolisierung der beiden altkirchlichen Dogmen weiterentwickelt. [...] Jede Abweichung von den Vorschriften der Hundertkapitelsynode erscheint den Altgläubigen als Trennung von ihren heiligen Vätern und damit als Preisgabe des überkommenen Glaubens überhaupt.“ *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Hg. Hans Dieter Betz u.a., Band I A-B. Tübingen 1998, 372. Vgl. dazu auch Stökl, Günther: *Russische Geschichte Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1990, 308ff.

²⁰¹ Avvakum Petrovič: *Žitie Protopopa Avvakuma, im samim napisannoe*. Moskva 1991.

²⁰² Aage A. Hansen-Löve formuliert diesbezüglich: „Für häretisch bzw. heterodox gelten jene Lehren und Richtungen, die im religiösen oder säkularen Bereich Abweichungen von herrschenden oder gar ewigen Lehrmeinungen begründen.“ (171). Er selbst fokussiert in seinem Aufsatz weniger Abweichungen aus theologischer und religionsgeschichtlicher, sondern vielmehr aus typologischer Perspektive: „Es geht also um Häretik als symbolisches, kulturelles System – und nicht um eine dogmatische Definition antinomistischer bzw. antinormativer Strömungen, deren Qualität und Wesen sich an einer jeweils dominanten Orthodoxie ermesen. [...] Damit stellt sich aber die Frage, ob sich eine solche Häretik jenseits von konkreten (theologischen, soziologischen, kultästhetischen etc.) Themen und Motiven überhaupt konzipieren läßt, oder ob sie nicht vielmehr immer als Gegenstück und Widerpart einer jeweils herrschenden 'Orthodoxie' negativ zu definieren sei.“ (171). Hansen-Löve, Aage A.: *Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne*. In: Fieguth, Rolf (Hg.): *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. (1996) 41, 171-294. Die Probleme, auf die Hansen-Löve in seiner Begriffsbestimmung aufmerksam macht, legitimieren

ernenden wie letztlich erfolglosen Kampf um die – offizielle – Bewahrung der altrussischen Frömmigkeit führte²⁰³. Zudem wird Avvakum als starrköpfiger Traditionalist angesehen, der die von Patriarch Nikon eingeleiteten Kirchenreformen, die z.B. die Abschaffung des die Andacht der Gläubigen störenden Vieltönens (многогласие) während der Liturgie, die Änderung der Fingerhaltung beim Bekreuzigen und die Erneuerung liturgischer Texte beinhaltete, als Entstellung des Christentums ablehnte und gegen sie opponierte. In der Kontroverse zwischen Avvakum und Nikon, respektive zwischen Altgläubigen und Staatskirche, ging es in der wichtigsten Streitfrage, der der Bekreuzigung mit zwei oder drei Fingern, um die Relation zwei vs. Drei²⁰⁴. Weder die zeitweilige Versetzung nach Sibirien und die mehrjährige Verbannung in den äußersten Norden des Landes konnten an Avvakums Weigerung, seinen Lehren abzuschwören, etwas ändern, noch seiner produktiven schriftstellerischen Tätigkeit – neben seiner Vita verfaßte er Sendschreiben, Bittschriften, Traktate und Briefe – Einhalt gebieten. 1682 wurde er von einem Kirchengericht als Ketzer verurteilt und auf dem Scheiterhaufen verbrannt. In *RS* ist Avvakum der Name von Sanas wenig geliebtem Ehemann, der einer nicht näher spezifizierten Tätigkeit als Künstler nachgeht.

Der dritte im Bunde des auch in diesem Narbikova-Text zu findenden erotischen Dreiecksverhältnisses ist Sanas Geliebter Otmatfejan. Sein Name, der als Familienname der Figur benannt wird, die ohne einen Vornamen bleibt, verweist zum einen auf den Evangelisten Matthäus und zum anderen ist die Endung -jan ein charakteristisches Suffix der armenischen Sprache²⁰⁵. Der Bezug zu Armenien wird neben der Suffigierung durch den Hinweis, daß Otmatfejan, orthographisch gesehen, Armenier sei (*RS*, 68) noch verstärkt. Fraglos erfolgt vermittelt dieser Namensgebung ein zweifacher Rekurs auf die christliche Religion: zum einen durch Matthäus, den Zöllner und einen der zwölf Apostel Jesu, dem in der seit dem zweiten Jahrhundert bezeugten christlichen Überlieferung eines der Evangelien, das Matthäusevangelium,

jedoch gleichzeitig die Interpretation Avvakums als Exponent einer häretischen Tradition, da sich in seiner Person und in seinem Werk mehrere Aspekte kreuzen, die mit den von Hansen-Löve angeführten Punkten kohärieren: Die Raskol'niki waren und sind – im religionsgeschichtlichen wie auch theologischen Sinn – zur offiziellen Kirche ein Widerpart. Die Diskussion um die Fingerhaltung beim Bekreuzigen besitzt neben ihrer theologischen Bedeutung auch innerhalb eines symbolischen bzw. kulturellen Systems Relevanz. Währenddessen ist die gleichzeitige Partizipation an der Tradition der Hagiographie und deren stilistische Erneuerung in einem doppelten Sinn – typologisch und kirchengeschichtlich – als häretisch zu bezeichnen.

²⁰³ Vgl. dazu auch Sinjawschik, Andrej: *Iwan, der Dumme: Vom russischen Volksglauben*. [Orig. *Iwan Durak. Russkaja narodnaja wera*. Paris 1990] Frankfurt a.M. 1990, 302ff.

²⁰⁴ Vgl. dazu auch die Ausführungen in der Zusammenfassung.

²⁰⁵ Vgl. Hübschmann, Heinrich: *Kleine Schriften zum Armenischen*. Hg. Rüdiger Schmitt. Hildesheim 1976.

zugeschrieben wird²⁰⁶. Im Russischen wird das Matthäusevangelium als „Евангелие от Матфея“ (Evangelium von Matthäus) bezeichnet, worauf die genaue Semantik des Namens dieses Protagonisten, Von-Matthä-jan, deutlicher als die hier verwendete transliterierte Form hinweist. Zum anderen wird der Bezug zur christlichen Religion durch die Anspielung auf Armenien, das Land mit dem ältesten christlich gewordenen Staatswesen der Welt, hergestellt²⁰⁷. Für diesen Diskussionszusammenhang ist zudem die Tatsache relevant, daß die armenische Kirche monophysitisch ist, d.h. wie auch die russischen Raskol'niki dem Glauben an die zwei Naturen Christi, die zu einer neuen gottmenschlichen Natur verbunden sind, anhängt. Dieser Glauben bedingt ihren oppositionellen Status im Kontext der römisch-katholischen Kirche, ähnlich dem, wie ihn die Raskol'niki im Verhältnis zur russisch-orthodoxen Kirche innehaben²⁰⁸. Somit gibt es neben dem Umstand, daß sowohl Avvakum als auch Otmatfejan sexuelle Beziehungen zu Sana unterhalten, implizit noch eine weitere – intertextuell motivierte – Analogie zwischen beiden Figuren. Im Textverlauf finden sich noch mehrfach Verweise auf Armenien: „а на стене надпись: 'Здесь были армяне, осен, 1985', армяне – добавление излишнее, а 'осен' здесь хороша.“ (RS, 115) („An der Wand eine Inschrift: 'Hier waren im Herbs 1985 Armenier', Armenier ist ein überflüssiger Zusatz, aber der 'Herbs' ist hier gut.“ (84). Auf den 70. Jahrestag des an den Armeniern verübten Genozids von 1915²⁰⁹ wird dergestalt im Text mittels eines orthographischen Fehlers erinnert.

²⁰⁶ Nach der christlichen Überlieferung hat Matthäus als erster in Palästina für Christen geschrieben „die sich aus dem Judentum bekehrt hatten.“ *Neue Jerusalem Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalem Bibel.* Hg. Alfons Deissler und Anton Vögtle in Verbindung mit Johannes M. Nützel. Freiburg i.Br. 1985, 1367. Das Matthäusevangelium der Bibel geht auf diesen in 'hebräischer Sprache', d.h. auf aramäisch, vom Apostel Matthäus verfaßten Text zurück, der später ins Griechische übersetzt und um den Überlieferungsstrom, dessen Ausgangspunkt die Erlebnisse der Jünger mit Jesu bildeten, bereichert wurde.

²⁰⁷ Der armenische König Tiridates III (ca. 250-330) ließ sich im Jahre 301 durch Gregor, einen Missionar aus Kappadozien, taufen und erklärte das Christentum zur offiziellen Religion des Staates. Im Laufe ihrer Geschichte gelang es den Armeniern, die mehrfach gezwungen waren, ihr angestammtes Siedlungsgebiet zu verlassen, immer wieder – auch aufgrund ihrer starken religiösen Bindung – ihr Staatswesen neu aufzubauen. Somit können die vielfachen Versuche – vor allem von Seiten der Türkei und Rußlands – dieses Volk zu beherrschen bzw. jeweils dem eigenen Staat zu inkorporieren, als doppeltes Interesse eines auf Landgewinnung abzielenden geopolitischen Eroberungswillens und dem Bestreben, damit auch die Religion dieses Volkes zu beherrschen bzw. auszulöschen, wie die von der Türkei initiierten Massaker von 1894-1896 und der Genozid an den Armeniern von 1915 belegen – interpretiert werden. Vgl. u.a. Betz (1998, 766).

²⁰⁸ Bezieht man die Stellung der armenischen in Relation zur russisch-orthodoxen Kirche in die Überlegungen mit ein, so ist die armenischen Kirche als Drittes zwischen der römisch-katholischen und der russisch-orthodoxen Kirche situiert. Eine Konstellation, die nicht zuletzt auch geographisch zu begründen ist, und in der Figur des Dreiecks zudem eine topographische Symbolisierung findet.

²⁰⁹ Vgl. dazu Lanne, Peter: *Armenien: Der erste Völkermord des 20. Jahrhunderts* München 1977, insbes. 117ff. Der im weiteren angeführte Armenien-Text Andrej Bitovs thematisiert den Genozid ebenfalls.

Armenien figuriert zudem als Signal für den in der russischen bzw. sowjetischen Kultur bedeutsamen Topos der „Reise nach Armenien“, als dessen bekannteste Beispiele Aleksandr Puškins *Putešestvie v Arzrum vo vremija pochoda 1829 goda*²¹⁰, Osip Mandel'stams *Putešestvie v Armeniju*²¹¹, und Andrej Bitovs *Uroki Armenii*²¹² gelten dürfen. Bei Narbikova erfolgt der Bezug auf diesen Topos, der mit einer schon als absichtsvoll zu bezeichnenden Beiläufigkeit eingespielt wird, viel weniger explizit als beispielsweise in Bitovs Text²¹³. Der Aspekt des Reisens, wiewohl insgesamt in *RS* signifikant, wird im Zusammenhang mit Armenien gänzlich ausgespart. Die Autorin stellt statt dessen die Sprache ins Zentrum ihrer Allusion auf Armenien. Bietet das Nachdenken über die armenische Sprache Mandel'stam zu grundsätzlichen Überlegungen über Erinnerungsformen und -techniken Anlaß²¹⁴, so manifestieren sich in *RS* allein die Signifikanten von Narbikovas Mnemonik: als Wortbildungssuffix bzw. Orthografiefehler.

Otmatfejan, dessen Name den Ausgangspunkt dieser Überlegungen bildete, wird im Text als im weiteren Sinne künstlerisch tätig gezeichnet; er schreibt Gedichte (134) und fährt nach St. Petersburg, um an einem Erfahrungsaustausch von Laientheatern teilzunehmen.

Da die Figuren im Text weder charakterlich noch psychologisch ausgeformt werden, ist der ausführliche Exkurs zu dem durch die Namensgebung eröffneten Anspielungsspektrum nicht nur legitimiert, sondern er ermöglicht zugleich Einsicht in ein strukturbildendes poetologisches Prinzip der Texte dieser Autorin, deren sinnkonstituierendes Potential stärker aus kulturellem Kontextwissen denn aus dem Text selbst gestiftet wird. Die Namensgebung in Narbikovas Texten ist dadurch charakterisiert, daß die Protagonistinnen stets nur mit einem Vornamen benannt werden. Die männlichen Figuren hingegen erhalten (Familien-)Namen, die fast ausnahmslos auf eine bekannte historische Persönlichkeit anspielen. Obgleich die diesbezügliche Verweisungsgeste überdeutlich ist, werden aufgrund der Differenz zwischen fiktio-

²¹⁰ Puškin, Aleksandr: *Putešestvie v Arzrum vo vremija pochoda 1829 goda. Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. Tom 6. Moskva 1957, 637-712.

²¹¹ Mandel'stam, Osip: *Putešestvie v Armeniju. Sobranie sočinenij v trech tomach*. Tom 2. Washington 1967-71, 175-214. Vgl. ausführlich zu diesem Text Sippl, Carmen: Osip Mandel'stams „Putešestvie v Armeniju“. *Reisetexte der russischen Moderne. Andrej Belyj und Osip Mandel'stam im Kaukasus*. München 1997, 183-236.

²¹² Bitov, Andrej: *Uroki Armenii. Družba narodov*. (1969) 9, 161-227.

²¹³ Vgl. dazu auch Spieker, Sven: *The Journey to Armenia in Soviet Prose: Mandel'stam – Šaginjan – Bitov. Figures of Memory and Forgetting in Andrej Bitov's Prose: Postmodernism and the Quest for History*. Frankfurt a.M./Bern 1996, 80-88. Spieker diskutiert neben den genannten auch Armenien-Texte von Andrej Belyj und Marietta Šaginjan.

naler männlicher Figur im Narbikova-Text, deren Namen und der historischen Persönlichkeit dieses Namens die durch letztere evozierten Assoziationen und Erwartungen so vollständig im Text unterlaufen, daß dadurch ein Lektüreeffekt der Ent-Weihung der jeweiligen historischen Person erzielt wird. Die weiblichen Figuren hingegen werden in den einzelnen Texten der Autorin vermittels ihrer Namen – sie heißen beispielsweise Sana, Kisa und Vera²¹⁵ – zunächst als in starkem Maße unspezifisch ausgewiesen. Im Fortgang des jeweiligen Textes entfalten sich die Protagonistinnen jedoch als singuläre und höchst individualisierte Figuren, was der durch die Namensgebung eingangs evozierten Erwartungshaltung zuwiderläuft. Der Destabilisierung der Wirkmächtigkeit derjenigen männlichen historischen Personen, auf die mittels der männlichen Protagonisten in *RS* ironisch angespielt wird, stehen in Narbikovas Text(en) weibliche Figuren gegenüber, die aus einer sich zunächst als Mangel darbietenden Referenzlosigkeit bezüglich historischer Personen heraus eine starke Präsenz, Individualität und zu meist auch Dominanz über die männlichen Figuren entwickeln.

Neben dem Spiel mit historischen Personen, Identitäten und Textfiguren kennzeichnen sprachliche Experimente die Texte der Autorin. Ihre Lust am sprachexperimentellen Namensspiel findet im Namen von Otmatfejans Freund einen vorläufigen Höhepunkt: Čjaščjažyšyn²¹⁶. Einer phonetischen Regel des modernen Standardrussisch zufolge werden nach den palatalisierten Konsonanten „č“ und „šč“ keine die Palatalität des vorhergehenden Konsonanten bezeichnenden Vokale wie „ja“ geschrieben, da diese Konsonanten per se palatal sind. Gleiches gilt für die nichtpalatalisierten Konsonanten „ž“ und „š“, nach denen nicht „y“ – das beim Sprechen zu hören ist – sondern „i“ geschrieben wird. Diese Regel kehrt Narbikova schlichtweg um, indem sie die üblicherweise gesprochenen Lautkombinationen schreibt²¹⁷.

²¹⁴ Vgl. ausführlich dazu Lachmann, Renate: Der unabschließbare Dialog mit der Kultur: Mandel'stam und Achmatova als Gedächtnisschreiber. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne* Frankfurt a.M. 1990, 372-393.

²¹⁵ Kisa heißt die weibliche Hauptfigur in Narbikovas *...i put* und Vera diejenige aus *Šš*.

²¹⁶ Für solcherart Stilbrüche und Sprachexperimente gibt es im russischen Futurismus vielfältige Vorläufer, beispielsweise die Oper „Победа над солнцем“ („Der Sieg über die Sonne“). John E. Bowlt führt dazu aus: „The opera *Pobeda nad solntsem* with text by Kruchenykh, score by Matyushin, and décor by Malevich, was an attempt to 'transrationalism' in literature, music, and painting. The language was often unintelligible, although enough could be understood to know that a band of Futurist strongmen was endeavouring to upset all conventional artistic and historical values by challenging and conquering the sun.“ Bowlt, John E.: The „Union of Youth“. In: Gibian, George; Tjalsma, H. W. (Hg.): *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*. Ithaca/London 1976, 165-187, 179ff.

²¹⁷ Vgl. dazu u.a. *Leitfaden der russischen Grammatik*. Leipzig 1989, S.7f.

Eine weitere Figur in der illustren Runde ist die – hierzulande als Grimmsches Dornröschen bekannte – *spjaščaja krasavica* (*Schlafende Schönheit*), auf die Avvakum trifft, als Sana und er gemeinsam im Zug nach St. Petersburg fahren²¹⁸:

Аввакум постоял-постоял у окошка, да и забрел не в то купе. Он расположился как у себя дома. Под простыней кто-то спал. Он приоткрыл простынь и не узнал Сану, потому что это была не Сана. Это была тоже красавица, но она спала; разумеется, это была спящая красавица. Она не спала, как у Пушкина, в хрустальном гробу, она спала на нижней полке, но это дело не меняло. Аввакум отогнал стаи туч. Разбудить поцелуем? Не поцеловал, потому что все равно бы не разбудил, потому что был не тем. А того не было уже целую вечность. Подстрижена под мальчика, лежит на штампованном белье. (78)

Avvakum stand ein Weilchen am Fenster und geriet in ein Abteil, aber nicht ins richtige. Er machte es sich bequem wie bei sich zu Hause. Unter dem Laken schlief jemand. Er hob das Laken ein wenig hoch und erkannte Sana nicht, weil es nicht Sana war. Es war auch eine Schönheit, aber sie schlief; natürlich war es die Schlafende Schönheit. Sie schlief nicht wie bei Puschkin [Puškin] im Kristallsarg, sie schlief auf der unteren Liege, doch das änderte nichts an der Sache. Avvakum vertrieb die Wolkenschwärme. Küssen wir sie wach. Er küßte sie nicht, weil er sie sowieso nicht geweckt hätte, weil er nicht der Richtige war. Der aber war schon eine ganze Ewigkeit weg. Das Haar kurz wie bei einem Jungen, so liegt sie auf der gestempelten Wäsche. (25)

Mit der Figur der *spjaščaja krasavica* wird auch auf eine literarische Tradition rekuriert: Aleksandr Puškins Märchenpoem *Ruslan i Ljudmila*²¹⁹. Auch das Sujet des Märchens wird in *RS* zitiert: die *spjaščaja krasavica* schläft und ist nur durch den 'richtigen', im Märchen also durch ihren Liebsten Ruslan, zu erwecken. Ruslan ist im Besitz eines Zauberringes, dessen geheime Kräfte Ljudmila zu erwecken vermögen. Das Motiv des Kusses, das Narbikova verwendet, findet sich in Puškins Märchenpoem nicht, aber in anderen Versionen des Stoffes,

²¹⁸ Der Name der Stadt wird nicht explizit benannt, aber es gibt im Text mehrfach sowohl direkte als auch indirekte Hinweise darauf, daß es sich bei beider Reiseziel um St. Petersburg handelt, wie z.B. Anspielungen auf Petr I oder Katarina II, auf architektonische und andere lokale Besonderheiten der Neva-Stadt. Vgl. u.a. *RS*, 75. Neben dem Rekurs auf die „reale“ Stadt wird vermittels dieser Allusionen immer wieder auch Petersburg als „Stadtext“ evoziert. In der folgenden Passage wird sowohl auf das Reiterstandbild Petr I. in St. Petersburg Bezug genommen als auch auf Aleksandr Puškins „Eine Petersburger Erzählung“ untertiteltes Poem *Mednyj vsadnik* (*Der eherne Reiter*) von 1833: „И когда давно один историк описывал одного императора, он описал коня как неотъемлемую часть туловища императора, даже глазки коня описал и хвост.“ (127, „Als vor langer Zeit ein Historiker einen Kaiser beschrieb, und als er in seiner Beschreibung bis zu seinem Rumpf gekommen war, da beschrieb er das Pferd als unabdingbaren Teil des kaiserlichen Rumpfes, sogar die Augen des Pferdes beschrieb er und den Schwanz.“ 104f.). Der „Historiker“ bei Narbikova spielt nicht nur auf die im Vorwort des Poems als auf 'Wahrheit' beruhende zu beschreibende Begebenheit an – eine Überschwemmung der Neva –, sondern auch auf Puškins diesbezügliches umfangreiches Quellenstudium, die sich im historiographischen Gestus des Textes niederschlägt. Narbikova nutzt, ebenso wie Puškin, das Stilmittel der Antonomasie, d.h. der Name Petr I. wird, obgleich für die LeserInnen erkennbar, immer nur umschrieben, selbst aber nicht genannt. *Mednyj vsadnik* ist zudem ein Text, der zu seiner Entstehungszeit der zaristischen Zensur unterlag und erst zu sowjetischen Zeiten eine Originalausgabe erlebte. Er gehört damit, obgleich längst ein Klassiker und vielrezipierter Text, einem von Narbikova zur Zitation präferierten Korpus an.

²¹⁹ Puškin, Aleksandr: *Ruslan i Ljudmila*. *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. Tom 4. Moskva 1957, 7-102. Das Märchenpoem von Puškin diente dem Komponisten Michail Glinka als Vorlage für eine gleichnamige Oper.

beispielsweise in Charles Perraults *La belle au bois dormant* (*Die schlafende Schöne im Wald*)²²⁰ von 1697 oder im *Dornröschen* der Brüder Grimm²²¹. In Narbikovas Text wird dieses Motiv vor allem deshalb aufgenommen, um seine Uneinlösbarkeit in der Gegenwart vorzuführen: Avvakum ist bewußt, daß er die *spjaščaja krasavica* nicht wachzuküssen vermag, weil er nicht der 'richtige' ist. Die durch einen Vergleich Sanas mit der *spjaščaja krasavica* („Это была тоже красавица, но она спала“, „es war auch eine Schönheit, aber sie schlief“) implizierte Parallelität beider Figuren provoziert zudem die Frage, ob Avvakum denn für Sana der 'richtige' sei. Otmatfejan, der wundersamerweise zusammen mit Čjaščjažyšyn im gleichen Zug fährt, ohne daß Sana und er voneinander wüßten, trifft ebenfalls auf die ihn an Sana erinnernde *spjaščaja krasavica* (RS, 85). Auch er küßt sie nicht wach, und ebenso unternimmt Čjaščjažyšyn keinen solchen Versuch. Das Finale des Märchens, in dem die Prinzessin, die *spjaščaja krasavica*, von einem Prinzen wachgeküßt wird und sich mit ihm zu einem glücklichen Paar vereinigt, wird in Narbikovas Text nur noch als Wunschphantasie zitiert, ein Prinz Elisej ist gegen Ende des zwanzigsten Jahrhunderts nirgendwo auszumachen, der Gedanke an den 'Richtigen', der eines Tages kommen wird, pure Fiktion. Die Unmöglichkeit bzw. das Unvermögen der ProtagonistInnen, die *spjaščaja krasavica* wachzuküssen, garantiert gleichzeitig deren Unversehrtheit. Die Menschen können ihr nichts anhaben, heißt es bei Narbikova (vgl. RS, 79). Sie schläft weiter und kann die Rolle einer modernen guten Fee aus dem Märchen spielen, die jedoch nicht aktiv in das Geschehen eingreift. Am Ende des zweiten Kapitels wird die *spjaščaja krasavica* von Sana, Otmatfejan und Čjaščjažyšyn ans Meer gebracht. Das Motiv des Kusses wird noch einmal aufgenommen aber in das Gegenteil seiner ursprünglichen Intention verkehrt: alle drei küssen die *spjaščaja krasavica*, jedoch nicht auf den Mund, sondern auf die Wange, auf daß sie tiefer einschlafe:

Даже пальцем не подтолкнули к воде. Вода сама слизнула ее, все поцелуи начисто смыло. Поплыла. (148)

Sie stupsten sie nicht einmal mit dem Finger zum Wasser hin. Das Wasser leckte sie von allein auf, alle Küsse wurden blitzblank abgewaschen. Sie schwamm weg. (138)

²²⁰ Charles Perraults Märchen diente wiederum einem anderen russischen Komponisten, Petr Čajkovskij, als Vorlage für sein Ballett *Spjaščaja krasavica*.

²²¹ Vgl. zu Stoffgeschichte und weiteren Bearbeitungen Scherf, Walter: *Das Märchenlexikon*. Bd. I. München 1995, 172-177.

Von dem Element, dem die *spjaščaja krasavica* in der Sintflut- bzw. Geburtsszene im Roman zugleich wie selbstverständlich angehören und das sie beherrschen wird (vgl. S.11), wird sie am Ende ihres Auftritts im Roman somit wieder aufgenommen.

5.3 Mutterschaftsimaginationen²²²

Mit Rußland werden sowohl in der Eigen- als auch in der Fremdperzeption vielfach Konnotationen von Weiblichkeit und Mütterlichkeit verbunden, die im kulturellen und religiösen Leben des Landes breiten Raum einnehmen. Mütter sind bevorzugte Figuren in der Literatur. Um so mehr verwundert es, daß in Valerija Narbikovas Texten dieses Thema – außer in *RS* – ausgespart bleibt und sich somit diesbezüglich bei den übrigen Texten der Autorin von einer Leerstelle sprechen läßt²²³. Auf welche Weise Narbikova Mütterlichkeit und Mutterschaft in *RS* verhandelt, wird nachfolgend aufgezeigt. Zuvor soll jedoch der breite Bezugsrahmen von Selbststilisierungen und Selbstwahrnehmung Rußlands in bezug auf diesen Topos gespannt und erläutert werden, um vor diesem Hintergrund die Besonderheiten von Narbikovas Interpretation des Topos augenfällig zu machen.

Die Selbststilisierung und Selbstwahrnehmung Rußlands als weiblich und mütterlich – sprachlich u.a. im Diktum von Mütterchen Rußland (родина мать) evident – korrespondiert nicht nur mit der seit jeher praktizierten analogen Setzung von Weiblichkeit und Natur, „мать сыра земля“ (Mutter feuchte Erde)²²⁴, sondern wurde in der Geschichte des Landes auch immer wieder dazu benutzt, auf der Basis dieser Analogsetzung die Installierung der entsprechenden Binäropposition von Kultur respektive Macht zu legitimieren²²⁵. In der *matreška* fin-

²²² Auf psychoanalytische Implikationen des Mutterschaftsmythos' kann hier nicht eingegangen werden. Ich verweise diesbezüglich auf die Studie von Mary Jacobus: *First Things. The Maternal Imaginary in Literature, Art and Psychoanalysis*. New York/London 1995.

²²³ In *Oë* wird das Thema in abgewandelter Form aufgegriffen: zwei männliche Figuren wollen ein Kind haben und produzieren einen Androiden. Vgl. im Kapitel zu *Oë* in dieser Arbeit das Unterkapitel „Der Androide andrjuša – ein männliches Schöpfungsphantasma“.

²²⁴ Vgl. zum diesbezüglichen russischen Kontext die Ausführungen von Hansen-Löve zu „Mutter Erde“ in Hansen-Löve (1998, 539-580, 545ff, 566).

²²⁵ Personifiziert trat diese Macht in Gestalt männlicher, autokratischer Führer auf: Die Zaren Ivan IV und Petr I, Vladimir Il'ič Ul'janov, unter dem Namen Lenin seinerzeit als Führer der künftigen kommunistischen Weltrevolution inthronisiert, und Josif Vissarionovič Džugašvili, Stalin, der sich selbst gern als „Vater der Völker“ bezeichnete, sollen hierfür als Beispiele genügen. Die Problematik ist jedoch mit der schlichten Opposition von weiblich konnotierter Natur vs. männlich konnotierter Macht nur unzureichend charakterisiert. Ambivalenzen bzw. Gegensätzlichkeiten ergeben sich zum einen daraus, daß es in Rußland mehrere, in ihrem autokratischen Herrschaftswillen ihren männlichen Kollegen keineswegs nachstehende Zarinnen, wie Elisaveta oder Katharina

det die Selbstperzeption Rußlands als weiblich und mütterlich eine figurative Entsprechung und plastische Ausformung. Sie ist eine der bekanntesten nationalen Symbolisierungen, obgleich die *matreška* wahrscheinlich nicht der russischen Kultur entstammt, sondern auf eine alte Gottheit der Ugrier zurückzuführen ist²²⁶. Der Name ist ein Diminutiv des Frauennamens Matrena, dessen Basismorphem *Mutter* bedeutet. Die äußere Form der runden bemalten Holzpuppen erinnert mit ihren aufgemalten Kopftüchern und Kleiderröcken (Sarafany) an die Gewandung von Bäuerinnen. *Matreški* sind in einen Kopf- und einen zylindrischen Körper- bzw. Bauchteil gegliedert und lassen sich in der Körpermitte auseinandernehmen: im Inneren einer Puppe befindet sich jeweils eine identische kleinere, deren aller kleinste nicht teilbar ist. *Matreški* gehören einer bäuerlichen Tradition an und wurden traditionell als Kinderspielzeug verwendet.

Ende der 1980er Jahre tauchten auf den Märkten russischer Städte männliche Pendants der *matreški* auf, die mehr und mehr zu touristischen Folklore-Präsenten transformiert wurden. Die in Analogie zu ihren weiblichen Pendants als *patreški* bezeichneten Figuren waren leicht als Figurationen der männlichen Herrscher des Landes zu identifizieren²²⁷. Neben den Lenin-Puppen erfreuten sich vor allem die gedrechselten Versionen des damaligen Generalsekretärs der KPdSU, Michail Gorbačev, großer Beliebtheit²²⁸. Zweierlei ist an den *patreški* signifikant: In der Korrelation *matreški/patreški* findet einerseits die oben angeführte Gegensatzung von weiblich konnotiertem Land – erstere symbolisieren ein generisches Prinzip von Mütterlichkeit und Fruchtbarkeit und sind entindividualisiert – und männlichem Machtanspruch – *patreški* sind, wie auch die männlichen Führer, individualisiert – ihre sinnbildliche Entspre-

ll, gab. Zum anderen wurden alle ZarInnen, gleichgültig ob männlichen oder weiblichen Geschlechts, vom Volk mit Konnotationen von Mütterlichkeit versehen, als sich um Land und Volk fürsorgende.

²²⁶ „Although the exact date and place of its origin is unknown, this doll was once believed to express the idea of women as the vessel of new life, containing succeeding generations within herself. [...] More recent Soviet scholarship attributes a non-Russian origin to the popular little doll and identifies Jumala, the golden goddess of the ancient Ugrians, as her prototype. [...] According to ancient Russian chronicles, the Ugrians' principal goddess was a statue of pure gold originally called Jumala. Rumors of a golden goddess had reached Europe as early as the tenth century.“ Vgl. Pronin, Alexander and Barbara: *Russian Folk Arts*. Cranbury 1975, 115-121, 117.

²²⁷ Laut Helena Goscilo wurde diese Bezeichnung von Nancy Condee und Vladimir Padunov für die männlichen Holzpuppen verwendet. Vgl. Goscilo, Helena: *The Gendered Trinity of Russian Cultural Rhetoric Today – or the Glyph of the H[i]eroine*. In: Condee, Nancy. (Hg.): *Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia*. Bloomington 1995, 68-92, 87.

²²⁸ Die männlichen Pendants der *matreški* sind allerdings keine Erfindung des zwanzigsten Jahrhunderts, wie Pronin belegt: „Historical dates and jubilees were also reflected in the wooden dolls. A whole collection of *matryoshki* depicting characters from his books were made to mark the centenary of the birth of Gogol. Eight-piece dolls depicting Mikhail Kutuzov and Napoleon, with nests of members of their staffs, appeared in 1912 to commemorate the centenary of the War of 1812.“ Pronin (1975, 119).

chung, und andererseits werden die autokratischen Führerfiguren durch die männlichen Puppen zu folkloristischen Objekten profanisiert.

Nun sind metaphorische Zuschreibungen von Weiblichkeit und Mutterschaft nicht nur für Rußland, sondern auch für die Kultur- und Literaturgeschichte anderer Länder ein typisches und mittlerweile vielfach analysiertes Phänomen²²⁹. In der russischen Kultur²³⁰ kommt eine weitere Konnotation hinzu: es handelt sich um den Konnex von Weiblichkeit/Mütterlichkeit mit der Nation und religiösen Überzeugungen, Imaginationen und Utopien, personifiziert in Gestalt der Gottespartnerin Sophia²³¹ bzw. der Gottesmutter Maria²³². Stellvertretend für die, vor allem im Kontext der Philosophie anzusiedelnde, lange Tradition der Reflexion dieser Problematik in Rußland sei Nikolaj Berdjajev zitiert:

Очень сильно в русском народе религия земля, это заложено в очень глубоком слое русской души. Земля – последняя заступница. Основная категория – материнство. Богородица идет впереди Троицей и почти отождествляется с Троицей²³³.

Sehr stark ist im russischen Volk die Religion der Erde [verankert], sie ist in einer sehr tiefen Schicht der russischen Seele angelegt. Die Erde ist die letzte Fürsprecherin. Eine Grundkategorie ist die Mütterlichkeit. Die Gottesmutter geht der Trinität voraus und wird fast mit der Trinität identifiziert.

Es wird im folgenden weniger darum gehen, solcherart Zuschreibungen zu verifizieren oder zu falsifizieren. Die Repetition der mit großer Einhelligkeit vorgetragenen Vorstellung von Rußland als weiblich und mütterlich soll vielmehr als über einen langen Zeitraum virulente Selbst- und Fremdwahrnehmung ernstgenommen werden.

²²⁹ Elisabeth Badinter spricht in ihrer Studie vom „zweideutigen Gebrauch des Begriffs der Mutterschaft, der sich sowohl auf einen vorübergehenden physiologischen Zustand, die Schwangerschaft, als auch auf ein langfristiges Handeln, die mütterliche Fürsorge und Erziehung bezieht“ (10). Badinter, Elisabeth: *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*. [Orig. *L'amour en plus*. Paris 1980] München 1984 [1981].

²³⁰ Ähnliches trifft beispielsweise auf Polen oder die Ukraine zu, d.h. die hier gemachten Aussagen beziehen sich explizit auf die russische Kultur, sind indes auch für andere Kulturen spezifisch.

²³¹ Vgl. zur Vorstellung von Sophia als Gottespartnerin und göttliche Weisheit, zu Sophiologie und Vladimir Solov'ev die ausführliche Diskussion im Kapitel *Liebesdiskurse*.

²³² In der westeuropäischen katholischen Tradition wird der Aspekt der Jungfräulichkeit Marias stärker betont, währenddessen in der russischen orthodoxen Kirche ihre Mutterschaft Jesu bedeutsam ist. Im Russischen wird Maria als *Bogordica* (*Gottesgebärerin*) bezeichnet.

²³³ Berdjajev, Nikolaj: *Russkaja ideja: Osnovnye problemy russkoj mysli XIX veka i načala XX veka. Sud'ba Rossii*. Moskva, 1997 [1918], 8. Den Konnex zwischen Mutterschaft und religiösen Vorstellungen in Rußland gilt es auch von daher in Betracht zu ziehen, da sonst die Gefahr besteht, ein zu undifferenziertes Bild der Thematik zu zeichnen. So zitiert Joanna Hubbs in der Einleitung ihres Buches *Mother Russia: the Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington/Indianapolis 1988, nur den Satz Berdjajevs: „the fundamental category in Russia is motherhood“ (XV), der trefflich in die Argumentation ihres Buches paßt, aber einen gewichtigen Teil von Berdjajevs Aussage nicht nur faktisch, sondern auch inhaltlich ausblendet.

Bislang wurden somit drei Ausformungen von Mutterschaft in der russischen Kultur herausgearbeitet: die Metaphorik der Erde als Mutter, eng verbunden mit Vorstellungen von Fruchtbarkeit und Genealogie; Mutterschaft im Sinne physiologischer Gebärfähigkeit, aus der eine psychosoziale Fürsorgefunktion abgeleitet wird, und Mutterschaft in Gestalt der Gottesmutter, Maria, bzw. der schöpferischen Gottespartnerin, Sophia, in der zudem die vorhergenannten Eigenschaften symbolisch inkorporiert sind.

An einigen exemplarischen Texten der russischen Literatur soll im folgenden kurz gezeigt werden, wie diese Ausformungen literarisch verarbeitet wurden. Maksim Gor'kij's 1907 erstmals erschienener Roman *Mat' (Die Mutter)*, der, um die Mutterschaftsmetaphorik zu bemühen, späterhin als erste „Ausgeburt“ des sozialistischen Realismus²³⁴ abqualifiziert wurde, ist für diesen Zusammenhang ein signifikanter Text²³⁵. In der ideologisch aufgeladenen Geschichte der Pelageja Vlasova, die nach der Verhaftung ihres Sohnes Pavel für ihn die „Sache der Revolution“ weiterführt, wird exemplarisch die Wandlung einer apolitischen zu einer parteilichen und klassenkämpferischen Haltung vorgeführt. Gorkij macht sich die positive Konnotation von Mutter und Mutterschaft zunutze, die auf diese Weise politisiert wird – denn Pelageja ist nicht zufällig Pavels Mutter und nicht seine Frau²³⁶ – um seine ideologisch determinierte Botschaft zu vermitteln²³⁷.

²³⁴ Der Terminus „sozialistischer Realismus“ wurde als solcher bekanntermaßen erst viel später (1932) geprägt und in seiner Programmatik 1934 auf dem I. Kongreß des Sowjetischen Schriftstellerverbandes festgelegt.

²³⁵ Gorkij, Maksim: *Mat'.* *Sobranie sočinenij v tridcati tomach.* Tom 7. Moskva 1949, 193-516. Vgl. zu dieser Thematik auch Günther, Hans: *Der sozialistische Übermensch. Maksim Gorkij und der sowjetische Heldenmythos* Stuttgart/Weimar 1993, 59ff.

²³⁶ Vgl. im Gegensatz dazu z.B. die Figur der Daša Šumalova, Ehefrau des Protagonisten Gleb, in Fedor Gladkovs Aufbauroman *Cement*. Moskva 1965 [1925], die, den ökonomischen und daher auch den ideologischen Erfordernissen der Sowjetunion der 1920er Jahre entsprechend, die aktive Teilnahme am gesellschaftlichen Leben einem monogamen Ehe- und Familienideal gegenüber favorisierte. Dieselbe Figur konnte in der Sowjetunion der 1930er Jahre, in der das Ideal der Frau als Mutter reanimiert wurde, als egoistischer Amazonentypus diffamiert werden. Vgl. Gronwald, Stefanie: Die Mutterschaft der Mütter. Die Bedeutung der Mutterschaft in den Bildern der sowjetischen sozialistischen Malerei der dreißiger Jahre. In: Kretzschmar, Dirk; Veldhues, Christoph (Hg.): *Textbeschreibungen, Systembeobachtungen: neue Studien zur russischen Literatur im 20. Jahrhundert*. Bochum 1997, 405-430, 408ff.

In ihrem Beitrag „Programmes for Identity: The 'New Man' and the 'New Woman'.“ untersuchen Lynne Attwood und Catriona Kelly die Wandlung dieses gender-Stereotyps u.a. am Beispiel von Filmen dieser Zeit. Vgl. Kelly, Catriona; Shepherd David (Hg.): *Constructing Russian Culture in the Age of Revolution: 1881-1940*. New York 1998, 256-290, 274ff. Des weiteren sei noch auf einen Beitrag von Hans Günther hingewiesen, der das Aufscheinen von Mutterschaftsimaginationen im sowjetischen Massenlied untersucht. Günther, Hans: Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur. In: „*Mein Rußland*“. *Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. (1997) 44, 337-355.

²³⁷ Katerina Clark diskutiert in ihrer Studie die Substitution der christlichen Religion durch den „Bolschewismus“ in Gorkij's Roman. Obgleich der Aspekt der Mutterschaft in ihren Überlegungen außen vor bleibt, wird das hier explizierte Argument, daß sich Gorkij die positive Konnotation von Mutter bzw. Mutterschaft für ideolo-

Valentin Rasputins Roman *Proščanie s Materoj (Abschied von Matjora)*²³⁸, der 1982 auch verfilmt wurde, ist neben der berührenden Geschichte um das Fatum der Insel Matera nicht nur ein Paradebeispiel für die Metaphorisierung der Natur als weiblich und mütterlich, sondern auch für die ausschließlich positive Besetzung dieser Eigenschaften: Die Insel Matera in der sibirischen Angara soll aufgrund eines Stauseeprojektes geflutet werden. Einige alte Dorfbewohnerinnen weigern sich, ihre Insel zu verlassen. Aus dieser Konstellierung heraus werden in Rasputins Roman die Konflikte entwickelt, die einander teilweise überlagern: zwischen GegnerInnen und BefürworterInnen des Stauseeprojektes, zwischen den Generationen und schließlich zwischen Natur und Kultur, respektive Technik. So kann *Proščanie s Materoj* als Parabel von Fortschrittsgläubigkeit vs. Traditionsbewußtsein, die in der Binäroppositionierung technologischer Fortschritt/männlich vs. Natur/weiblich/mütterlich mündet, bezeichnet werden.

Erst in der zeitgenössischen, von Frauen geschriebenen russischen Literatur werden stärker Brüche im Mythos von Mutter und Mutterschaft artikuliert und akzentuiert. Die Autorin Ljudmila Petruševskaja soll stellvertretend für deren Thematisierung in der Literatur genannt sein. Aus ihrem Werk sei hierfür beispielhaft die *Povest' Svoj krug (Mein Kreis)* von 1988 angeführt²³⁹. In diesem Text wird u.a. die mit der Mutterschaft per se verbundene mütterliche Fürsorgefunktion in einem konkreten gesellschaftlichen Kontext, einem der Intelligencija zugehörigen Freundeskreis in einer sowjetischen Großstadt der 1980er Jahre, diskutiert. Die Ich-Erzählerin des Textes leidet an einer unheilbaren Krankheit. Sie ist alleinerziehende Mutter eines Kindes, dessen Vater wenig Interesse an seiner Nachkommenschaft und noch weniger Verantwortungsbewußtsein für dieselbe zeigt. Um sicherzugehen, daß sich der Kindsvater nach ihrem in Bälde zu erwartenden Ableben um beider Kind kümmert, inszeniert die Ich-Erzählerin in Gegenwart des Freundeskreises eine Szene, indem sie das Kind einer Lappalie wegen schlägt. Durch diesen, traditionellen Konnotationen mütterlicher Fürsorge diametral entgegengesetzten, Akt der Gewalt wird die ganz auf die Mutter konzentrierte Fürsorgefunktion einerseits unter den Bedingungen eines spezifischen gesellschaftlichen Kontextes überprüft und andererseits die Frage nach einer solchen Verantwortlichkeit im Zusammenhang mit Vaterschaft thematisiert. Der mütterliche Gewaltakt erweist sich dabei als höchster Akt der müt-

gische Zwecke zunutze macht, durch Clarks Analyse unterstützt: „with *Mother*, a new variety of secular hagiography was introduced.“ Clark (1985, 55).

²³⁸ Rasputin, Valentin: *Proščanie s Materoj. Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*. Tom 2. Moskva 1984, 205-389.

terlichen Fürsorge von seiten der Ich-Erzählerin, die nur mittels dieses „Tricks“ auf die Empathie ihres Ex-Mannes sowie beider FreundInnen und damit auf die Wahrnehmung seiner Fürsorgepflicht für das Kind rechnen kann.

Schließlich sei noch Ljudmila Ulickajas Roman *Medeja i ee deti (Medea und ihre Kinder)*²⁴⁰ angeführt, dessen Heldin Medeja Mendes auf der Krim lebt, also zwischen den Orten, die die Konflikte des klassischen Stoffes aus dem Gegensatz von griechischer Zivilisation und 'wildem' Kolchis heraus generieren. Ulickajas Medeja kann auch sonst nicht in die tradierte Opposition Natur vs. Kultur eingeordnet werden und weist insgesamt nur vage Übereinstimmungen mit ihrer mythologischen Vorläuferin auf. Die den Stoff traditionell konstituierende biologische Mutterschaft Medeas, aus der heraus das Motiv der Kindsmörderin überhaupt erst plausibilisiert werden kann, wird in Ulickajas Roman nicht übernommen: Medeja hat keine eigenen Kinder²⁴¹. Aus der Aussparung dieses zentralen Motivs resultiert der Entwurf eines nahezu idyllisierten Familienideals im Text: Medejas Nichten und Neffen und deren Kinder besuchen sie jeden Sommer in ihrem Haus, in dem Medeja sie nicht nur beherbergt, sondern auch die einer biologischen Mutter kulturell zugeschriebene Fürsorgefunktion erfüllt. Sie wird von ihrer Familie als deren Zentrum und Oberhaupt verehrt. Medeja ist auf das Bewahren von Traditionen, auf Pflegen, Nähren und Integration orientiert, eine Figur, die für sich keinerlei Ansprüche stellt und in der selbst die Untreue ihres Ehemannes keine Rachegelüste hervorruft. Gleichzeitig ist sie eine starke Figur, die eher an kulturmythologische Vorstellungen der russischen Moderne als an westeuropäische Deutungen des Stoffes anknüpft²⁴². Obgleich die

²³⁹ Petruševskaja, Ljudmila: *Svoj krug. Bal poslednego čeloveka*. Moskva 1996, 213-237.

²⁴⁰ Ulickaja, Ljudmila: *Medeja i ee deti*. Moskva 1996.

²⁴¹ Offenbar besitzt der Medea-Stoff gegenwärtig vor allem für Autorinnen große Aktualität. So gibt es, ebenfalls von Ljudmila Petruševskaja, eine kurze Erzählung *Medeja*, in der das Motiv der Kindsmörderin aufgenommen wird (Vgl. Petruševskaja, 1996, 263-270). Die Ich-Erzählerin unterhält sich während einer Fahrt im Taxi mit dessen Fahrer, der ihr nach und nach fragmentarisch seine Geschichte offenbart: Seine Frau hat die gemeinsame Tochter mit einer Axt erschlagen. Aus der Perspektive des Vaters ist die Tat der Mutter zwar mehrfach motiviert (u.a. die aus ihrer Arbeitslosigkeit resultierende Infragestellung der Sinnhaftigkeit ihrer Existenz), als zentraler Begründungszusammenhang erweist sich jedoch neben der vom Vater forcierten Entfremdung der Tochter von der Mutter die der Ehefrau bekanntgewordene Untreue ihres Mannes. Die Medea-Figur tritt in der Erzählung selbst nicht in Erscheinung. Der mythische Name wird ihr nur durch den Titel verliehen, sie selbst bleibt sprach- und stimmlos. Vgl. dazu auch den Beitrag von Christa Ebert, in dem die Medea-Texte von Petruševskaja und Ulickaja ausführlich untersucht werden. Ebert, Christa: *Medea auf Russisch: Neuerzählungen eines Mythos. Zeitschrift für Slavische Philologie*. 59 (2000) 1, 95-121.

Mit Christa Wolfs *Medea: Stimmen*. München 1996, sei noch ein Text einer deutschen Autorin angeführt, in dem eine Relektüre des Medea-Mythos präsentiert wird, wie er vor der Bearbeitung durch Euripides überliefert wurde. In älteren Überlieferungen hat Medea ihre Kinder nicht getötet, sondern zum Schutz in den Tempel einer Göttin gebracht. Erst die Tragödie des Euripides kennt Medea als Kindsmörderin. Vgl. Hochgeschurz, Marianne (Hg.): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text, Mythos und Bild*. Berlin 1998, 34ff.

²⁴² So argumentiert Christa Ebert (Ebert, 2000, 110).

zentrale Metapher der physiologischen Mutterschaft im Text gelöscht und das genealogische Prinzip damit gestört ist, werden die kulturellen Zuschreibungen des Muttermythos erneut aktiviert.

In Valerija Narbikovas Roman *RS* wird Mutterschaft zum ersten und bislang einzigen Mal in ihrem Werk explizit thematisiert. Im konkreten Textbeispiel *RS* hingegen finden alle bislang diskutierten Aspekte des Mutterschaftsmythos – das in der Metaphorisierung der Erde als Mutter symbolisierte Prinzip der Fruchtbarkeit, die aus der physiologischen Mutterschaft abgeleitete Fürsorgefunktion und der Konnex zu religiösen Vorstellungen – Eingang in die Darstellung. Dem Aspekt der physiologischen Mutterschaft eignen dabei – je nach Betrachtungsart – religiös-mystische bzw. phantastisch-überhöhte Züge. Sana bekennt ihrem Geliebten Otmatfejan, daß die Zeugung des Kindes per Telefon stattgefunden habe:

„Ты хочешь?“ – спросила Сана. – „Больше жизни“, – ответил Отматфеян. – „Но по телефону не бывает.“ – „Оказывается бывает.“ – „Когда?“ – „Еще тогда, когда у нас с тобой было только по телефону.“ – „Конечно люблю.“

Прорвало. Из батарей, из унитаза хлынула вода и стала заливать кружок. На улице все подавно залило. Чящяжышын умылся грязной водой, чтобы протрезветь. Все тонуло и вязло. А лежак со спящей красавицей не тонул – уцепились за него все втроем. Канализационная вода поднялась до потолка, и черная дыра втянула лежак с людьми, как воронка. В этот момент раздался крик новорожденного. (113)

„Willst du?“ fragte Sana. „Mehr als mein Leben“, antwortete Otmathejan [Otmatejan]. [„Ich hab am Telefon einen Stich bekommen.“ Nicht im Orig.] – „Aber am Telefon geht das nicht.“ – „Doch, es geht, wie du siehst.“ – „Wann?“ – „Noch damals, als wir’s beide nur am Telefon gemacht haben.“ [– „Warst du beim Arzt?“ – „Man hat mir den Termin ausgerechnet, und der fällt mit dem zusammen, wo wir’s am Telefon gemacht haben.“ Nicht im Orig.] – „Natürlich, gerne.“

Da barst es. Aus den Heizkörpern und aus der Klosettschüssel sprudelte das Wasser und überschwemmte den Laienspielzirkel. Draußen war noch größere Überschwemmung. Tschaschtschjaschyschin [Čjaščjažyšin] wusch sich mit dem schmutzigen Wasser, um nüchtern zu werden. Alles ging unter und versank. Die Liege mit der Schlafenden Schönheit [Spjaščaja Krasavica] ging nicht unter – sie klammerten sich alle drei an ihr fest. Das Abwasser stieg bis zur Decke, und das Schwarze Loch saugte die Liege mit den Menschen wie ein Trichter ein. In diesem Augenblick ertönte der Schrei des Neugeborenen. (81f.)

Sana ist somit von Wörtern statt von Ejakulat schwanger geworden, ein Motiv, vermittels dessen nicht nur auf die biblische unbefleckte Empfängnis, sondern auch auf die Idee des „Logos spermatikos“²⁴³ rekurriert wird. In der Literaturgeschichte ist das biblische Gleichnis (Mt 13, 3-8, 18-25) tradiert als Samen, die als Metaphern für Wörter gesetzt werden, relevant²⁴⁴. In *RS* wird die Relation zwischen Wort und Samen(korn) hingegen nicht als metapho-

²⁴³ Hansen-Löve verweist bezüglich der Idee des „Logos spermatikos“ auf Solov’evs Ausführungen zur Lehre des Origenes. Hansen-Löve (1998, 576).

²⁴⁴ Vgl. Mt 13, 3-8, 18-25; Mk 4, 3-9, 14-20; Luk 8, 5-8, 11-16. Hansen-Löve verweist hierbei auf zwei Tradierungen: das Motiv des „Wortes als Samenkorn“, welches sich im künstlerischen Werk entfaltet und wächst und

rische aufgefaßt, sondern mit einem Gleichheitszeichen versehen. Aufgrund dessen ist es möglich, daß Sana in der fiktionalen Realität des Textes am Telefon tatsächlich schwanger wird und ein Kind gebiert. Implizit wird in dieser Szene noch der Konnex zu weiteren Mutterchaftsimaginationen hergestellt. Da Otmatfejan weder vom Zeugungsakt noch von Sanas Schwangerschaft weiß, kann dieser Umstand auch als Hinweis auf das sophiologische Prinzip des Schöpferisch-Kreatorischen gelesen werden²⁴⁵. In letzter Konsequenz hieße das, daß Otmatfejan zur Zeugung gar nicht benötigt wird. In Jakob Böhmes *Aurora* wird eine solche Möglichkeit, jedoch in Form eines Gleichnisses, formuliert:

Und ob er sie gleich anfänglich von den Sternen hat, so sind sie doch nun seine, gleich als wenn die Mutter den Samen in ihr hat; weil sie den hat und daß es ein Same ist, so ist er der Mutter. Wenn aber ein Kind draus wird, so ist er nicht mehr der Mutter, sondern des Kindes Eigentum. Und obgleich das Kind in der Mutter Hause ist und die Mutter ernähret es von ihrer Speise und das Kind könnte ohne die Mutter nicht leben, noch ist der Leib und der Geist, der aus der Mutter Samen gezeugt ist, sein Eigentum und behält sein körperlich Recht für sich. (*Aurora* 4. 34)²⁴⁶

Der Szene, in der Sana Otmatfejan über ihre Schwangerschaft und die Zeugung in Kenntnis setzt, folgt unmittelbar die Geburt, in der ein weiterer biblischer Mythos aktiviert wird: die Liege, auf der die *spjaščaja krasavica* schläft, wird als Analogon der Arche Noah funktionalisiert, währenddessen das Strömen der Wassermassen aus Klosett und Rohren – die biblische Sintflut (1. Mos. 6-8): symbolisierend – in der Geburt des Mondelements (*mesjačnaja stichija*) kulminiert²⁴⁷. Neben dem Verweis auf die Bibel wird in dieser Szene aber auch die mythologische Vorstellung der weiblich gedachten Mondgottheit aktiviert, als deren textuelle Äquivalenzgestalt die *spjaščaja krasavica* firmiert: „Die Frauenfigur auf der zunehmenden Sichel, figürlich zur Schale oder zum Schiff ausgearbeitet, regiert über das Element des Wassers. Sie beherrscht Ebbe und Flut; sie ist die Quelle des Lebens“²⁴⁸. Bei Narbikova hat die *spjaščaja krasavica* statt des Schiffes eine Liege, aber der Name des Kindes, Mondelement, akzentuiert diesen Bezug. Der Name ‘*mesjačnaja stichija*’ verweist mithin einerseits auf den metaphysi-

auf das „Motiv des Samens und Säens als Metapher für Wort und Sprechen.“ Hansen-Löve zufolge rekurriert die literarische Metapher von *semja-slovo* ausschließlich auf dieses biblische Gleichnis. (1998, 577).

²⁴⁵ Vgl. dazu das Kapitel *Liebesdiskurse*.

²⁴⁶ Diese Imagination kann bis zu ähnlichen Vorstellungen in der griechischen Mythologie zurückverfolgt werden. So gebiert in Hesiods *Theogonie* die aus dem Chaos entstammende Erde, Gaia, den Himmel, Uranos, ohne männlichen Partner.

²⁴⁷ Hier werden zudem wiederum Begrifflichkeiten aus Jakob Böhmes *Aurora* aufgerufen: Wasser, assoziativ verknüpft mit Böhmes Vorstellungen von den Qualitäten, der Quelle und dem Quellen als energetisches Prinzip und grundlegende Eigenschaft des irdischen (und himmlischen) Lebens.

²⁴⁸ Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch*. Tübingen/Basel 1995, 257.

schen Aspekt der Existenz dieses Kindes und andererseits auf die Polysemantik des Mondmotivs in der Literatur²⁴⁹. Sein Konstituens *stichija* (Element) birgt zudem den Hinweis auf die vier Elemente. Die zugleich (fiktional) reale wie metaphorisch-übersinnliche Existenz der 'mesjačnaja stichija' kommt auch darin zum Ausdruck, daß Sana sich einerseits mit ganz praktischen Erfordernissen wie der Ernährung und Pflege ihres Kindes konfrontiert sieht (123), andererseits aber dieses Kind, das in den folgenden Kapiteln mit wechselnden Namen (Katja, Anja, Tanja) benannt wird, im vierten und fünften Kapitel des Romans seine fiktionale Existenz im Text aufgegeben hat und nicht mehr in Erscheinung tritt.

Der Mutterschaft im Sinne physiologischer Gebärfähigkeit von Frauen wird in kulturhistorischer Tradierung das Konstrukt des primär männlich konnotierten künstlerischen Schaffensprinzips gegenübergestellt, das den männlichen Künstler als befähigt zur kreativen „Geburt“ eines Artefakts ausweist:

На стене висели фотографии поэтов и их возлюбленных. Возлюбленным было хорошо: их глаза, рот, имя не столько принадлежали им самим, сколько были предметом любви их поэтов. Ясно, что Юрочка Юркун не простое имя, а золотое, то есть поэтическое, и принадлежит своему поэту, так же как пальма принадлежит своему. И получалось, что у каждого творца есть свой ребенок, которого творец сильнее всего любит. И только последнего творца никто не любит как своего ребеночка. Саночкина мама любит Саночку как своего ребеночка, Саночкина бабушка, которая умерла, любит Саночкину мама как своего ребеночка, бог любит своего сына как своего ребеночка, а кто же любит бога как своего ребеночка? И получалось, что бога больше всего жалько, потому что его никто не любит как своего ребеночка: не то, что у него умерли папа с мамой, а то что у него их в принципе не было. (70)

An den Wänden hingen Fotografien von Dichtern und ihren Geliebten. Die Geliebten hatten es gut: Ihre Augen, ihr Mund und ihr Name gehörten nicht ihnen selbst, sondern waren vielmehr Gegenstand der Liebe ihrer Dichter. Klar, daß Jurotschka [Juročka] Jurkun kein schlichter Name war, sondern ein goldener, also ein dichterischer, und ihrem [seinem]²⁵⁰ Dichter gehörte, genauso wie die Palme dem ihrigen

²⁴⁹ Im folgenden werden nur die für den Kontext dieser Arbeit wichtigsten Semantisierungen genannt: Ingrid und Horst Daemrich führen als wichtigste Traditionsbezüge an: 1. den Mond „als Sinnbild des Göttlichen und daraus abgeleitet eine Quelle der Gnade oder Inspiration.“ (257), 2. die „weiblich gedachte Mondgottheit (Artemis, Diana)“ und die „von mildem Mondlicht verklärte Jungfrau Maria. Sie ist Heilsbringerin, vermittelt zwischen Menschen und Gott und steht dem Menschlichen näher als die unfaßbare Gottheit.“ (257), und 3. „Aus der Vorstellungswelt, daß Sonne und Mond zweiseitig entfaltete Manifestationen des Göttlichen sind (Zeus, unterschiedliche Mondgöttinnen), und aus der Zuordnung des Weiblichen zum Mond entstehen im Laufe der Zeit vielfältige Assoziationen mit dem Mütterlichen.“ (1995, 258). Heinz-Mohr führt zur christlichen Tradierung und Ikonographie aus: „Die Jungfrau Maria, ebenfalls auf den doppelten Aspekt der Keuschheit und des Gebärens hinweisend, wird in der christlichen Liturgie oft mit dem Mond verglichen, auch oft, durch die Jahrhunderte hindurch, auf einer Mondsichel stehend abgebildet. [...] das auslösende Moment dieser Darstellung [ist die] Offenbg. Joh. 12,1: das mit der Sonne bekleidete Weib, das den Mond unter den Füßen hat.“ Heinz-Mohr (1998, 231). Vgl. auch die ausführliche literaturgeschichtliche Darstellung des Motivs in Frenzel (1992, 547ff).

Mit „mesjačnye“ wird im Russischen im übrigen die Monatsblutung, Menstruation, bezeichnet; „mesjac“ bedeutet nicht nur Monat, sondern auch Mond, auf dessen besondere Beziehung zum Wasser, hier allgemeiner zum Flüssigen, schon hingewiesen wurde.

²⁵⁰ In der Übersetzung steht hier „ihrem“. Es müßte richtig „seinem“ heißen, da Jurij (Juročka) Jurkun ein Mann war.

gehörte. So ist es gekommen, daß jeder Schöpfer sein Kindlein hat, welches der Schöpfer über alles liebt. Nur den letzten Schöpfer liebt niemand als sein Kindlein. Sanotschkas [Sanočkas] Mama liebt Sanotschka als ihr Kindlein, Sanotschkas Großmama, die gestorben ist, liebt Sanotschkas Mama als ihr Kindlein, Gott liebt seinen Sohn als sein Kindlein, wer aber liebt Gott als sein Kindlein? So ist es gekommen, daß Gott einem am meisten leid tun muß, weil niemand ihn als sein Kindlein liebt; nicht, daß sein Papa und seine Mama gestorben wären, sondern er hat sie im Prinzip gar nicht gehabt. (11f.)

Das dem solcherart imaginierten künstlerischen Schaffensprozeß traditionell zugrunde gelegte Muster von männlichem Künstler und weiblicher Muse²⁵¹ – dessen Virulenz nicht zuletzt auch in der deutschen Übersetzung aufscheint, die Juročka fälschlicherweise als Frauennamen ausweist – wird hier transformiert in eine aus einem männlichen Künstler und seiner männlichen Muse bestehende Relation. Jurij Jurkun war zeitweilig der Lebensgefährte und Geliebte Michail Kuzmins, dessen Name in der zitierten Sequenz selbst nicht genannt wird. Michail Kuzmin gilt als einer der vielseitigsten und faszinierendsten Künstler des Postsymbolismus in Rußland²⁵². Er war ein äußerst produktiver Autor, der in allen Gattungen publizierte, zugleich aus mehreren neuen und alten Sprachen übersetzte, Musiker und Pionier des Kinos. Somit rekurriert Narbikova zwar auf das tradierte Muster von Künstler und Muse, in der hier vorgestellten Konstellation eines männlichen homosexuellen Künstlers und seiner männlichen homosexuellen Muse wird dieses Muster aber unterlaufen. Die defizitäre Position der weiblichen Muse wird männlich besetzt und die Opposition männlich/weiblich dadurch gelöscht.

Auch die Allusion auf Michail Lermontovs Gedicht von der einsamen nördlichen Kiefer, die von einer Palme in südlichen Gefilden träumt – „На севере диком стоит одиноко“²⁵³ – unterläuft das tradierte Modell: Mit der Anspielung auf Heinrich Heines Gedicht „Ein Fichtenbaum steht einsam“, in der ein Eis und Schnee ausgesetzter Fichtenbaum von einer Palme

²⁵¹ In ihrer Einleitung zum ersten Band der Schriftenreihe „Geschlechterdifferenz & Literatur“ schreiben Ina Schabert und Barbara Schaff: „Zugleich haben psychoanalytische und dekonstruktivistische Genustheorien die vertrauten Vorstellungen von Geschlechterdifferenz – und damit auch die vom männlichen Künstler und seinem weiblichen Modell – als Konstrukte durchschaubar werden lassen. Es sind kulturelle Ordnungsmuster, an deren Entstehung und Durchsetzung Kunsttheorien, Poetiken, literarische Werke und Werke der bildenden Kunst mitgewirkt haben, die von ihnen kontinuierlich bestätigt worden sind. [...] Dieses Muster gilt es zu durchschauen [...] um es kritischem und rekonstruktivem Nachdenken zu unterziehen.“ Vgl. Schabert, Ina; Schaff, Barbara: Einleitung. In: Schabert, Ina; Schaff, Barbara (Hg.): *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*. Berlin 1994 (=Geschlechterdifferenz & Literatur 1), 9-19, 9f.

²⁵² Kuzmins Werk, das wenig geeignet war, im Rahmen der ästhetischen und thematischen Kodices der Sowjetunion Beifall zu ernten, erfährt seit einigen Jahren endlich die ihm gebührende Aufmerksamkeit. Inzwischen liegt eine vollständige Werkausgabe vor. Forschungsbeiträge zu Kuzmin sind in dem von John Malmstad herausgegebenen Band verzeichnet, vgl. Malmstad (1989).

²⁵³ „На севере диком стоит одиноко / На голой вершине сосна / И дремлет качаясь и снегом сыпучим / Одета как ризой она. // И снится ей все что в пустыне далекой – / В том крае где солнца восход / Одна и грустна на утесе горячем / Прекрасная пальма растет.“ Lermontov, Michail: *Na severe dikom stoit odiniko. Stichotvorenija. Polnoe sobranie sočinenij*. Tom I. Moskva/Leningrad 1948, 81f.

im Morgenland träumt²⁵⁴, wird zwar auf die poetische Vorlage eines anderen männlichen Künstlers verwiesen, das Muster des Heine-Gedichtes ist bei Lermontov hingegen anders besetzt: handelt es sich bei Heine um den Fichtenbaum, der von der Palme träumt, so sind in Lermontovs Gedicht Kiefer (сосна) und Palme (пальма) weiblich gedoppelt bzw. lesbisch metaphorisiert.

Beide Beispiele künstlerischen Schöpfertums dienen in *RS* jedoch vor allem als Vergleichsparadigmen zur göttlichen Schöpfung bzw. zur Diskussion Gottes als Schöpfer. Dazu wird Gott gedanklich in den Zusammenhang einer familialen Struktur gestellt. Anstelle der hierarchischen Vorstellung vom 'höchsten Schöpfer' wird eine dehierarchisierende horizontale Modellierung präsentiert: im Text wird vom „letzten Schöpfer“ („последний творец“) gesprochen. Die Position Gottes wird analog der eines Vaters vorgestellt, der sein Kind wie Gott seine Schöpfung als sein Kind liebt: seine Stellung erweist sich als defizitär, da Gott zwar Vater aber nicht selbst jemandes Kind ist und daher nicht als Kind geliebt werden kann. Vermittels der Dekontextualisierung Gottes aus einem als göttlich vorgestellten Schöpfungskonzept und seiner gleichzeitigen Rekontextualisierung in einer familialen (irdischen) Struktur wird nicht nur die Vorstellung der göttlichen Allmacht desavouiert, sondern zugleich dem christlichen Familienmodell ein Systemfehler nachgewiesen.

5.4 Sprache und Autorschaft

Die eines ironischen Gestus nicht entbehrende Selbstverständlichkeit, mit der in oben zitierter Textpassage göttliches Schöpfertum und kreative Künstlerschaft gleichgesetzt werden, deutet auf die seit der Antike geführte Diskussion um die Möglichkeit einer solchen Äquivalentsetzung hin. Renate Lachmann faßt diese Auseinandersetzung zusammen:

Die Analogie zwischen der göttlichen Erschaffung des Universums und dem schöpferischen Akt, der das poetische Werk hervorbringt, gehört zur Topik einer Poetologie, die sich auf Aristoteles beruft, diesen freilich – zumindest in Renaissance und Barock – platonisch liest. Platos *enthusiasmos*-Konzept und Inspirationslehre, die in Aristoteles' kühle, irdische Poetikkonzeption hineingelesen werden, scheinen zunächst die genannte Analogie zu legitimieren: die Poiesis ist göttlichen Ursprungs. Mit Scaligers einflußreicher Poetik kommt es hier jedoch zu einer folgenreichen Umakzentuierung. An sein berühmtes Dik-

²⁵⁴ „Ein Fichtenbaum steht einsam / im Norden auf kahler Höh'. / Ihn schläfert; mit weißer Decke / umhüllen ihn Eis und Schnee. // Er träumt von einer Palme, / die fern im Morgenland / einsam und schweigend trauert / auf brennender Felsenwand.“ Vgl. Heine, Heinrich. Buch der Lieder. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. Manfred Windfuhr. Bd. I/I. Hamburg 1975, 165.

tum: „poeta velut alter deus“ knüpfen weitergehende Überlegungen an, die das Göttliche als verursachendes Prinzip in den Dichter selbst verlegen²⁵⁵.

Die Äquivalentsetzung von göttlicher Schöpfung und menschlicher künstlerischer Tätigkeit impliziert, nicht nur aus theologischer Perspektive, in der die Einzigartigkeit der göttlichen Schöpfung außer Frage steht, durchaus ein blasphemisches Moment:

Aber nicht nur die Poetologien (hier der Renaissance und des Barock), sondern auch die Mythopoetiken von Autoren späterer Epochen widerstehen keineswegs diesem Anflug von Blasphemie. In einigen mythopoetischen Modellen wird die Diesseitigkeit der aristotelischen *technē* von einem gnostisch gefärbten Platonismus überblendet und der problematische Gedanke einer Analogie zwischen einem göttlichen und menschlichen Schaffen durch den der Nachahmung der kosmischen Schöpfung mittels einer kunstgeschaffenen Welt ersetzt. Der Gedanke der Nachahmung ist jedoch nicht unschuldig. Er hat, auch wenn er die göttliche Inspiration als Bedingung der Möglichkeit der Nachahmung zum Motiv macht, die Konnotation des Usurpatorischen. In der Mythopoetik des russischen Symbolismus, genauer Andrej Belyjs, nimmt der Künstler als Demiurg die Position Gottes ein. In *Arabeski* heißt es: „Der Künstler ist Schöpfer des Universums. Die künstlerische Form ist die geschaffene Welt“²⁵⁶.

Der symbolistische Dichter Andrej Belyj steht in diesem Zusammenhang beispielhaft für eine die Person und die Position des Künstlers als zentrale Kategorie thematisierende Kunstauffassung²⁵⁷. Diese ist primär männlich kodiert:

Über das Geschlecht des Autors wurde kaum geredet; ohne daß ein Wort darüber verloren werden mußte, war er charakteristischerweise männlich. [...] Die Gestalt des prometheischen, verworfenen, heroischen, bewunderten Dichters gehört zum Grundbestand unserer kulturellen Vorstellungen²⁵⁸.

Eine solche Auffassung besitzt für Narbikova und gleichermaßen für den Text *RS* keine Relevanz mehr²⁵⁹. Die Autorin schreibt sich stattdessen in eine literarische und literaturtheoretische Diskussion ein, die die Frage „Was ist ein Autor?“²⁶⁰ auf neue Weise thematisiert und sich explizit von Autorschaftsmodellen distanziert, die dem Autor/der Autorin per se die Urheberchaft an von ihm/ihr geschriebenen Texten zusprechen bzw. sein/ihr Tun gar als dem göttli-

²⁵⁵ Lachmann, Renate: Der Demiurg und seine Phantasmen. Schöpfungsmythologische Spekulationen im Werk von Bruno Schulz. In: Mayer, Mathias; Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg i.Br. 1997, 623-663, 628. Vgl. zu dieser Frage auch Sarah Pratts Analyse zu Schellings diesbezüglicher Argumentation (Pratt, 1984, 22).

²⁵⁶ Vgl. Lachmann (1997, 629).

²⁵⁷ Erika Greber bezeichnet die Künstlerkonzeption des russischen Symbolismus – obgleich diese nicht Thema ihres Aufsatzes ist – als „individualistisch“ und „absolut“ und induziert ein „diabolisches Moment“ des „Künstler-Demiurgen“. Greber, Erika: Mystifikation und Epochenschwelle: Ćerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus. *Wiener Slawistischer Almanach*. (1993) 32, 175-206, 188.

²⁵⁸ Vgl. Schabert; Schaff (1994, 9).

²⁵⁹ In Narbikovas *...i put* findet sich beispielsweise nach dem Vorwort der Autorin ein Vorwort der Heldin, in der explizit die Sprache als „Heldin“ des Textes als quasi-personalisiertes Agens sich selbst spricht.

²⁶⁰ Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: *Schriften zur Literatur*. [Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de Philosophie*, Juli-September 1969.] München 1974, 7-31.

chen Schöpfertum gleichstellen. Polemischer Fixpunkt dieser Diskussion ist der von Roland Barthes in einem gleichnamigen Essay postulierte „Tod des Autors“²⁶¹. Dennoch wird in *RS* immer wieder sowohl auf die biblische Vorstellung der Schöpfung als auch auf die des Schöpfergottes Bezug genommen. Allerdings erfolgt dieser Rekurs aus ironischer Distanz und mit dem Gestus des Um- bzw. Neuschreibens der vorhandenen kulturellen Muster. Dieser Gestus ist – trotz des mindestens als respektlos zu bezeichnenden Umgangs mit den jeweiligen Prätexten – weniger durch eine flüchtig-modische Protesthaltung gegenüber Tradiertem gekennzeichnet, als vielmehr Zeichen des permanenten Bestrebens, die vorhandenen Texte und Artefakte „gegenwartstauglich“ zu machen, wie im folgenden am Beispiel des „aktualisierten“ *Vaterunsers*:

„А теперь мне уже пора.“ – „И мне уже пора“ – „Как же грустно.“ – „А ты своими словами помолись.“ – „Отче наш ... дорогой папа, будь здоров как на небе, так и на земле. Дай хлебушка поесть и прости, если что не так. И не ломай кайф а все остальное лажа. Аминь.“ (67)

„Jetzt muß ich schon los.“ – „Ich muß auch schon los.“ – „Wie traurig!“ – „Du mußt beten: Vater unser ...“ – „Ich kann's nicht mehr.“ – „Dann bete mit deinen eigenen Worten.“ – „Vater unser ... lieber Papa, sei begrüßt, wie im Himmel, so auf Erden. Gib uns Brot zu essen und verzeih, wenn was nicht stimmt. Versau uns nicht den Trip. Und auch alles andere nicht. Amen.“ (7f.)

Die Negation eines die Figur des/der Autors/in zentrierenden Autorschaftsmodells geht in *RS* gleichwohl mit der Aufgabe erzähltechnischer Konventionen, wie beispielsweise der ErzählerInfigur, oder/und einer zeitlichen und räumlichen Logik innerhalb des Textes einher. Stattdessen wird die Prozessualität der Textproduktion zum Thema gemacht, und gleichzeitig wird der Text sowie dessen Relation zur Lebenswirklichkeit zum Objekt der metatextuellen Reflexion im Text:

Эта другая реальность (текст), не вмещает в себя другую реальность (жизнь), даже если ее скрутить и вставить, а ведь ее жалко так скрутить и вставить, потому что эта жизнь наша и с нами, а текст – после нас. Эта наша жалкая реальность так и лезет из текста, выпирает своими бедными подробностями, понятными жизни, не понятными тексту. Текст, конечно, готов вместить в жизнь, но жизнь не готова уместиться в текст. Все, что так хорошо в жизни, так плохо в тексте, а все, что в жизни плохо, в тексте хорошо; с какой легкостью проглатывает этот динамичный текст,

²⁶¹ Barthes formuliert: „The modern sriptor is born simultaneously with the text, is in no way equipped with a being preceding or exceeding the writing, is not the subject with the book as predicate; there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written *here and now*. The fact is (or, it follows) that *writing* can no longer designate an operation of recording, notation, representation, 'depiction' (as the Classics would say) rather, it designates exactly what linguistics, referring to Oxford philosophy, call a performative, a rare verbal form.“ (170). Daß dieses veränderte Verständnis der Tätigkeit des/r Autors/in ein verändertes Lesemodell impliziert, d.h. aktivere LeserInnen erfordert, die Barthes emphatisch begrüßt, ist selbstredend: „The birth of the reader must be at the cost of the death of the author.“ (172). Barthes, Roland: *The Death of the Author*. In: Lodge, David (Hg.): *Modern Criticism and Theory*. [Orig. *La mort de l'auteur*. Paris 1968] London 1988, 167-172.

пока давишься этой динамичной жизнью, все идет в него самое отборное, еле выдавишь слезнику в текст после ночи слез, и слезника покажется смешной, а ведь плакать – это не смешно, так он еще и материализуется, текст, у него есть рога и хвост и он лезет копытами в жизнь, а это ему не шабаш, сердца у него нет, у него не болят поджелудочная железа и зуб, он крепкий орешек, текст, не простой механизм. (155)

Diese andere Wirklichkeit (der Text) nimmt die andere Wirklichkeit (das Leben) nicht in sich auf, selbst wenn man sie reinschraubte oder reinsteckte, aber es ist doch schade drum, sie so zu schrauben und stecken, weil wir dieses unser Leben jetzt haben, der Text aber nach uns kommt. Unser armseliges Leben quillt ja doch aus dem Text, ragt mit seinen kümmerlichen Einzelheiten aus ihm raus, die nur das Leben versteht, der Text jedoch nicht. Der Text ist natürlich bereit, das Leben in sich aufzunehmen, aber das Leben ist nicht bereit, sich im Text unterbringen zu lassen. Alles, was im Leben so gut ist, ist im Text so schlecht, und alles, was im Leben schlecht ist, ist im Text gut; wie leicht schluckt dieser dynamische Text alles, während man sich an diesem dynamischen Leben verschluckt, alles geht in ihn rein, sogar das Allerangefallenste, im Text preßt man kaum ein Tränchen nach einer Nacht in Tränen raus, und das Tränchen wirkt komisch, dabei ist Weinen doch nicht komisch, so materialisiert er sich auch noch, der Text, er hat Hörner und einen Schwanz und drängt sich mit seinen Hufen ins Leben, und das langt ihm noch nicht, er hat kein Herz, die Bauchspeicheldrüse und die Zähne tun ihm nicht weh, er ist eine harte Nuß, der Text, kein einfacher Mechanismus. (150)

Produkt eines solchen poetologischen Modells ist ein Text, dessen sprachliche Konstruktion und Konstitution sich scheinbar selbst generiert, überquillt und sich verläuft – die Parallele zu Jakob Böhmes Lehre von den „Quellgeistern“ und seinem kosmologisch begründeten Quellprinzip ist in diesem Zusammenhang deutlich. Böhmes Quellprinzip wird hier in delirierendes Sprechen, das zwischen Sprachschöpfung und Plappern changiert, quasi-übersetzt. Kohärenz wird programmatisch durchkreuzt. Nebensächliches und Grundsatzdiskussionen über die beiderseitige Liebe, philosophischer Diskurs und Banalitäten des alltäglichen Lebens, sprachkritische Einsichten und eine Diskussion der ProtagonistInnen über schmutzige Wäsche und Lebensmittelbeschaffungsprobleme stehen – gleichgewichtet und gleichgewichtig – nebeneinander. Statt eines vertikal gegliederten Strukturprinzips findet sich in *RS* eine horizontal-akkumulierte, nur minimal gegliederte Textmasse, der so viele Topoi und Themen wie möglich einverleibt worden sind.

Ergebnis der in *RS* praktizierten Enthierarchisierung ist jedoch gleichermaßen ein Text, der von langen Phasen der Monotonie, von Wiederholungen und Redundanzen gekennzeichnet ist. Zudem erschwert seine Ungegliedetheit die Lesbarkeit erheblich, so daß *RS* zweifellos als Lektüreherausforderung, wenn nicht zuweilen gar als Lektürezumutung, zu bezeichnen ist. Blicke zu fragen, wie die Sprache selbst in diesem Text funktionalisiert wird. Auf einzelne Aspekte wurde bereits verwiesen: den abrupten Wechsel zwischen verschiedenen Stilebenen und die Bezeichnung von ideell und kulturell als „wertvoll“ geschätzten Topoi – insbesondere im Kontext von christlicher Religion und Bibel – mit umgangssprachlichem, derbem oder obszönem Vokabular. Das Ausstellen des Konstruktionscharakters von Sprache, d.h. die Ein-

sicht, daß sich sowohl sprachliche Bezeichnungen als auch Konnotationen und grammatikalische Merkmale, wie beispielsweise die Genera von Substantiven, im Zuge kultureller Signifikationsprozesse herausgebildet haben, ist einer der zentralen sprachlichen Aspekte des Textes. Diese Erkenntnis dient gleichermaßen als Ausgangspunkt für die vielfachen Versuche, wiederum eigene Konnotationen, Neusemantisierungen und stilistische Synkretismen zu etablieren. Damit kann der Text nicht nur als Polemik gegen das überkommene Gebot der reinen russischen Sprache (чистый русский язык) gewertet werden, sondern auch als Versuch, die russische Sprache zu verlebendigen:

Дождь был „он“ для удобства людей, и звезда была „она“ для их удобства. не своего. и солнце „оно“ для ... а там у них были свои отношения. Дождь менял свой пол на другой в другом языке, и солнце меняло свой пол в другом языке; луна, она же месяц, меняла пол в одном и том же языке. Переход пола. Язык являлся как бы материализацией перехода пола. Человеческие отношения выявляли пол, переход пола, и это проявлялось в языке. Но когда сам язык указывал на пол стихий, сил, светил, их отношения вытекали из языка. Ветер гонял стаи туч. Звезда говорила со звездой. Русское гермафродитное солнце надолго засело за русским андрогинным морем. (90f.)

Der Regen war zur Bequemlichkeit der Menschen „er“, und die Sonne war zu ihrer und nicht zur eigenen Bequemlichkeit „sie“, das Meer war „es“ zur ... sie aber hatten dort ihre eigenen Beziehungen. Der Regen tauschte sein Geschlecht in einer anderen Sprache gegen ein anderes, die Sonne tauschte ihr Geschlecht in einer anderen Sprache; das Meer, es war ja auch die See, tauschte sein Geschlecht in ein und derselben Sprache. Übergang des Geschlechts. Die Sprache war gewissermaßen die Materialisierung des Geschlechtsübergangs. Die menschlichen Beziehungen deckten das Geschlecht auf, den Geschlechtsübergang, und dies zeigte sich in der Sprache. Doch wenn die Sprache selbst das Geschlecht der Elemente, Kräfte und Himmelskörper anzeigte, entsprangen deren Beziehungen der Sprache. Der Wind trieb Wolkenschwärme. Stern sprach mit Stern. Und die hermaphroditische russische Sonne hockte auf lange Zeit hinter dem androgynen russischen Meer. (44f.)

Hier wird ein der mittlerweile obsolet gewordenen Vorstellung vom Abbildcharakter der Sprache diametral entgegengesetztes Modell favorisiert: nicht die Sprache bildet ab, sondern ihre Struktur, die Semantik der Lexeme und auch die Grammatik, exemplifiziert an den Genera, sind Produkte von auf komplizierte Weise ineinandergreifenden kulturellen Signifikationsprozessen und nicht Ausdruck ‚natürlicher‘ Gegebenheiten²⁶². Auch die Sprache selbst wird als Topos der Bezeichnungsfestlegung markiert, wodurch die wechselseitige Beeinflussung von Sprache und dem von ihr Bezeichnetem reflektiert und damit gleichermaßen Vorstellun-

²⁶² Riitta H. Pittman spricht in diesem Zusammenhang von „gender-less nature“ bzw. vom „gender-less character of nature“ (Pittman, 1992, 385); eine Interpretation, der ich mich nicht anschließe, stellt doch diese Textsequenz gerade aus, daß zwar die Zuschreibungen der grammatischen Genera keinesfalls ‚natürlich‘ sind, sondern Ergebnis kultureller Signifikationsprozesse, daß aber für die Signifikation nur ein bestimmtes Arsenal an Möglichkeiten verfügbar ist bzw. verwendet wird, d.h. für die grammatischen Genera Femininum, Maskulinum und Neutrum.

gen von Vordiskursivität ad acta gelegt werden²⁶³. Die Auffassung, daß drei Konzepte von Geschlechterrollen – Weiblichkeit, Männlichkeit und ein Drittes, im Text wahlweise als Neutrum, Her-maphrodismus oder Androgynie bezeichnet – bestimmbar seien, wird in *RS* allerdings beibehalten. Am folgenden Textbeispiel sind beide Modelle, einerseits das Festhalten an der Möglichkeit, Geschlechterrollen zuzuordnen und andererseits die Überzeugung, daß diese nicht an das biologische Geschlecht gebunden sind, elaboriert:

- Все равно отношения возможны только половые. Из двух всегда кто-то мужчина, а кто-то женщина.
- Я, конечно, женщина, – пошутил Чяшяжышин.
- Кроме шуток.
- Ну а если мужчина и женщина?
- Женщина не обязательно в своем качестве, она вполне может быть в качестве мужчины, а мужчина в качестве женщины. Руку убери!
- Куда я ее, тебе в штаны уберу? (90)

„Beziehungen können sowieso bloß geschlechtlich sein. Von zweien ist immer einer der Mann und einer die Frau.“

„Ich bin natürlich die Frau“, scherzte Tschaschtschjaschyschin [Čjaščjažyšin].

„Das ist mein voller Ernst.“

„Wenn es aber ein Mann und eine Frau sind?“

„Die Frau nicht unbedingt in ihrer Eigenschaft, sie kann durchaus auch in der Eigenschaft des Mannes sein und der Mann in der Eigenschaft der Frau, weg mit der Hand.“

„Wohin denn, etwa dir in die Hose?“ (44)

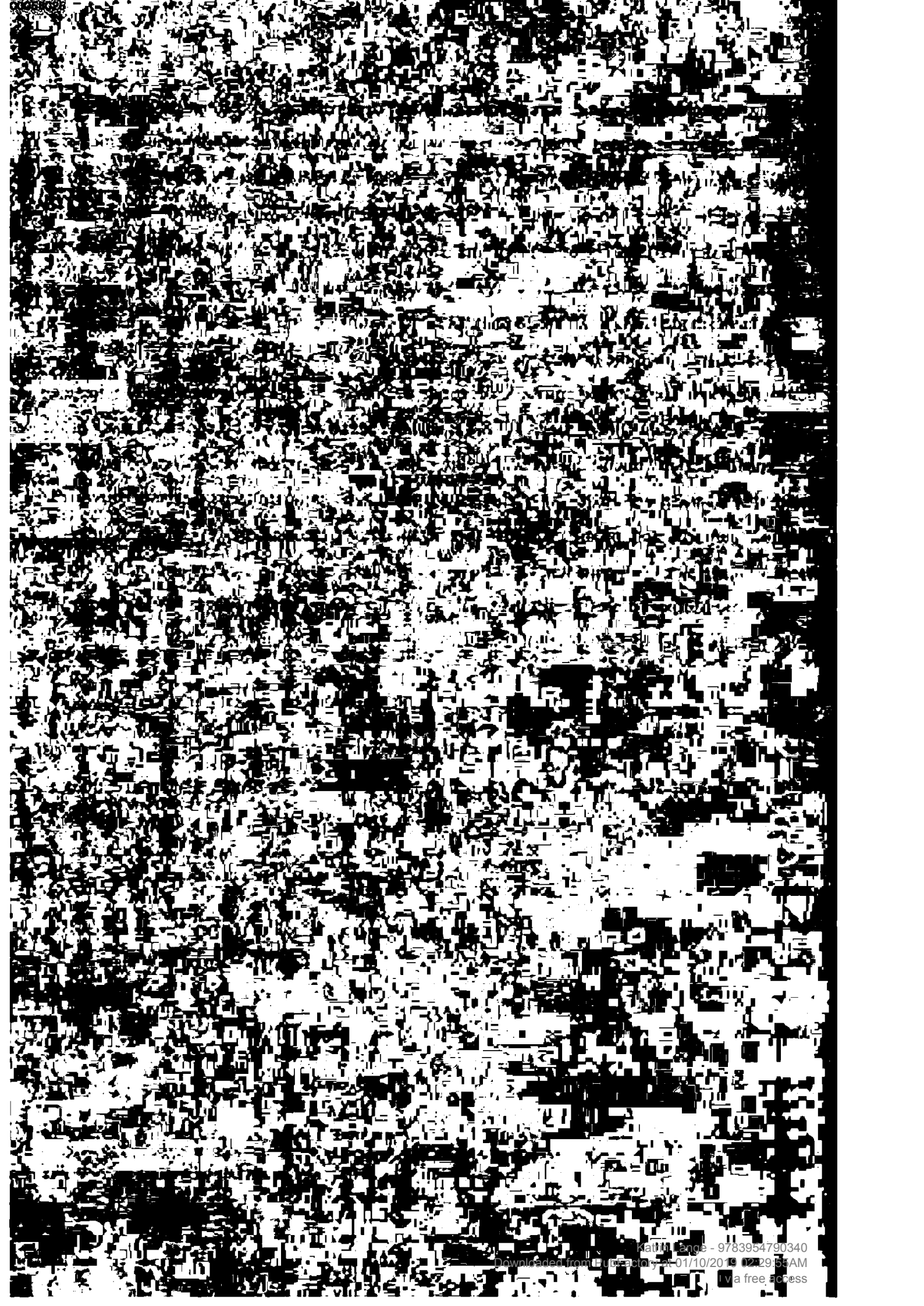
Diesen Dialog führen zwei männliche Figuren, Otmatfejan und Čjaščjažyšin, die miteinander befreundet sind. Inwiefern der Homosozialität des Verhältnisses zudem homoerotische Momente eignen, läßt der Text offen²⁶⁴. Einerseits wird versichert: „Чяшяжышын любил Отматфеана но это был не дяглиевский случай.“ (108, „Tschaschtschjaschyschin [Čjaščjažyšin] liebte Otmathejan [Otmatejan], aber es war kein Fall für Diaghilew [Djagilev].“, 72). Andererseits finden sich sexuell konnotierte Formulierungen wie Otmatfejans Aufforderung, Čjaščjažyšin solle seine Hand wegnehmen, und Čjaščjažyšins oben zitierte Replik. Der Umstand, daß zwei in einer homosozialen, möglicherweise homoerotischen Beziehung verbundene männliche Figuren diesen Dialog führen, ist vor allem vor dem Hintergrund des von beiden diskutierten Themas relevant: Otmatfejan vertritt die Ansicht, daß Beziehun-

²⁶³ Judith Butler hat in *Das Unbehagen der Geschlechter* die Vorstellung eines vordiskursiven biologischen Körpers, auf dem soziale bzw. kulturelle Einschreibungen vorgenommen werden, in Frage gestellt. Sie plädiert stattdessen dafür, die sex/gender-Konfiguration als ‚unhintergebar‘ diskursiviert, d.h. nicht zuletzt als immer schon miteinander verbundene zu denken. Vorstellungen von Vorgängigkeit bzw. Abfolge werden damit durch ein Konzept von Simultaneität ersetzt. Vgl. Butler (1991, 44f.) und die Erläuterungen in der *Einführung* dieser Arbeit.

²⁶⁴ Vgl. die ausführliche Diskussion von Eve Kosofsky Sedgwick: *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire* im Kapitel zu *PPL*.

gen immer geschlechtlich sind, was für ihn bedeutet, daß sie durch die Relation männlich-weiblich konstituiert werden. Männlich und weiblich definiert er dabei allerdings als Rollenzuschreibungen bzw. Verhaltensmuster. Diese werden als nicht an das biologische Geschlecht gekoppelt gedacht und können somit von den ProtagonistInnen wechselseitig übernommen werden. Auf der dergestalt beibehaltenen binären Opposition kann eine Vielzahl an heterosexuellen und homosexuellen Konstellierungen durchgespielt werden.

Das Liebesmodell, das in *RS* ausgespielt, fiktional favorisiert und grundlegend thematisiert wird, behält denn auch die heterosexuelle Liebesbeziehung als Grundkonstante bei. Die Thematisierung von Hermaphroditismus, Androgynie oder auch einem als (grammatikalisches) Neutrum bezeichneten Dritten bleibt auf die Ebene der Sprachreflexion beschränkt. Eine Abkehr vom tradierten Geschlechtermodell bedingen diese Überlegungen nicht: Werden in den ersten drei Kapiteln des Textes Anspielungen auf männliche homoerotische Geschlechterverhältnisse gemacht und promiske Konstellierungen erprobt, so spielen im entscheidenden vierten Kapitel nur noch Sana und Otmatfejan als Figuren eine Rolle. Anders gesagt: das innovatorische Moment dieses Textes liegt nicht in der Erprobung eines avancierten Liebesmodells, sondern in der sprachlich sensiblen Auslotung eines solchen begründet.



6 *Okolo ekolo* – Die Liebe als *sdvig*-Objekt

I wonder, said Ada, I wonder if the attempt to discover those things is worth the stained glass. We can know the time, we can know a time. We can never know Time. Our senses are simply not meant to perceive it. It is like –.

Vladimir Nabokov²⁶⁵

6.1 Einführung und Prolog

Okolo ekolo (*Oé*) wurde 1992 erstmals in Buchform publiziert. Der Text besteht aus drei selbständigen Teilen, die zuvor in Zeitschriften veröffentlicht wurden²⁶⁶. Er soll im folgenden jedoch als Textganzes interpretiert werden, da ihn sowohl die Buchpublikation als einen zusammenhängenden Text ausweist, als auch in allen Teilen auftretende Figuren und in ähnlicher Weise problematisierte Themen einen Konnex zwischen ihnen nahelegen. *Oé* bietet zudem drei quasi-chronologische Momentaufnahmen: aus der Spätphase der Sowjetunion, aus der Übergangszeit nach deren Zerfall und vom Beginn der postsowjetischen Periode.

In der Zeitschriftenausgabe trägt der erste Romanteil die Überschrift *Okolo ekolo*, die titelgebend für den Gesamttext der Buchausgabe ist, in der die anderen beiden Überschriften der Zeitschriftenpublikation nicht mehr auftauchen²⁶⁷. „*Ekolo*“ ist aus einer Kürzung des Wortes *ekologija* (Ökologie) hervorgegangen und ein nichtübersetzbares Silbenspiel. Zusammen mit „*okolo*“ (neben, fast, ringsherum) bildet es eine Reimstruktur. „*Ekolo*“ ermöglicht zum einen den Rückschluß auf das Ausgangswort *ekologija* und verweist dergestalt auf das in *Oé* problematisierte Verhältnis zwischen Mensch und Natur. Zum anderen erfolgt durch die Kürzung und den Reim im Titel *Okolo ekolo* eine Form der Ästhetisierung, die das Moment des Sprachspielerischen betont, aber die Semantik der Wortgruppe als 'Relation zwischen den Lebewesen und ihrer Umwelt, die ringsherum ist' lesbar bleiben läßt. Mit der zweiten Überschrift *Probeg pro beg* (*Ppb*) wird die in *Oé* thematisierte Interdependenz von Zeit und Raum angedeutet und gleichzeitig ein Wortspiel präsentiert, das so vieldeutig wie schwer zu über-

²⁶⁵ Nabokov, Vladimir: *Ada or Ardor: A Family Chronicle. Novels 1969-1974*. New York 1996, 451.

²⁶⁶ Der erste Teil *Okolo ekolo* erschien 1990 in der Märzangabe der Zeitschrift *Junost'*, *Probeg pro beg* – der zweite Teil des Textes – im Juni 1990 in der Zeitschrift *Znamja* und der dritte Teil *Velikoe knja* im Dezember 1991 in *Junost'*. Eine deutsche Übersetzung, wiederum von Annelore Nitschke, liegt bislang nur von *Probeg pro beg* vor: Narbikova, Valeria: *Wettlauf. Lauf*. Frankfurt a.M. 1994. Aus dieser wird im folgenden zitiert. Alle anderen Zitate wurden von mir übersetzt, K.L.

²⁶⁷ Im folgenden werden die Überschriften der Zeitschriftenausgabe zur Kennzeichnung der einzelnen Romanteile benutzt und daher auch kurz eingeführt.

setzen ist und im Text vielfältig angewandte Sprachverfremdungs- und Sprachexperimentierverfahren vorwegnimmt²⁶⁸. Der dritte Teil ist *Velikoe knja (Vk)* betitelt. „Knja“ ist wieder Ergebnis einer Kürzung, hier des Wortes *knjažestvo* (Fürstentum). Darauf weist die grammatikalisch notwendige Übereinstimmung von Substantiv- und Attributendung hin, so daß der ungekürzte Titel *Velikoe knjažestvo (Großfürstentum)* lautet. Seine sprachliche Struktur ist analog zum Titel eines 1913 veröffentlichten Sammelbandes der Ego-Futuristen, *Zasachare kry*, gebildet, der aus den jeweils ersten Silben der Wörter *Zasacharennaja kryša (Die gezuckerte Ratte)* besteht²⁶⁹.

Die Überschriften der einzelnen Teile indizieren somit einige für den Text relevante Koordinaten: die späte Sowjetunion und der Beginn der postsowjetischen Phase bilden das kulturelle und historische Bezugsfeld von *Oë*. Sprachexperimente und Wortspiele sind für die Poetik des Textes charakteristisch. Die drei Teilüberschriften sind deutlich kürzer als die übrigen Textüberschriften der Autorin und werden immer aus zwei oder drei Wörtern gebildet. Dadurch wird einerseits auf die auch in anderen Texten Narbikovas relevante Zahlensymbolik von zwei und drei²⁷⁰ und andererseits implizit auf die Konstellierungen der Geschlechterverhältnisse – Paarbeziehungen und erotische Dreiecksverhältnisse – in *Oë* angespielt. Den drei Romanteilen ist in der Buchausgabe ein Prolog vorangestellt:

Всегда что-то предшествует тому, что потом за этим следует. Приведем три примера совсем из другого романа, и первый пример даст представление об относительности места, второй – о постоянстве времени, а третий пример – о (см. ниже) ... (5)

Immer geht jenem etwas voraus, was später nach ihm folgt. Nehmen wir drei Beispiele ganz aus einem anderen Roman, und das erste Beispiel wird eine Vorstellung von der Relativität des Raumes geben, das zweite – von der Beständigkeit der Zeit, und das dritte Beispiel – von (siehe unten) ...

Das erste Beispiel:

Однажды В.Н. и И.К. прилетели в Симферополь поздним вечером (в 23 ч.), но им надо было дальше, совсем в другое место, за 80 км от Симферополя. Туда ходило только такси за 80 руб., а поскольку эта сумма была больше суммы двух билетов на самолет из Москвы до Симферополя, они, решив, несложную арифметическую задачу, где спрашивалось, где же дороже – в воздухе или на земле, отказались от предложения таксиста не потому, что сумма была головокружительной, а потому, что кружилась голова от доступной платы за самолет и недоступной за автомобиль. Они

²⁶⁸ Der Titel der deutschen Ausgabe heißt *Wettlauf. Lauf*. Meine Übersetzungsvorschläge lauten *Wettlauf durch Lauf* und *Durchlauf durch Lauf*, K.L. Die letztgenannte Variante kommt der Struktur des russischen Titels am nächsten.

²⁶⁹ Hinsichtlich des Interesses für Sprachspiele, Neologismen und der Verwendung von umgangssprachlichem und/oder als obszön geltendem Vokabular läßt sich zudem eine Parallele zwischen der in *Zasachare kry* publizierten lyrischen Produktion von Vasilisk (Vasilij Ivanovič) Gnedov und den Texten Narbikovas ziehen. Vgl. Markov, Vladimir: *Ego-Futurism and the Mezzanine of Poetry*. In: Markov, Vladimir: *Russian Futurism: A History*. Berkeley/Los Angeles 1968, 61-116, 78f.

²⁷⁰ Vgl. dazu das „Schluß“-Unterkapitel in der *Zusammenfassung*.

сели на троллейбус и приехали за 80 коп. в Алушту, чтобы, сделав круг, доехать по морю до нужного им места. (5)

Einst kamen V.N. und I.K. am späten Abend (23 Uhr) in Simferopol' an²⁷¹, aber sie mußten noch weiter, an einen vollkommen anderen Ort, 80 km von Simferopol' entfernt. Dorthin fuhr nur ein Taxi für 80 Rubel, da diese Summe aber mehr als die Summe für zwei Flugtickets Moskau-Simferopol' betrug, nahmen sie nach der Lösung der nicht schwierigen arithmetischen Aufgabe, die darin bestand herauszufinden, wo es teurer war – in der Luft oder auf der Erde, vom Vorschlag des Taxifahrers Abstand, nicht deshalb, weil die Summe schwindelerregend war, sondern deshalb, weil der Kopf vom erschwinglichen Preis für das Flugzeug und dem unerschwinglichen für das Auto schwindelte. Sie setzten sich in den Trolleybus und fuhren für 80 Kopeken nach Alušta, um, einen Kreis beschreibend, übers Meer an ihren Zielort zu fahren.

Die Initialen V.N. könnten für Valerija Narbikova stehen, sind aber – obgleich im Russischen Vladimir üblicherweise mit Vl. abgekürzt wird – auch diejenigen Vladimir Nabokovs, dessen Texte in *Oé* mehrfach anzitiert werden²⁷². I.K. deutet möglicherweise auf den Künstler Ilja Kabakov²⁷³. Dieses Initialen-Ratespiel hat jedoch keine wirkliche Lösung, und der Versuch, die sich hinter den Initialen verbergenden Personen zu bestimmen, bleibt vergeblich. Daß man dennoch versucht ist, das Rätsel zu lösen, liegt in einer der Textstrategien der Autorin – der Auslegung falscher Fährten – begründet. Die Namen in Narbikovas Texten können innerhalb des kulturellen Kontextes, in dem sie situiert sind, dennoch mit Bedeutung aufgeladen werden. Die Initialen V.N. und I.K. verweisen zugleich auf einen Teil des Anspielungsspektrums der Namen im Text.

Der Bezug zur spätsowjetischen Lebenswirklichkeit ist in diesem ersten „Fallbeispiel“ offenkundig. Die überall in der (westlichen) Welt logisch erscheinende Tatsache, daß der für die Benutzung von Transportmitteln zu zahlende Preis proportional zur zurückzulegenden Entfernung steigt und sich mit zunehmender Komfortabilität des Transportmittels erhöht, ist hier außer Kraft gesetzt. Unter sowjetischen Verhältnissen haben Preisrelationen eine Eigen-dynamik gewonnen, deren Ergebnis eine völlige Nivellierung ist, die im Textbeispiel durch die für die verschiedenen Währungseinheiten (Rubel und Kopeken) und Entfernungsangaben (Kilometer) immer gleich benutzte Zahl achtzig veranschaulicht wird. Das aus westlicher Sicht absurde Szenario ist aus sowjetischer Perspektive das reale gewesen. Die Relativität der

²⁷¹ Mit Simferopol' auf der Krim, die Aleksandr Puškin während seiner ersten, von Zar Aleksandr I. verfügten Strafversetzung aus St. Petersburg kennenlernte, wird bereits im Prolog auf den Dichter und seine Texte ange-spielt, von denen einige – z.B. das Poem *Bachčisarajskij fontan (Die Fontäne von Bachčisaraj)* – auf die Krim als geographischen Ort bezogen sind.

²⁷² Vladimir Nabokov verließ Rußland 1919 mit seiner Familie und kehrte nie mehr zurück. Die Vorstellung, eine an Nabokov erinnernde Figur weile mit einer Figur I.K. auf der Krim, ist daher reine Imagination. Aufgrund der Zitation seiner Texte in *Oé* ist Nabokov im Kontext des Romans dennoch immer mitzudenken.

²⁷³ Narbikova hat selbst mehrfach in Gesprächen ihre Freundschaft mit Ilja Kabakov erwähnt (u.a. Interview der Verf. mit Valerija Narbikova am 28.2.1998 in Zürich.). Zudem ist auf die Verbindung zwischen ihren Texten und Werken der russischen Konzeptualisten mehrfach hingewiesen worden: „Narbikova's style is very dense, aware of its own literariness, and seemingly aimed at puzzling the reader. Her narrative principle has a lot in common with one strand of the Soviet avant-garde, conceptual art (*kontseptualizm*).“ (Peterson, 1993, 169).

im Text dargestellten, absurd oder logisch erscheinenden Ereignisse, bei deren 'realem Referenzobjekt' es sich stets um die sowjetische Lebenswirklichkeit handelte, wird in dieser Sequenz vorgeführt.

Ein weiterer im ersten Beispiel eingeführter Topos ist das Reisen: als Bewegung im Raum und Zurücklegen von Entfernungen und gleichermaßen als – bis in die jüngste Vergangenheit in Rußland aktuelle – unfreiwillige Ortsveränderung, die Verbannung. Im zweiten Beispiel des Prologes befinden sich V.N. und I.K. auf der Krim und warten auf ihre Freunde, die vom Bierholen nicht zurückkommen. V.N. und I.K., ungeduldig und gelangweilt, spielen mit ihrer Wahrnehmung von Zeit und Raum.

Находясь в одной точке, они смотрели в другую точку, находящуюся от них за 5 км, они смотрели из Нового Света в Судак, и сами они, абсолютно настоящие в Новом Свете, абсолютно не различали людей в Судаке. [...] Было трудно сказать, в какой точке они по-настоящему были настоящие, если между Новым Светом и Судакom прошло всего часов шесть: но если не учитывать это время, которое всего лишь песчинка в песке времени, всего лишь капля в море – в море времени, то получалось, что они по-настоящему были настоящие в двух точках одновременно. (6f.)

Sich an einem Punkt befindend, sahen sie zu einem anderen Punkt, der sich 5 km entfernt von ihnen befand, sie sahen von Novyj Svet nach Sudak, und sie selbst, absolut gegenwärtig in Novyj Svet, erkannten die Leute in Sudak absolut nicht. [...] Es war schwer zu sagen, an welchem Punkt sie gegenwärtig gegenwärtig waren, wenn zwischen Novyj Svet und Sudak insgesamt sechs Stunden vergingen: aber wenn man diese Zeit nicht berücksichtigt, die insgesamt nur ein Sandkörnchen im Sand der Zeit ist, insgesamt nur ein Tropfen im Meer – im Meer der Zeit, dann ergab sich, daß sie gegenwärtig an zwei Punkten gleichzeitig gegenwärtig waren.

Die Entfernung zwischen zwei Orten wird von ihnen als Zeit bestimmt, die man zum Zurücklegen der Distanz zwischen beiden Orten benötigt. Vernachlässigt man diese „Reisezeit“, verschwinden die Entfernungen, und als „Beständigkeit der Zeit“ wird ein Modell etabliert, in dem die Zeit als Größe eliminiert und räumliche Distanzen aufgehoben sind. Auf Oe wird mit diesem Beispiel insofern verwiesen, als im Text verschiedene Zeitebenen ineinandergeschaltet werden: Die explizit fiktionalen Figuren treffen in der Erzählzeit der fiktionalen Wirklichkeit des Textes auf 'reale', geschichtlichen Personen analoge Figuren aus verschiedenen Zeiten, die sich auch untereinander im Text begegnen. Im dritten Beispiel des Prologs geht es schließlich um die wechselnde Relation von Fiktionalität und biographischer Realität.

Один (родственник?) попытался восстановить реальную жизнь автора по одной повести, которая случайно попала к нему в руки. От деталей, которые ему показались абсолютно биографическими, он пришел в ужас и на остальную жизнь автора смотрел не иначе как разукрашив ее вычитанными деталями. Когда автор об этом узнал, он пришел в ужас [...] хотя зачем, спрашивается, нужно было автору все так тщательно замаскировывать в своей повести, если бы детали эти были не автобиографичны? (7)

Einer (ein Verwandter?) versuchte, das reale Leben des Autors aus einer Erzählung, die ihm zufällig in die Hände fiel, wiederherzustellen. Vor den Details, die ihm absolut biographisch erschienen, entsetzte er

sich, und das übrige Leben des Autors betrachtete er nicht anders als es mit den gelesenen Details ausschmückend. Als der Autor davon erfuhr, entsetzte er sich [...] obwohl man sich fragt, warum es der Autor nötig hatte, alles in seiner Erzählung so sorgfältig zu maskieren, wenn die Details nicht autobiographisch waren?

In diesem Beispiel wird gleichsam die Fabel des Romans *The Real Life of Sebastian Knight*²⁷⁴ von Vladimir Nabokov paraphrasiert; der Ich-Erzähler V. versucht, die 'wahre' Biographie seines beneideten Halbbruders, des Schriftstellers Sebastian Knight, zu rekonstruieren. Da er über dessen Biographie nur wenige Einzelheiten in Erfahrung zu bringen vermag, macht er sich an die detaillierte Lektüre von Sebastians Romanen. Sie geben ihm auf unerwartete Weise Aufschluß, obgleich weder Sebastians biographischer noch seine fiktionalen Texte kongruent mit seinem 'wahren' Leben sind, dessen Existenz wiederum eine Fiktion ist. Die komplexe Relation von Biographie und künstlerischem Text ist das Thema des Romans von Nabokov.

Das Sujet von *Oé* scheint zunächst nur die aus anderen Texten der Autorin bekannten Motive aufzunehmen und zu variieren: erotische Dreiecksbeziehungen und daraus resultierende Verwicklungen, Autoreferentialität und Metareflexion. *Oé* weist tatsächlich alle aus anderen Texten Nabikovas bekannten Elemente auf, gleichzeitig werden jedoch bislang nicht thematisierte Fragestellungen entwickelt und neue Konstellationen erprobt. Petja liebt im ersten Teil den Künstler Boris, verliert ihn aber an ihre ältere Schwester Ezdandukta. Petjas Freunde Kostroma²⁷⁵, der in Petja verliebt ist, und Dyl wünschen sich ein Kind und produzieren einen Androiden andrjuša, der Kostroma am Ende des ersten Teils tötet. In *Ppb* liebt Petja den Dichter Gleb II. I. Beide beschließen, „für immer drei Tage wegzufahren“ (60). Die südliche Sowjetrepublik, in die sie reisen, wird zum Schauplatz von dramatischen Auseinandersetzungen, Liebesaffären und Duellen. In *Vk* treffen sich Petja und Boris, die einander immer noch lieben, zufällig wieder. Alle aus den ersten beiden Teilen bekannten Figuren finden sich in einem Haus außerhalb Rußlands zusammen, schreiben einen Brief nach Hause, in welchem sie Michail Sergeevič [Gorbačev] bitten, Lenin zu beerdigen. Petja und Boris erleben neues Liebesglück, das durch Boris' Duelltod, mit dem auch der Text endet, ein abruptes Ende findet.

Im folgenden wird zunächst das Anspielungsspektrum der Namen in *Oé* untersucht, um anschließend herauszuarbeiten, inwiefern durch den Rekurs auf den in der russischen Litera-

²⁷⁴ Nabokov, Vladimir: *The Real Life of Sebastian Knight*. New York 1996.

²⁷⁵ Kostroma ist der Name einer Stadt in Rußland. Die Namensgebung erfolgte mit deutlicher Anspielung auf die männlichen Figuren Onegin – abgeleitet von Onega-Stausee – aus Puškins *Evgenij Onegin* und Pečorin – abgeleitet vom Namen des Flusses Pečora – aus Lermontovs *Geroj našego vremeni*. Vgl. die Diskussion beider Texte weiter unten.

turgeschichte bedeutsamen Topos des Duells die Relation Dichter und Macht auf neue Weise modelliert wird. Nach der Interpretation der zeitlichen und räumlichen Koordinaten werden abschließend Geschlechterverhältnisse und das Sprechen über Liebe in diesem Text diskutiert.

6.2 Namen

Wie schon in *PPL* und *RS* sind auch in *Oë* nahezu alle Figurennamen ungewöhnlich, phantasiereich und anspielungsreich. Der Name der zentralen Protagonistin Petja ist im Russischen üblicherweise das Diminutiv des männlichen Vornamens Petr, d.h. trotz der grammatikalisch femininen Endung ein Männernamen. In *Oë* wird Petja als Diminutivform von Petrarka vorgestellt (8), dem Pseudonym des italienischen Dichters Francesco Petrarca, eigentlich Pietro (1304-1374). Die Geschlechtsidentität der weiblichen Figur wird vermittels ihres Namens somit zweifach verunklart: Petja ist gewöhnlich das Diminutiv eines männlichen Vornamens, das in *Oë* vom Namen eines Dichters abgeleitet wird. Der Name der Schwester Petjas, Ezdandukta, ist offensichtlich Produkt eines anagrammatischen Namenerfindungsspiels, wie es schon aus anderen Texten der Autorin bekannt ist. Liest man den Namen als Palindrom, so ergibt sich „Atkudnadze,, – „atkud“ verweist auf die gesprochene Form des russischen Wortes „otkuda“ (woher) und „nadze“ ist ein Suffix der georgischen Sprache²⁷⁶.

Der Geliebte Petjas heißt im ersten Teil von *Oë* Boris. Dieser Name ist in Rußland so gewöhnlich wie unspezifisch. Spezifiziert wird er erst im Zusammenhang mit Petjas Geliebtem in *Ppb* namens Gleb II. I.: Zusammen indizieren beide Namen den historischen Kontext der Christianisierung des Kiever Reiches 988 unter Großfürst Vladimir I., dessen Söhne Boris und Gleb als die ersten Nationalheiligen Rußlands verehrt werden. Nach Vladimirs Tod 1015 setzte unter seinen Söhnen der Kampf um die Thronnachfolge ein:

In den Besitz der Metropole Kiev setzte sich zunächst Svjatopolk, der als der 'verfluchte' Mörder seiner jüngeren Brüder Boris und Gleb in die russische Geschichte eingegangen ist. Die Ermordeten, Opfer eines erbarmungslosen Machtkampfes, sind dagegen die ersten Nationalheiligen des russischen Volkes geworden, weil sie, wie man es darstellte, dem christlichen Gebot der Bruderliebe treu geblieben waren und dem zwar christlich getauften, aber heidnisch handelnden Svjatopolk keinen Widerstand geleistet, sich also als Märtyrer ihres christlichen Glaubens bewährt hatten²⁷⁷.

²⁷⁶ Vgl. z.B. den Namen des letzten Außenministers der SU und jetzigen Staatspräsidenten von Georgien, Édouard Ševardnadze.

²⁷⁷ Stökl (1990, 86).

Erst dem Bruder Jaroslav (1019-1054), den die Geschichtsschreibung als den Weisen führt, gelang es, Svjatopolk zu besiegen. Als er den Thron bestieg, ließ Jaroslav seine Brüder als Märtyrer heiligsprechen, „um dadurch zugleich den bedingungslosen Gehorsam und die widerspruchslose Unterordnung unter die Kiewer Zentralgewalt zur höchsten christlichen Tugend zu erklären“²⁷⁸. In *Oe* wird mit dieser Namensgebung wiederum der Bezug zur christlichen Überlieferung hergestellt, wobei die Protagonisten – auch dies ein aus Narbikovas Texten bekanntes Muster – als Verkörperungen profanisierter Normalität gegenüber ihren Vorläufern zu bezeichnen sind. Die Autorin bedient sich bei der Namensgebung eines Automatismus der Assoziation: so, wie der Name Boris den Namen Gleb, evoziert der Name Kostroma die Figurennamen Onegin und Pečorin. Außer durch ihre Namen werden die Figuren auch in *Oe* kaum durch weitere Charakteristika gekennzeichnet. Über Boris heißt es:

Внешность у Бориса была типичной для мужчин: у него были прямые волосы, прямой нос, светлые глаза, светлые волосы. Если ему было сорок лет, то он выглядел моложе своих лет, хотя если ему было тридцать лет, то он выглядел старше своих лет. (10)

Das Äußere von Boris war typisch für einen Mann: er hatte gerade Haare, eine gerade Nase, helle Augen, helle Haare. War er vierzig, so sah er für sein Alter jünger aus, obwohl er, wenn er dreißig Jahre alt war, älter für sein Alter aussah.

Boris' Haare und Nase sowie Augen und Haare werden paarweise jeweils mit den gleichen Eigenschaften versehen, die dadurch semantisch entleert werden und sein Äußeres, statt es zu spezifizieren, verwechselbar machen. Die Bestimmung seines Alters führt nur zu einer vagen Angabe. Boris avanciert durch diese Art der Nicht-Charakterisierung gewissermaßen zu einem Prototyp im Text, statt als spezifische Figur herausgearbeitet zu werden. Auffällig ist zudem, daß die Binäropposition männlich/weiblich auf der Textoberfläche zunächst perpetuiert wird, sich aber bei näherer Betrachtung keines der Attribute von Boris' als 'typisch männliches' Merkmal erweist, wie es z.B. ein Bart wäre. Anders gesagt, aufgrund der im Text genannten Merkmale ist Boris weder als „typischer Mann“ noch überhaupt als Mann zu identifizieren.

²⁷⁸ Düwel, Wolf; Grasshoff, Helmut (Hg.): *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917*. Bd. 1. Berlin/Weimar 1986, 42. Literarisiert wurden diese historischen Ereignisse in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts in der *Legende von Boris und Gleb* (*Skazanie Borisa i Gleba*), deren Autor unbekannt ist. Diese Erzählung stützt sich wiederum auf die von einem Mönch des Kiever Höhlenklosters, Nestor, verfaßte Heiligenlegende *Čtenie o žitii i o pogublenii blažennuju strastotercu Borisa i Gleba* (*Legende vom Leben und Untergang der seligen Leidensdulder Boris und Gleb*), in der explizit biblische Bezüge, wie z.B. der Bruderzwist von Kain und Abel, akzentuiert und das christliche und gottesfürchtige Verhalten der Brüder Boris und Gleb als nacheiferswert gepriesen werden. Vgl. dazu u.a. Stender-Peterson, Adolf: *Geschichte der russischen Literatur*. München 1993, 79ff. und Müller, Ludolf (Hg.): *Die altrussischen hagiographischen Erzählungen und liturgischen Dichtungen über die Heiligen Boris und Gleb*. München 1967.

Das über Boris Gesagte gilt gleichermaßen für die anderen Figuren: Ihre charakterliche Zeichnung und die Motivation ihrer Handlungen fehlen. Sie erinnern stattdessen an Spielfiguren, die innerhalb zeitlicher und räumlicher, sozialer und geopolitischer Gegebenheiten hin- und hergeschoben werden. Diesen Verschiebungsbewegungen eignet weniger eine Spezifik oder gar Folgerichtigkeit, als vielmehr eine Zufälligkeit, die mehrfach als Austauschbarkeit sowohl der Figuren als auch der im Text dargestellten Situationen bezeichnet wurde²⁷⁹. Diese Austauschbarkeit ist die logische und beabsichtigte Folge einiger anderer, bereits angeführter Charakteristika des Textes, wie dem Verzicht auf ein evolutionäres und psychologisierendes Modell der Figurenzeichnung oder der im Prolog konzipierten Auffassung von Zeit und Raum. Die Autorin benutzt Figuren, Handlungen und Situationen als Ausgangspunkt für Assoziationen, die nicht notwendigerweise den Gesetzen der Logik und der Folgerichtigkeit gehorchen. Sie sind vielmehr inhärenter Bestandteil der Poetik von Narbikovas Texten und deren bewußt gegen stilistische und syntaktische Regeln gerichteter Sprachlogik.

In *Ppb* wird die Figur des Dichters Sverčok (Grille) eingeführt (68), die eine Anspielung auf Aleksandr Puškin impliziert: Sverčok lautete der Geheimname von Puškin während seiner Mitgliedschaft im „Arzamas“²⁸⁰. Die Figur Sverčok ereilt das gleiche Schicksal wie seinerzeit Puškin im wirklichen Leben: er stirbt bei einem Duell. Der Kontrahent von Sverčok in *Ppb* heißt Dantist. In einer witzigen Referenz auf Puškins Duellgegner d'Anthès ist aus diesem in Narbikovas Text der Zahnarzt Dantist geworden, ein Wort, das auch das Russische als Be-

²⁷⁹ Nadya L. Peterson formuliert: „The appropriate word here is 'interchangeability' – characters, sexes, situations, spaces, interpretations, even historical periods are interchangeable [...] Nothing changes, there is no tangible plot in which to anchor your reader's expectations, yet everything might and does change.“ Peterson (1993, 173f.).

²⁸⁰ Jurij Lotman führt dazu in seiner Puškin-Biographie aus: „В лицее Пушкин заочно избранный в 'Арзамас' и получивший там условное имя 'Сверчка', рвался к реальному участию в деятельности этого общества.“ Lotman, Jurij: *Aleksandr Sergeevič Puškin. Biografija pisatelja: Stat'i i zametki. 1960-1990: Evgenij Onegin. Kommentarii*. Sankt-Peterburg 1995 [1982], 45. („Im Lyzeum hatte Puschkin, der in Abwesenheit in den 'Arsamas' gewählt worden war und dort den Decknamen 'Grille' erhielt, sich eifrig um eine aktive Teilnahme an der Tätigkeit dieser Gesellschaft bemüht.“, dt. Übersetzung, Leipzig 1989, 58). Zum „Arzamas“ erläutert Lotman: „Вторым посвящением было принятие Пушкина в 'Арзамас' – неофициальное литературное общество, объединявшее молодых и задорных литераторов, которые высмеивали на своих, имевших шуточный характер, заседаниях литературных староверов. Члены 'Арзамаса' были поклонниками Карамзина, к Державину, в доме которого торжественно собирались литераторы-архаисты, относились иронически. Пушкин был принят в 'Арзамас' осенью 1817 г., в момент, когда это общество находилось в состоянии внутреннего разлада. Для Пушкина это принятие имело глубокий смысл: его принадлежность к литературе получила общественное признание.“ Lotman (1995, 41). („Der zweite Ritterschlag war für Puschkin die Aufnahme in den 'Arsamas', eine inoffizielle Gesellschaft eifriger junger Literaten, die in der scherzhaften Atmosphäre ihrer Versammlungen die literarischen Altgläubigen verspotteten. Die Mitglieder des 'Arsamas' waren Anhänger von Karamsin. Zu Dershawin, in dessen Haus die Archaiker der Literatur feierlich zusammenkamen, verhielten sie sich ironisch. Puschkin wurde im Herbst 1817 in den 'Arsamas' aufgenommen, zu einem Zeitpunkt, als sich diese Gesellschaft bereits in einem Zustand innerer Zerrüttung befand. Für Puschkin besaß diese Aufnahme eine tiefe Bedeutung: Seine Zugehörigkeit zur Literatur fand gesellschaftliche Anerkennung.“ 1989, 48).

rufsbezeichnung kennt²⁸¹. Ist im Namen der Protagonistin Petja die Referenz auf Petrarca evident, so verweist der Name Dantist auf Dante Alighieri. Dante folgt ebenso unwillkürlich auf Petrarca wie Gleb auf Boris, Lermontov auf Puškin, Kostroma auf Onegin und Pečorin – die Reihe der nach dem immer gleichen Prinzip konzipierten Namen in *Oë* ließe sich beliebig fortsetzen. Mit deren wiederholter Reihung wird die Verfahrensweise der Namensbildung zugleich ausgestellt und automatisiert. Die Permanenz der Wiederholung des Verfahrens bedingt quasi die Übererfüllung der Namensproduktion und macht sie redundant.

Des weiteren tauchen mehr oder minder unvermittelt und mehr oder weniger verschlüsselt Figuren mit deutlichen Affinitäten zu russischen DichterInnen und/oder bekannten Figuren aus literarischen Texten auf, die nach dem Prinzip der Kontamination, sowohl in Bezug auf die Namensproduktion als auch auf die Interfiguralität, modelliert wurden: der Name Tat'ja Nyvanna beispielsweise evoziert einerseits die Figur der Tat'jana Larina aus Puškins Versroman *Evgenij Onegin*²⁸² und ist andererseits mit Charakteristika der Dichterin Anna Achmatova ausgestattet, die einige Zeit mit Nikolaj Gumilev verheiratet war, der wiederum in der Figur des Nikolaj Stepanovič ein alter ego in *Ppb* besitzt. Im zweiten Kapitel von *Ppb* ist Tat'ja Nyvanna allerdings mit der Figur Lžedmitrij verheiratet (85). Das im Prolog begonnene Initialen-Spiel wird in *Vk* mit der Figur des n.z. wiederaufgenommen, der im Text als Dichter vorgestellt wird und Reminiszenzen an Nikolaj Zabolockij enthält. Zabolockij wurde 1938 zu Arbeitslager und Verbannung verurteilt, als deren hauptsächlichster Anlaß das 1933 publizierte geschichtsphilosophische Poem *Toržestvo zemledelija (Triumph des Ackerbaus)* galt.

Für die Figur des Lžedmitrij (der falsche Dmitrij) sind aus der russischen Geschichte zwei Vorgänger bekannt. Zar Ivan IV. hinterließ nach seinem Tod 1584 zwei Söhne, den schwachsinnigen Fedor, der 1598 starb, und dessen Halbbruder, den einjährigen Dmitrij, der 1591 auf rätselhafte Weise ums Leben kam. Dieser Tod wurde Boris Godunov, Schwager des Zaren

²⁸¹ „Дантист, м. (устар.) зубной врач.“ (Dantist, m. (veralt.) Zahnarzt). Vgl. Ožegov, S.U.; N.Ju. Švedova: *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*. Moskva 1995, 147.

²⁸² Puškin, Aleksandr: *Evgenij Onegin. Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. Tom 5. Moskva 1957, 217-328. Petr Čajkovskij verarbeitete Puškins literarische Vorlage zu einer gleichnamigen Oper, die 1879 in Moskau uraufgeführt wurde.

In *Evgenij Onegin* hat Tat'jana einen Traum: sie träumt, daß Onegin Lenskij tötet, d.h. sie antizipiert das Duell (Kap.5, XI-XXI). In *Ppb* heißt es über Tat'ja Nyvanna: „Татья-Ныванна, которой накануне их свадьбы приснился сон, как и пушкинской Таны: и снег, и медведь, и пистолет, все было, как в том сне.“ (85), „[Tatja-Nyvanna], die hatte am Vorabend ihrer Hochzeit dasselbe geträumt wie die Puschkinsche Tanja: der Schnee und der Bär und die Pistole, alles war wie in jenem Traum.“ (55).

Dem Initialen-Spiel in *Oë* kann noch eine weitere 'Spielkarte' hinzugefügt werden: liest man die ersten beiden Buchstaben der für den Text Narbikovas titelgebenden Wörter „o“ und „e“ spiegelverkehrt, so ergeben sich die Initialien des Puškinschen Versromans „E“ und „O“. Im übrigen ist dem sechsten Kapitel von *Evgenij Onegin* ein Motto von Petrarca vorangestellt, dessen Name bei der Namensgebung der Protagonistin Petja Pate stand.

Fedor, und seit 1598 selbst Zar, angelastet²⁸³. 1603 tauchte der sogenannte Lžedmitrij auf, der sich als Carevič Dmitrij ausgab und u.a. mit Hilfe des polnischen Königs einen Feldzug nach Moskau unternahm. Er ließ sich 1605 zum Zaren ausrufen und wurde 1606 bei einem Aufstand ermordet²⁸⁴.

Mit der Gestalt des Lžedmitrij haben sich Dramatiker immer wieder auseinandergesetzt, z.B. Puškin in seiner Tragödie *Boris Godunov*²⁸⁵ – wodurch ein weiterer Bezug zwischen dem Autor Puškin, seinen Texten und *Oe* offenkundig wird – Friedrich Schiller in seinem Dramenfragment *Demetrius*²⁸⁶, Friedrich Hebbel in seinem unvollendeten Trauerspiel *Demetrius*²⁸⁷ und in neuerer Zeit Volker Braun mit seinem Stück *Dimitri*²⁸⁸. Die genannten Stücke thematisieren die Problematik und/oder Tragik Dmitrijs vor allem als sich aus seinem Machtinteresse generierenden Konflikt. In *Ppb* wird die Figur des Lžedmitrij hingegen explizit außerhalb politischer Interessen situiert. Lžedmitrij wird bei der Einführung der Figur von Petja deshalb sofort als 'falsch' identifiziert, weil er am falschen Platz erscheint. Er usurpiert einen (Sitz-) Platz, d.h. er setzt sich auf einen falschen Platz, auf den ihn niemand gesetzt hat, und errötet

²⁸³ Boris Godunov konnte noch zu Lebzeiten Fedors seine Stellung so betestigen, daß er 1598 von der Landesversammlung (Zemskij Sobor) zum Zaren gewählt wurde. Obgleich durch diese Wahlen legitimiert, war er nicht von aristokratischer Geburt und galt als Emporkömmling. In der Forschung wird es deshalb als wahrscheinlich angesehen, daß die Erscheinung des 'falschen Demetrius' im Zusammenhang mit einer Intrige der Romanovs gegen Boris Godunov steht. Der vom polnischen König Sigismund III., der katholischen Kirche und nicht zuletzt von den Godunov feindlich gesinnten russischen Fürsten unterstützte Lžedmitrij wurde Godunov äußerst gefährlich. Bevor es allerdings zur entscheidenden Auseinandersetzung mit ihm kam, starb Boris Godunov 1605. Vgl. u.a. Stökl (1990, 259ff).

²⁸⁴ Nach seinem Tod trat im Zuge der Kosaken- und Bauernaufstände 1606/07 ein zweiter Pseudo-Dmitrij, der sogenannte Schelm von Tušino, als Thronanwärter auf den Plan. Vgl. Stökl (1990, 268f.).

²⁸⁵ Puškin, Aleksandr: *Boris Godunov*. *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. Tom 5. Moskva 1957, 217-328. Modest Musorgskij veroperte die literarische Vorlage von Puškin 1874. In Rußland wurde der Stoff außerdem von Nikolaj Ostrovskij bearbeitet. Seine „dramatische Chronik“ *Dmitrij Samozvanec i Vasilij Šujskij*, 1867 uraufgeführt, setzt dort ein, wo Puškins *Boris Godunov* endet und behandelt die kurze Regierungszeit des Lžedmitrij. Spielt bei Ostrovskij vor allem die Relation von Lžedmitrij und dem Volk eine Rolle, so konzentrieren sich die unten angeführten Stücke deutscher Dramatiker auf den persönlichen Konflikt Dmitrijs.

²⁸⁶ Schiller, Friedrich: *Demetrius*. *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe* Hg. Hans-Günther Thalheim u.a. Bd. 5.1. Berlin/Weimar 1990, 245-286. In Schillers posthum erschienenem Dramenfragment ist *Demetrius* bis zu seinem Sieg über den Zaren Boris Godunov der Überzeugung, der rechtmäßige Thronfolger zu sein. Als ihm jedoch der Mörder des 'wahren' Dmitrij entdeckt, daß er ihn um der Rache an Godunov willen im Glauben an seine rechtmäßige Thronfolge hat aufwachsen lassen, verliert er sein Selbstbewußtsein und seine Macht und geriert sich fortan als Despot, der schließlich Rebellen zum Opfer fällt.

²⁸⁷ Hebbel, Friedrich: *Demetrius*. *Werke*. Hg. Gerhard Fricke, Werner Keller, Karl Pömbacher. Bd. 2. München 1964, 321-446. Die Tragik des *Demetrius*' ergibt sich bei Hebbel aus dessen Erkenntnis, nicht der rechtmäßige Thronfolger zu sein. Beschließt *Demetrius* bei Schiller, die einmal errungene Position mit allen Mitteln zu verteidigen, so läßt sich der *Demetrius* in Hebbels Text nur aus der Einsicht in die Notwendigkeit dazu bewegen, die Rolle, die er innehat, auch künftig auszufüllen.

²⁸⁸ Braun, Volker: *Dimitri*. Berlin 1986. In Wolfgang Emmerichs Interpretation des Stücks scheint der Zusammenhang zur nachfolgend zu diskutierenden Problematik von Dichter und Macht auf: „Das Stück *Dimitri* [...] entzaubert seinen hehren historischen Stoff vollends. Der Knecht *Dimitri* steigt im 16. Jahrhundert zum Zaren von Rußland auf und hat sich damit den Traum erfüllt, den jeder Knecht träumt: frei zu sein und 'aus Sklaven freie Menschen [zu] machen.' Doch [...] *Dimitri* wird ermordet.“ Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945-1988*. Frankfurt a.M. 1989, 384.

(84). In dieser Szene wird der Bezug zum historischen Kontext hergestellt, denn der Thron ist zuvörderst eine Sitzgelegenheit. Lžedmitrij ist mit Tatja-Nyvanna verheiratet und in Petja verliebt. Seine Interessen sind somit vor allem erotischer Natur. Nachdem sich Petja und er „zufällig unter dem Tisch“ und „unter Wasser“ trafen, sind sie zu einem Rendezvous am Meer verabredet. Aber Petja ist schon wieder entliebt, dominiert die Zusammenkunft und ist diejenige, die agiert und ihn wegschickt, während Lžedmitrij darauf reduziert ist zu reagieren. Zweierlei ist mithin an der Figur des Lžedmitrij, wie sie in *Ppb* vorgestellt wird, signifikant: die Dekontextualisierung aus dem historisch überlieferten und durch literarische Bearbeitungen tradierten machtpolitischen Konflikt und die Rekontextualisierung in den Zusammenhang von Ehe und Liebesbeziehung – unter Beibehaltung des Attributs Usurpator und des Vergleichs mit dem ‘richtigen’ Dmitrij (84).

6.3 Dichter, Macht und Duell

Die Figurenanspielungen auf Personen der russischen Geschichte und Dichtung ist bereits aus anderen Texten der Autorin bekannt. Neu sind in *Oe* die deutlichen Bezüge zu solchen Personen, die aufgrund ihrer Biographie, ihrer Texte oder der Interferenz von beidem unter dem Stichwort „Dichter und Macht“ subsumierbar sind. Diesem Zusammenhang soll im folgenden nachgegangen werden. In *Ppb* reisen Petja und Gleb Il. I., trotz Petjas Befürchtung, eine der Republiken könne sich während ihrer Abwesenheit abspalten, mit dem Zug gen Süden. Was sie befürchteten, bewahrheitet sich schon am Morgen nach der Ankunft in jener Republik²⁸⁹. Eine Abordnung erscheint, verkündet ihnen die Abspaltung der Republik und trägt Gleb Il. I. die Regierungsgeschäfte an:

– вы же поэт?

– кто? – сказал Глеб Ил. И., – я не занимаюсь политикой, то есть я живу жизнью страны, как каждый гражданин, но форма стиха, поэтическая структура, а не политический строй, не форма власти. [...] А вам не кажется, что поэтическая структура – самая совершенная: рушатся цивилизации и формы власти; мы знаем твердую стихотворную форму – например, сонет, и свободную – верлибр – и та и другая совершенные формы, мы знаем твердую политическую власть – диктатуру – и знаем свободную – демократию, но ни та, ни другая не совершенны. (62)

„Sind Sie Dichter²⁹⁰?“

²⁸⁹ Bei dieser Republik handelt es sich um eine Anspielung auf Georgien. Auf die südliche Topographie insgesamt deuten die „staubigen Eukalyptusbäume“ (60), während das Suffix -adze, das sich beim palindromatischen Lesen des Namens Ezdandukta ergibt, und die Wiederangliederung der nach dem Zerfall der SU unabhängigen Republik an die SNG (GUS) auf Georgien verweist. Auch in *Oe* gliedert sich die abgespaltete Republik wieder an.

²⁹⁰ Mein Übersetzungsvorschlag lautet: „Sie sind doch Dichter?“

„Was²⁹¹?“ sagte Gleb Ode. R./Und. „Ich befasse mich nicht mit Politik, das heißt, ich lebe das Leben unseres Landes wie jeder Bürger, aber die Form des Gedichts, die poetische Struktur, ist kein politisches Gefüge, keine Form der Macht. [...] Scheint Ihnen nicht, daß die poetische Struktur die vollkommenste ist: Die Zivilisation und die Formen der Macht brechen zusammen; wir kennen die strenge Gedichtform, zum Beispiel das Sonett, und die freie, den freien Vers; die eine wie die andere ist eine vollkommene Form, wir kennen die strenge politische Macht – die Diktatur – und die freie Demokratie, aber weder die eine noch die andere ist vollkommen.“ (15)

Mit der neu auszurufenden Republik soll natürlich genau der Versuch unternommen werden, ein Staatswesen zu gründen, das „in Form und Inhalt vollkommen sein wird wie ein Gedicht“ und dessen Gesetze „dem Inhalt nach so gewichtig“ sind, „daß sie auch in der Form vollkommen sein werden“ (62). Der Rekurs auf diese sozialistische Utopie ist in *Ppb* jedoch eher ironisch. Am Ende des ersten Kapitels von *Ppb* ist Nikolaj I. jedenfalls (wieder) an der Macht (80). Gleb Il. I. empfindet wenig Neigung zur Übernahme der Regierungsgeschäfte und flieht zusammen mit Petja. Beide werden aufgegriffen und wieder in die Stadt gebracht. Gleb Il. I. zieht sich in sein Zimmer zurück, es klopft und ein Jüngling tritt ein. Dieser Jüngling ist niemand anderes als Sverčok:

И когда Глеб Ил. И. получше присмотрелся к Сверчку, то отметил, что тот совсем уже не юноша, а женатый усталый человек, к тому же большой поэт. (70)

Und als Gleb Ode. R./Und. Grille näher betrachtete, bemerkte er, daß dieser ganz und gar kein Jüngling war, sondern ein müder, verheirateter Mann und zudem ein großer Dichter. (28)

Zusammen mit der Einführung der Figur Sverčok werden alle, seine Affinität zur Person des Dichters Aleksandr Puškin, bestätigenden Informationen, die zugleich sein Fatum in diesem Text determinieren, mitgeliefert: Sverčok ist Dichter, erst in der dritten Generation Russe, und auch er wurde aus der Hauptstadt ins mittlere Rußland verbannt²⁹². Gleb Il. I. stellt Sverčok Petja vor und prophezeit nach dessen Weggang Puškins Schicksal:

Оставшись вдвоем в комнате после того, как Сверчок ушел, медленно, но неотступно двигаясь к своей дуэли, Глеб Ил. И. сказал следующее:
– он будет убит. Посмотришь. (71)

Nachdem Grille gegangen war, [der sich] langsam, aber unbeirrt zu seinem Duell [begab], blieben sie zu zweit im Zimmer zurück, und Gleb Ode. R./Und. sagte folgendes:
„Er wird getötet werden. Du wirst schon sehen.“ (29)

²⁹¹ „Кто“ heißt eigentlich „wer“.

²⁹² Vgl. *Ppb* (68f.). Puškins Urgroßvater mütterlicherseits wurde Petr I. vom russischen Gesandten in Konstantinopel als sogenannter 'Mohr' zum Geschenk gemacht. Vgl. Lotman (1995, 28). Zur Versetzung von Puškin aus St. Petersburg vgl. u.a. das Kapitel „Jug. 1820-1824“ ebenfalls in Lotman (1995, 56-95).

Szenenwechsel: Petja und Gleb II. I. erhalten eine Einladung zum Ball²⁹³: „Петя готовилась к балу как птица к перелету тщательно чистила перышки и запасалась красотой.“ (74), („Petja bereitete sich auf den Ball vor wie ein Vogel auf den Zug nach Süden, putzte sorgfältig die Federn und versah sich mit Schönheit“ (35)). Gleb II. I. hat Zahnschmerzen und folgt Petjas Empfehlung, einen Zahnarzt, Dantist, aufzusuchen. Als Gleb II. I. verspätet zum Ball erscheint, tanzen Petja und Nikolaj I. (der im Text als Ballgast zum ersten Mal in Erscheinung tritt und auf den russischen Zaren verweist, der von 1825-1855 regierte) hingerissen miteinander. Gleb II. I. ist eifersüchtig. Er verabschiedet einen Erlaß, der „Duelle verbot, der Nikolaj I. verbot, mit Petja zu tanzen und überhaupt den Ball“ (76). Am Morgen des 27. Januar, des gleichen Tages, an dem sich 1837 Aleksandr Puškin und Georges d’Anthès am Schwarzen Fluß (Černaja reka) duellierten²⁹⁴, fällt ein Schuß:

И когда оставалось совсем чуть-чуть до конца игры – раздался выстрел – это было на рассвете 27 января. Он его убил.

Речка была совершенно черная на фоне белого снега, а капли крови – синие на общем фоне крови. Человек, который был убит, – был Сверчок, и он был убит. (78)

Und als nur noch ganz wenig Zeit bis zum Ende des Spiels war – ein Schuß fiel –, graute der Morgen des 27. Januar. Er hatte ihn getötet.

Das Flößchen war vor dem Hintergrund des weißen Schnees ganz schwarz, und die Blutstropfen waren vor dem allgemeinen Blut blau. Der Mann, der getötet worden war, war Grille, und er war tot. (42f.)

Duell und Tod Sverčoks folgen dem von Gleb II. I. vorausgesagten und aus der Geschichte bekannten Szenarium. Blicke zu fragen, warum in *Ppb* – und noch einmal in *Vk* – die historische Duellsituation abermals durchgespielt und somit mehrfach wiederholt wird²⁹⁵? Für eine

²⁹³ Christine Engel formuliert in ihrem Aufsatz zu Erzähl- und Motivfunktionen von literarisierten Ballszenen: „[Sie bilden] meist die Schlüsselstellen des jeweiligen literarischen Werkes und befinden sich kompositorisch meist an signifikanten Stellen, das heißt am Anfang oder an der Stelle eines literarischen Werkes, wo die Peripetie der Handlung eingeleitet wird.“ Wie aus dem Fortgang der Handlung in *Ppb* ersichtlich, trifft diese Beobachtung auch für diesen Text zu. Vgl. Engel, Christine: *Мазурка раздалась ...* Erzähl- und Motivfunktionen von Ballszenen in der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Leitner, Andreas; Burkhart, Dagmar (Hg.): *prazd'nik'': von Festen und Feiern in den slavischen Literaturen*. Frankfurt a.M./Berlin 1999, 35-53, 40. Die Aufnahme des Ball-Motivs in einen Text, der so explizit in der Gegenwart verortet ist wie *Ppb* und in dem dieses Motiv daher eher anachronistisch wirkt, birgt implizit Anspielungen auf Prätexte von *Ppb*, in denen der Ball von zentraler Bedeutung ist. Puškins *Evgenij Onegin* und *Anna Karenina* von Lev Tolstoj sind dabei an erster Stelle zu nennen. In *Evgenij Onegin* gibt es drei Bälle, deren zweiter Anlaß für das Duell zwischen Onegin und Lenskij ist. In *Anna Karenina* wiederum konzentriert sich die Darstellung des Balls, trotz der Vielzahl an auftretenden Figuren, auf Anna, Vronskij und Kiti – auch in *Ppb* werden drei Figuren fokussiert. Auf diesen Roman wird in *Ppb* noch mehrfach Bezug genommen. Vgl. das Unterkapitel „Geschlechterverhältnisse“ in diesem Kapitel.

²⁹⁴ Eine minutiöse Darstellung der Umstände dieses Duells, des ihm vorausgehenden Schriftverkehrs einschließlich der Biographie von Georges d’Anthès bietet Štegolev, Pavel: *Duel' i smert' Puškina. Issledovanie i materialy*. Moskva 1987 [Reprint der 3. Aufl. 1928]. Vgl. insbes. 127ff.

²⁹⁵ Vgl. grundsätzlich zum Duell als „symbolischer Praxis“: Frevert, Ute: *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*. München 1991. Frevert konzentriert sich in ihrer historischen Untersuchung auf das 19. Jahrhundert und auf Deutschland. Sie diskutiert u.a. auch die Geschlechtsspezifität von Duellen, die eine aus-

Erklärung erscheint es unerlässlich, die Bedeutung dieses Duells, seine literarische Antizipation und den Mythos vom Tod des Dichters (*smert' poëta*) in der russischen Literatur- und Kulturgeschichte in Erinnerung zu rufen. Zuvor soll jedoch noch einmal das Textgeschehen in *Ppb* rekapituliert werden. Dabei fällt zunächst auf, daß die drei auf dem Ball agierenden Figuren, Petja, Gleb II. I. und Nikolaj I., die dem historischen Duell vermeintlich vorausgehenden Handlungen nochmals durchspielen: Nikolaj I. und Petja tanzen entrückt, Gleb II. I. ist darüber erzürnt und sinnt eifersüchtig auf Vergeltung. Das Tanzen auf dem Ball in *Ppb* zeitigt zwar auch Folgen, aber nicht die letalen eines Duells. Die eigentlichen Duellanten Sverčok und Dantist hingegen begegnen einander im Text vor dem Schußwechsel nie. Dieser ist also nicht aus einem im Text entwickelten Konflikt motiviert, sondern folgt einem extratextuellen Schema, dessen Ablauf vorgegeben ist. Aus der Dissoziation von Verursachung und Ausführung des Duells, wie sie im Text vorgeführt wird, resultiert eine Verschiebung: in *Ppb* wird gegenüber einer glaubwürdigen Motivierung des Duells dessen Symbolcharakter akzentuiert und das Duell als kulturelle Praktik und als literarischer Mythos zitiert.

Implizit wird dadurch auch die Bedeutsamkeit der Ehrverletzung, die aus der vermeintlichen Nebenbuhlerschaft des Puškins Frau Natalja den Hof machenden d'Anthès herrührte, als Begründungszusammenhang für die Duellforderung des Dichters relativiert²⁹⁶. Mehrere Indizien im Text sprechen für dieses Argument. Gleb II. I. formuliert beispielsweise, ihm sei, während er Petja und Nikolaj I. auf dem Ball zusammen tanzen sah, klar geworden, daß Nikolaj I. verantwortlich für den Tod von Sverčok sein würde, da dieser am Zarismus zugrundegehe (74). Gleb perpetuiert damit die Perspektive des Gedichtes „*Smert' poëta*“ von Michail Lermontov, der Puškin vor allem als Opfer von Intrigen sieht²⁹⁷.

schließlich männliche Domäne waren (214ff.). Für die russische Literatur vgl. Scholle, Christine: *Das Duell in der russischen Literatur*. München 1977.

²⁹⁶ Über die 'wahren' Beweggründe von Puškin, d'Anthès zum Duell zu fordern, ist seit Puškins Tod nicht wenig spekuliert worden. Die Erklärungsmuster reichen von der d'Anthès unterstellten Absicht, Natalja Puškina nur zum Schein den Hof gemacht zu haben, um Gerüchten über homosexuelle Beziehungen zu seinem Gönner und Adoptivvater Baron Louis van Heeckeren entgegenzutreten, die der Dichter mißverstanden hat, bis zur Diagnose von Puškins allgemeinem Lebensüberdruß, seiner Unlust zur Auseinandersetzung mit der Zensur, seinen Feinden und erdrückenden Schulden, die in der Duellforderung einen willkommenen Anlaß fand, all dem ein Ende zu bereiten. Vgl. u.a. Lotman (1995, 181ff.), Ščegolev (1987, 116ff.), Filip, Ota: „... oder war es Mord?“ – Alexander Puschkin stirbt im Duell. In: Schultz, Uwe (Hg.): *Das Duell. Der tödliche Kampf um die Ehre*. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, 203-218.

²⁹⁷ „[...] Вы, жадною толпой стоящие у трона, / Свободы, Гения и Славы палачи! / Таитесь вы под сению закона, / Пред вами суд и правда – все молчи! / [...] И вы не смаете всей вашей черной кровью / Поэта праведную кровь! /“, („[...] Ihr, die ihr als gierige Menge beim Thron steht / der Freiheit, des Genius' und des Ruhmes Henker / Versteckt euch im Vorraum des Gesetzes / Vor euch Gericht und Wahrheit – alles schweige! / [...] Aber ihr wascht nicht ab mit all eurem schwarzen Blut / Des Dichters heiliges Blut! // Übersetzung von mir, K.L.) Vgl. Lermontov, Michail: *Smert' poëta. Stichotvorenija. Polnoe sohranie sočinenij*. Tom 1. Moskva/Leningrad 1948, 17-20, 17.

Als Autor hat Puškin das Motiv des Duells mehrfach in seinen Texten thematisiert, am bekanntesten sind in diesem Zusammenhang *Evgenij Onegin* und *Vystrel' (Der Schuß)*²⁹⁸. In *Evgenij Onegin* duellieren sich Onegin und sein Freund Lenskij. Onegin tanzt auf dem Namenstagsball für Tat'jana im Hause Larin ostentativ nur mit ihrer jüngeren Schwester Ol'ga, der Verlobten von Lenskij. Dieser, unempfänglich für solcherart 'Humor', verläßt erzürnt frühzeitig den Ball und fordert Onegin zum Duell, bei dem Onegin Lenskij tötet. In *Evgenij Onegin* wird somit eine Motivation für das Duell geliefert, wie unsinnig diese auch erscheinen mag. Onegin ist sich zumindest deren Nichtigkeit bewußt, ohne seiner Einsicht gemäß zu handeln. Stattdessen stellt er fest: „И вот общественное мнение! / Пружина чести, наш кумир! / И вот на чем вертится мир! //“²⁹⁹, „Da seht: die öffentliche Meinung, / den Götzen, der die Ehre zwingt / dem alle Welt ihr Opfer bringt! //“³⁰⁰.

Evgenij Onegin erschien zwischen 1825-33. Auf Parallelen zwischen diesem Text von Puškin und dem 1840 erschienenen Roman *Geroj našego vremeni (Ein Held unserer Zeit)*³⁰¹ von Michail Lermontov ist immer wieder hingewiesen worden. Insbesondere die Affinität zwischen den Helden beider Werke, Onegin und Pečorin, die als Prototypen für den in der russischen Romankultur des 19. Jahrhunderts virulenten Typus „lišnij čelovek“ (überflüssiger Mensch) gelten, ist offensichtlich³⁰². Auch biographische Übereinstimmungen zwischen bei-

Lermontov wurde mit diesem Gedicht auf den Tod Puškins erstmals einem breiteren Publikum bekannt. Die im Gedicht präsentierte Lesart trug wiederum selbst zur Mythenbildung bei – dem Mythos von Puškin als Opfer der ihn umgebenden Gesellschaft. Eine Interpretation, der sich auch Jurij Lotman anschließt: „Против Пушкина возник настоящий светский заговор, в который входили и досужие шалопан, сплетники, разносчицы новостей, и опытные интриганты, безжалостные враги поэта.“ (Lotman, 1995, 179), „Gegen Puschkin bildete sich eine regelrechte gesellschaftliche Verschwörung, der sich Müßiggänger, Schwadronneure und Gerüchtemacher genauso wie erfahrene Intriganten und erbarmungslose Feinde des Dichters anschlossen.“ (Lotman, 1989, 320).

²⁹⁸ Puškin, Aleksandr: *Vystrel'.* *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach.* Tom 6. Moskva 1957, 85-111.

²⁹⁹ Puškin, Aleksandr: *Evgenij Onegin* (Kap. 6, XI, 12-14). Den ersten oben zitierten Satz weist Nabokov als wörtliches Zitat aus der Komödie *Gore ot uma* von Aleksandr Griboedov aus, ein Beleg dafür, daß die in Nabokovas Texten dominierenden Techniken der Zitation tradierte literarische Verfahren sind. Vgl. Nabokov, Vladimir: *Kommentarij k romanu A. S. Puškina "Evgenij Onegin"*. [Orig. *Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksander Pushkin.* Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokow. New York 1964] Sankt-Peterburg 1998, 443f.

³⁰⁰ Zit. nach: Puschkin, Alexander: *Eugen Onegin. Roman in Versen.* Hg. Harald Raab. Leipzig 1982, 140.

³⁰¹ Lermontov, Michail: *Geroj našego vremeni.* *Polnoe sobranie sočinenij.* Tom 4. Moskva/Leningrad 1948.

³⁰² Der Typus des „lišnij čelovek“ wurde wesentlich durch eine – auch in Onegin und Pečorin exemplifizierte – Hoffnungs- und Glaubenslosigkeit konstituiert, die dazu führte, nicht nur das Konzept von 'nützlichem Handeln', sondern von Handlungsmöglichkeiten insgesamt in Frage zu stellen. Dieser Aspekt kann hier nur angedeutet werden. Vgl. zur vergleichenden Analyse beider Figuren u.a. Lotman (1995, 455ff. und Wedel, Erwin: Onegin – Pečorin – Čackij. Versuch einer vergleichenden Betrachtung. *Die Welt der Slawen.* (1961) 6, 355-367. In einigen äußeren Merkmalen, wie z.B. dem gelangweilten Dandytum, erinnern sowohl Onegin als auch Pečorin zudem an die seinerzeit in Rußland sehr beliebten und breit rezipierten Titelhelden *Don Juan* und *Childe Harold* von Lord Byron, obgleich beide Figuren ihre literarischen Vorbilder hinter sich lassen und originäre Charaktere darstellen. Vgl. dazu u.a. Bethea, David: Aleksandr Pushkin: From Byron to Shakespeare. In: *The Reference Guide to Russian Literature.* Hg. N. Cornwell. London/Chicago 1998, 18-25.

den Dichtern sind unübersehbar: Lermontov wurde 1841, noch nicht 27 Jahre alt, bei einem Duell getötet. Die hier relevante Parallele zwischen *Geroj našego vremeni* und *Evgenij Onegin* betrifft das in Lermontovs Text gleichfalls verwendete Motiv des Duells: Die männliche Hauptfigur Pečorin duelliert sich im vierten des aus fünf Teilen bestehenden Romans, „Knjazja Méri“, mit dem Offizier Grušnickij. Pečorin tötet Grušnickij eher aus einem Anflug von Langeweile, als daß eine Ehrverletzung hätte vergolten werden müssen.

Eine zentrale männliche Figur, wie sie mit Onegin und Pečorin in den jeweiligen Texten präsentiert wird, gibt es in Narbikovas Text, in dem die Protagonistin Petja diese Rolle innehat, nicht mehr. Der auf einer männlichen Logik von Ehre basierende Ritus des Duells wird in *Ppb* als explizit männlicher Ritus vorgeführt – konventionalisiert, inhaltsleer und anachronistisch – und dergestalt auch zitiert. Für die weiblichen Figuren in *Ppb* stellt er kein übernehmenswertes Verhaltensmuster dar.

Das reale Duell zwischen Puškin und d’Anthès, das mit dem Tod Puškins endete, markiert zugleich den Anfang eines anderen Mythos in der russischen Kulturgeschichte: den vom Tod des Dichters (*smert’ poëta*), der wiederum auf das kurz nach Puškins Tod verfaßte Gedicht von Michail Lermontov „*Smert’ poëta*“ („Der Tod des Dichters“) verweist. Auf diesen Mythos vom Tod des Dichters wird auch in *Ppb* rekurriert. Abfolge und Ausgang des Duells müssen deshalb immer wiederholt werden, weil der reale Tod des Dichters die Voraussetzung für die Geburt des Mythos von der (poetischen) Unsterblichkeit Puškins gewesen ist und gleichermaßen für den Mythos vom Tod des Dichters³⁰³. Dieser Mythos besagt, daß die Unsterblichkeit des Dichters eine Folge seines Todes ist. Deshalb wird mit der fiktionalen Wiederholung des Todes die (Fiktion der) Unsterblichkeit festgeschrieben. Der reale Tod holt den Dichter immer ein. In der folgenden Sequenz wird der Akzent – polemisch zugespitzt – vom ‘Tod des Dichters’ zum Mord am Dichter verschoben.

У каждой истории есть своя предыстория. Начало истории с убийством совпало для России с началом истории литературы. История литературы стала развиваться после истории с убийством. Народ спал и вдруг проснулся когда убили поэта. Не то чтобы поэтов не убивали раньше, но после этого убийства поэтов стали просто убивать. Оказывается, поэтов легче всего убить, они сами

³⁰³ Irina Paperno, deren Interesse Puškin als Prä-Lebens- und Kunsttext für das Poem *Forel’ razbivaet led* (*Die Forelle durchstößt das Eis*) von Michail Kuzmin gilt, argumentiert in ihrem luziden Aufsatz ähnlich: „Культ ‘бессмертного Пушкина’ начался в самый момент его смерти и был непосредственно связан с символическим осмыслением самих обстоятельств этой смерти. Таким образом, история гибели Пушкина интерпретируется в терминах той символической схемы, которая организует поэтический мир Кузмина.“ (Der Kult des ‘unsterblichen Puškin’ begann im Moment seines Todes und war unmittelbar mit dem symbolistischen Verständnis der Umstände dieses Todes selbst verbunden. Also kann man die Geschichte des Todes von Puškin mit den Termini jenes symbolistischen Schemas interpretieren, das die poetische Welt von Kuzmin organisiert.). Vgl. Paperno, Irina: *Dvojničestvo i ljubovnyj treugol’nik: poëtičeskij mif Kuzmina i ego puškinskaja proekcija*. In: Malmstad, John E. (Hg.): *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband. (1989) 24. 57-82, 75.

смертны, это стихи их бессмертны, а так поэты – смертные люди. Их стали убивать на каждом шагу, и убийство так разыгрывалось, точно так же, как в первой истории с убийством. То есть в конце истории получалось, что поэт не просто убит и все, а то ли он убит на дуэли, то ли его убил гром, то ли солнце, то ли съели, то ли даже говорили, что он убил себя сам, но это не так; как только после первого убийства стало ясно, что поэта можно убить, их стали убивать. И исторически история литературы развивалась вместе с историей убийства. (79)

Jede Geschichte hat ihre Vorgeschichte. Der Anfang der Mordgeschichte fiel für Rußland mit dem Anfang der Literaturgeschichte zusammen. Die Literaturgeschichte begann sich nach der Mordgeschichte zu entwickeln. Das Volk hatte geschlafen, nun wachte es plötzlich auf, als der Dichter erschossen wurde. Nicht, daß man früher keine Dichter getötet hätte, aber nach diesem Mord begann man, die Dichter einfach zu töten. Es stellte sich heraus, daß die Dichter am leichtesten zu töten sind, sie selbst sind sterbliche Menschen. Man begann sie auf Schritt und Tritt zu töten, und das Morden nahm so zu³⁰⁴, genauso wie in der ersten Mordgeschichte. Am Schluß der Geschichte war es dann so, daß der Dichter nicht einfach getötet wurde und basta, sondern er wurde entweder im Duell getötet, oder der Blitz tötete ihn, oder die Sonne, zuweilen wurde er gefressen, und zuweilen hieß es sogar, er habe sich selbst getötet, aber das stimmt nicht; sobald nach dem ersten Mord klar war, daß man Dichter töten kann, tötete man sie. Historisch gesehen entwickelte sich die Literaturgeschichte zusammen mit der Geschichte des Mordes. (44)

Das Motiv des Duells wird in *Vk* ein weiteres Mal aufgenommen. Dessen Szenarium folgt wiederum den historischen Ereignissen um das Duell zwischen Puškin und d'Anthès. Sind in *Ppb* die Verursachung des Duells und dessen Durchführung – in der die Ereignisse des 27. Januar 1837 wiederholt werden – dissoziiert, so steht in *Vk* die vermeintliche Vorgeschichte des Duells, d.h. das Verhältnis von Puškins Ehefrau Natalja und Georges d'Anthès, im Zentrum, während der eigentliche Verlauf des Duells nur peripher behandelt wird. Das Dreiecksverhältnis ist in *Vk* analog zur historischen Konstellation fiktionalisiert: Petja agiert in der Rolle Nataljas, Boris in der Puškins und die neu eingeführte Figur 'milyj moj'³⁰⁵ in der von d'Anthès.

И Петя увлеклась. Не полюбила, не влюбилась, а увлеклась. Ну как увлекательной игрой. И Борису страшно было смотреть, как Петя играет с огнем, потому что, правда, милый мой весь горел а Петя таяла. (111)

Und Petja ließ sich hinreißen. Sie gewann ihn nicht lieb, sie verliebte sich nicht, sie ließ sich hinreißen. Na halt wie von einem hinreißenen Spiel. Und für Boris war es schrecklich zu sehen, wie Petja mit dem Feuer spielt, weil milyj moj freilich ganz brannte und Petja taute.

Boris erhält nach einem Treffen von Petja und milyj moj einen anonymen Brief, wie ihn seinerzeit auch Puškin erhielt³⁰⁶. Der Fortgang der Handlung folgt bis auf weiteres den überlieferten historischen Ereignissen: Boris schickt milyj moj eine Forderung zum Duell, der milyj moj nicht nachkommt, da er ihr zuvorkommt und Petjas Schwester Ezdandukta heiratet. Dem

³⁰⁴ Mein Übersetzungsvorschlag lautet: „und der Mord hatte sich so eingespielt“, K.L.

³⁰⁵ „'милый мой', являясь на самом деле приемным сыном голландского посла“ (108), („'mein lieber', der in Wirklichkeit der Adoptivsohn des holländischen Gesandten ist“).

³⁰⁶ Puškin erhielt im Herbst 1836 einen anonymen Brief, in welchem er zum Vizepräsidenten des Ordens der Hahnreie ernannt wurde. Auch alle übrigen Einzelheiten der Handlung in *Vk* rekurren explizit auf die historischen Ereignisse, z.B. die Heirat von d'Anthès mit Nataljas Schwester Ol'ga. Vgl. Ščegolev (1987, 70ff.).

Automatismus der Wiederholung folgend, duellieren sich Boris und milyj moj letztlich dennoch und Boris wird von milyj moj erschossen.

Петя плакала и плакала. Как она плакала. Ее мог утешить только Борис, но он уже умер, и уже ее некому было утешать. Она плакала безутешно. Она начинала плакать, и когда она уже кончала плакать, она опять начинала плакать. (133)

Petja weinte und weinte. Wie sie weinte. Nur Boris konnte sie trösten, aber er war schon tot, und schon konnte sie niemand mehr trösten. Sie weinte untröstlich. Sie fing an zu weinen, und als sie schon aufhörte zu weinen, fing sie wieder an zu weinen.

Der der Wiederholung des Duells eignende Automatismus wird im Text auch sprachlich überdeutlich ausgestellt. Die in je einer Textsequenz verwendete begrenzte Anzahl von Wörtern wird in mindestens zwei unterschiedliche Zusammenhänge gestellt. In diesem Beispiel sind das u.a.: weinen, trösten, schon. Vermittelt der erste Satz noch, daß Petja um den erschossenen Boris trauert, so wird die Semantik 'Trauer' der Szene spätestens nach dem vierten Mal „weinen“ – in *Vk* ist die Szene etwa doppelt so lang wie die hier zitierte – verschoben zu einem lallenden Sprechen, das zur semantischen Entleerung des Denotats der entsprechenden Wörter führt. Die neue und mehrfach variierte Kontextualisierung der einzelnen Wörter suggeriert zunächst die Auslotung des semantischen Potentials dieser Wörter. Die Aktualisierung dieses Potentials ist allerdings immer nur momenthaft und läuft Gefahr, im delirierenden glossolalischen Sprechen unterzugehen.

Kann Puškins Duelltod als Ausgangspunkt für den Mythos vom Tod des Dichters in Rußland gelten, so erfuhr dieser Mythos in den ersten Dezennien des 20. Jahrhunderts mit dem frühen Ableben von Aleksandr Blok, dem Verhungern von Velimir Chlebnikov, den Selbstmorden von Sergej Esenin und Vladimir Majakovskij und der Erschießung von Nikolaj Gumilev auf tragische Weise eine Aktualisierung. Roman Jakobson spricht in diesem Zusammenhang „Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat“ („O pokolenii rastrativšem svoich poëtov“)³⁰⁷. Jakobson macht in seinem Aufsatz auf den Zusammenhang aufmerksam zwischen der „hohen Blüte“ der russischen Dichtung am Anfang des 19. und 20. Jahrhunderts einerseits und deren Entsprechung in der Todesstatistik der Dichter beider Epochen andererseits.

³⁰⁷ Der Essay von Jakobson ist aus Anlaß des Selbstmordes von Majakovskij geschrieben worden, dessen Schicksal aber nicht als singulär sondern als exemplarisch diskutiert wird. Vgl. Jakobson, Roman: Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat. In: Mierau, Fritz (Hg.): *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Leipzig 1987, 214-236 [zuerst in: *Slavische Rundschau*. Berlin (1930) 2, 481-495. = ursprüngliche, kürzere Fassung von Jakobson, Roman: O pokolenii rastrativšem svoich poëtov. *Smert' Vladimira Majakovskogo*. Berlin 1931, 7-45.].

Разнообразные искатели базы явлений, если они в обиде на Россию, легко обоснуют верными цитатами и историческими примерами опасность поэтического ремесла в России. Если они в обиде только на сегодняшнюю Россию, тоже нетрудно обставить вескими доказательствами соответствующий тезис. Но я думаю, что более других прав молодой словацкий поэт Лаци Новомеский: „Неужели вы думаете“, сказал он, „что это только тамошнее? Ведь это – мировое сегодня.“ Это в ответ на ставшие, увы, трюизмом фразы о мертвящем отсутствии воздуха, для поэта убийственном. Есть страны, где женщине целуют руку, и страны, где только говорят „целую руку“³⁰⁸.

Diejenigen, die nach einer Basis der Geschehnisse suchen, werden, falls sie gegen Rußland einen Groll hegen, mühelos durch authentische Zitate und historische Beispiele die Gefährlichkeit des Dichterhandwerks in Rußland begründen. Hegen sie lediglich gegen das heutige Rußland einen Groll, so sind für die entsprechende These ebenso leicht triftige Gründe herbeizuschaffen. Ich denke aber, am meisten hat der junge slowakische Dichter [Laco Novomeskij] recht: „Meinen Sie denn“, fragte er, „das wäre nur Dortiges? Das ist ja das Weltheute.“ Das ist die Antwort auf die leider zum Gemeinplatz gewordenen Phrasen vom tötenden, für den Dichter mörderischen Luftmangel. Es gibt Länder, wo den Damen die Hand geküßt wird, und Länder, wo man nur „Küß' die Hand“ sagt³⁰⁹.

In der anschließenden Sequenz wird dieser Versuch einer objektivierten Tatsachenbeschreibung jedoch mit einem Rechtfertigungsgestus unterlegt, dem nicht nur nationalistische Töne, sondern auch zynische Konnotationen eignen. Jakobson fährt fort:

Есть страны, где на теорию марксизма отвечают практикой ленинизма, страны где безумство храбрых, костер веры и Голгофа поэта – не только фигуральные выражения. [...] И в конечном счете особенность России не столько в том, что сегодня трагически перевелись ее великие поэты как в том, что только что они еще были. У великих народов Запада после зачинателей символизма, думается, не было большой поэзии³¹⁰.

Es gibt Länder, die die Theorie des Marxismus mit der Praxis des Leninismus beantworten. Länder, wo die Tollkühnheit des Tapferen, der Scheiterhaufen des Glaubens und das Golgatha des Dichters nicht nur bildliche Ausdrücke sind. [...] Und letzten Endes liegt die Besonderheit Rußlands nicht so sehr darin, daß heute seine erhabenen Dichter tragisch vertilgt sind, als darin, daß sie soeben noch da waren. Bei den großen Nationen des Westens hat es nach den Symbolisten keine große Dichtung gegeben³¹¹.

³⁰⁸ Jakobson, Roman: *O pokolenii rastrativšem svoich poetov. Smert' Vladimira Majakovskogo*. The Hague/Paris 1975 8-34, 32.

³⁰⁹ Jakobson, (1987, 234f.).

³¹⁰ Jakobson (1975, 32f.).

³¹¹ Ebd. 235. In *Ppb* wird dieser Zusammenhang ebenfalls diskutiert, allerdings nicht als Opposition von Dichtung und Tod, sondern von Dichtung und Leben(sbedingungen). Auch der folgenden Sequenz ermangelt es, wie bei Jakobson, nicht eines gewissen Nationalismus – ob man in Australien nur gut lebt, und nicht auch gut schreibt, wäre erst noch zu beweisen: „Хорошо, что в Австралии – живут хорошо, а пишут – плохо, или плохо, что у нас живут плохо, а пишут хорошо? Да здравствует плохая жизнь ради хороших текстов, и не жалко поэта, который живет плохо, а пишет хорошо. Но людей жалко, которые ничего не пишут, а живут плохо. Они-то за что мучаются не в текстах, а в жизни? Чтобы быть живой тканью в живых текстах! Ку-ку! Спасибо русским крестьянам, которые мучились, чтобы Пушкин писал хорошо! Ку-ку!“ (93), „Ist es gut, daß man in Australien gut lebt, aber schlecht schreibt, oder schlecht, daß man bei uns schlecht lebt, aber gut schreibt? Es lebe das schlechte Leben um der guten Texte willen, und nicht der Dichter ist zu bedauern, der schlecht lebt, aber gut schreibt. Doch die Menschen, die nichts schreiben, aber schlecht leben, die sind zu bedauern. Wozu plagen sie sich nicht in Texten, sondern im Leben? Um lebendiger Stoff in lebendigen Texten zu sein! [Zum Kuckuck!] Dank sei den russischen Bauern, die sich plagten, damit Puschkin gut schrieb! Zum Kuckuck!“ (68). Die in dieser Passage aufscheinende Ironie kann letztlich als Aufforderung gelten, diese Frage immer wieder zu reflektieren.

Für die im Aufsatz von Roman Jakobson aufgezeigte doppelte Analogie zwischen der russischen Dichtung vom Beginn des 19. und des 20. Jahrhunderts stehen in Narbikovas Text exemplarisch die realen wie die fikionalisierten Biographien der Dichter Puškin und Gumilev. Zwischen dem Fatum der historischen Person Gumilev und deren alter ego im Text, der Figur Nikolaj Stepanovič, gibt es kaum mehr Differenzen. Der Zusammenhang von Duell und Tod erfährt im Beispiel von Nikolaj Stepanovič eine neue Ausprägung. Im Text wird zunächst unverhohlen auf die 'tatsächlichen' Ereignisse rekurriert:

В зал вошел молодой человек необыкновенно некрасивый какой-то особенной красотой и, выбрав в свою же минуту соперника, направился к нему быстрым шагом. Его соперник был толстоват, лысоват, но замечательно подвижен. И когда они встали друг против друга, лицом к лицу – как шальная птица прошмыгнула меж их лицами – пощечина, за которой, как рассвет, должна была последовать – дуэль. (90)

Den Saal betrat ein junger Mann, ungewöhnlich unschön, von einer besonderen Schönheit, er hatte sich im Nu den Rivalen ausgesucht und ging raschen Schrittes auf ihn zu. Sein Rivale war dicklich und schütter, aber bemerkenswert beweglich. Und als sie einander gegenüberstanden, huschte von einem Gesicht zum anderen wie ein verirrer Vogel eine Ohrfeige, der das Duell folgen mußte wie der Tagesanbruch der Nacht. (62)

Im 'wirklichen' Leben wurde Gumilev 1909 mittels einer Ohrfeige vom symbolistischen Dichter Maksimilian Vološin zum Duell gefordert, auf den in obigem Zitat aus *Ppb* der namenlose „Rivale“ verweist³¹². „Drei Tage später wurde scharf geschossen, wobei Gumilev gnadenlosen Kampf bis zum tödlichen Ende gefordert haben soll, Vološin hingegen angeblich darauf achtete, ihn diesmal nicht zu treffen“³¹³. Aus der Perspektive der Geschlechterdifferenz ist der Anlaß des Duells zwischen Gumilev und Vološin bemerkenswert³¹⁴: die Entmystifizierung der mystifizierten Dichterin Čerubina de Gabriak. Die vermeintliche Dichterin mit dem geheimnisvollen Namen, deren Gedichte erstmals 1909 in der Zeitschrift *Apollon* veröffentlicht wurden, erwies sich als „das imaginäre Produkt weiblich-männlicher Zusammenarbeit [...] der [...] Mächtigen-Dichterin mit dem Allerweltsnamen Dmitrieva und des zehn Jahre älteren Vološin“³¹⁵. In *Ppb* heißt es diesbezüglich: „Пускай произошла перемена пола когда женщины стали мужчинами а мужчины – женщинами.“ (90), „Soll ruhig eine Ge-

³¹² Auf Maksimilian Vološin, der ein Haus in Koktebel' auf der Krim besaß, verweisen implizit auch die Namen von mehreren Krim-Ortschaften im Prolog von *Oë*. In Koktebel' versammelte sich mehrere Sommer lang eine illustre Künstlerschar, u.a. Marina Cvetaeva und Osip Mandel'stam, die von Vološin beherbergt und bewirtet wurde und ihrerseits Haus und Gastgeber literarisiert hat. Vgl. z.B. Zvetajewa, Marina: *Die Verteidigung des Gewesenen. Marina Zvetajewa/Ossip Mandel'stam: Die Geschichte einer Wiämung. Gedichte und Prosa*. Aus dem Russischen übertragen, herausgegeben und mit einem Nachwort-Essay versehen von Ralph Dutli. Zürich 1994, 66-81.

³¹³ Vgl. Greber (1993, 175).

³¹⁴ Laut Greber lieferte die Ohrfeige den Anlaß zur Duellforderung, während deren Ursache nicht aufgeklärt wurde. Ebd. 175.

³¹⁵ Ebd. 175.

schlechtsumwandlung stattgefunden haben, wo Frauen Männer wurden und Männer Frauen.“ (63). Gab es bei den bislang diskutierten literarischen als auch realen Duellen eine klare Entsprechung von männlichen Duellanten und weiblichen Veranlasserinnen, so ist beim Duell zwischen Gumilev und Vološin eine Interferenz von VeranlasserInnen und Duellanten einerseits und den geschlechtlichen Kodierungen männlich und weiblich andererseits zu konstatieren. „Ob Mann, ob Frau, alle waren ihren kulturell geprägten Weiblichkeitsklischees, in der epochenspezifischen Form des *neznakomka*-Mythos, aufgesessen“³¹⁶.

Nikolaj Gumilev stirbt – wie Nikolaj Stepanovič im Text – nicht bei einem Duell, sondern wurde 1921 als ‘Konterrevolutionär’ hingerichtet. In *Ppb* führt Lžedmitrij Petja in ein Haus, in welchem beide hören, wie Nikolaj Stepanovič im Nachbarzimmer Gedichte rezitiert und plötzlich verstummt: „И даже не было слышно выстрела за стеной“ (97), „Nicht einmal ein Schuß war jenseits der Wand zu hören.“ (73). Im Vergleich zu den Duellanten des 19. Jahrhunderts zeichnet sich der Tod von Nikolaj Stepanovič dadurch aus, daß er von seinem Tod getötet wurde und nicht vom Leben:

Но жизнь Николая Степановича кончилась смертью, только более авангардной, оставив дуэль где-то позади. Смерть не оставила после жизни не только тела – пусть обезжизненного, пусть на краткий миг приконченного пулей, – смерть не оставила даже места, где оставила бы тело в покое, ни тела, ни места – в авангарде. Но самое авангардное в этом убийстве было то, что Николай Степанович, будучи убит, был убит своей смертью: то есть он был последним в той истории человеком, умершим своей смертью, он был последним героем в своей истории, который успел умереть таким же, каким он жил, тогда после этой смерти – самой авангардной, была уже та, которая убивала прежде, чем человек умирал – он умирал еще будучи живым, он выживал уже будучи мертвым. (90)

Nikolaj Stepanowitschs Leben endete mit dem Tod, nur war der avantgardistische und hatte das Duell irgendwo hinter sich gelassen. Der Tod hinterließ nach dem Leben nicht nur keinen Körper – mochte der auch entseelt und in einem kurzen Augenblick von der Kugel erledigt worden sein –, der Tod hinterließ nicht einmal einen Ort, wo er den Körper in Ruhe gelassen hätte, weder einen Körper noch einen Ort – in der Avantgarde. Aber das Avantgardistischste an diesem Mord war, daß Nikolaj Stepanowitsch, schon getötet, von seinem Tod getötet wurde: Er war also der letzte Mensch in jener Geschichte, der „seinen“ Tod starb, er war der letzte Held in seiner Geschichte, der es noch schaffte, als der zu sterben, als der gelebt hatte, während nach diesem – alleravantgardistischsten – Tod es bereits den Tod gab, der tötete, bevor der Mensch starb – er starb noch als Lebender, er überlebte schon als Toter. (62f.)

In *Oë* wird durch die Zitation des Duellmotivs der Mythos vom Tod des Dichters einerseits reanimiert und perpetuiert – dies gilt insbesondere für die Fiktionalisierung des Lebens- und der Werktexte von Aleksandr Puškin – und andererseits mit der fiktionalen Rekonstruktion der Umstände des realen Todes eines Dichters (Gumilevs) dessen nachfolgende Mythologisierung zum ‘Tod des Dichters’ hinterfragt.

³¹⁶ Ebd. 176.

Die in *Oë* angewandten Verfahren der De- und Rekontextualisierung – beispielsweise im Umgang mit dem Motiv des Duells – rekurren auf die Methode des *sdvig* der russischen Kubo-Futuristen: „Die Kubo-Futuristen verstanden unter *sdvig* im weitesten Sinne jegliche Verschiebung zweier oder mehrerer Ordnungen gegeneinander bzw. deren Elemente durcheinander“³¹⁷. Zielen die Kubo-Futuristen mit *sdvig* vor allem auf die Verfremdung des zu Verschiebenden, so wird in Narbikovas Text, in dem ebenfalls Verfahren der Verschiebung angewandt werden, mit bereits verfremdetem Material gearbeitet. Bedeutet *sdvig* bei den Kubo-Futuristen „alle Art der Dekanonisierung, Dekomposition und Deformation jener Norm, die als Kontrasthintergrund (als *počva akademičeskogo kanona*, D. Burljuk, *Kubizm*, 101) immer gegenwärtig bleiben muß“³¹⁸, so münden die syntaktischen, semantischen und stilistischen Verschiebungsverfahren in *Oë* erstens in der Ausstellung der Normhaftigkeit jener Normen, die verletzt und überschritten werden – aber gleichfalls als „Kontrasthintergrund“ benötigt werden – und zweitens im Automatismus der Wiederholung der Wiederholung der Verschiebung, die auch die sprachliche Verfaßtheit des Textes dominiert: lallendes, sich selbst generierendes und fortlaufendes Sprechen, wobei der semantische Gehalt des Gesprochenen minimiert wird. Die in Anlehnung an die Methode des *sdvig* benutzten Verfahren der De- und Rekontextualisierung finden in *Oë* nicht nur im Umgang mit tradierten literarischen Texten, Motivkomplexen und der Namengebung, sondern auch bei den nachfolgend zu untersuchenden Aspekten der Darstellung von Zeit und Raum und den Konstellierungen der Geschlechterverhältnisse Anwendung.

6.4 Der Androide *andrjuša* – ein männliches Schöpfungsphantasma

Menschliche Wesen unter Umgehung der geschlechtlichen Fortpflanzung zu erschaffen, war von jeher ein Wunsch der Menschen. Das Bestreben, es dem göttlichen Schöpfer gleichzutun, der, gemäß der christlichen Überlieferung, die ersten Menschen aus Lehm formte und sie durch göttlichen Atem zum Leben erweckte, ist dabei die beherrschende Motivation gewesen. In neuzeitlichen literarischen Ausformungen des Motivs³¹⁹, das schon in der antiken Literatur eingeführt wurde, spielt neben dem Vermögen der künstlerischen Nachempfindung eines

³¹⁷ Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien 1978, 90.

³¹⁸ Ebd. 90.

³¹⁹ Vgl. die ausführliche Darstellung zum „künstliche[n] Mensch[en]“ in Frenzel (1992, 511ff.).

kreatürlichen Vorganges auch die Frage der Beherrschbarkeit der menschlichen Schöpfungen bzw. die Angst vor deren Nichtbeherrschung eine Rolle – seit Beginn des Industriezeitalters beispielsweise in Gestalt der Maschinenmenschen³²⁰. Seit den 1980er Jahren ist die Diskussion, in der Technologiekritik und -euphorie einander abwechseln, vor allem im Kontext der Computertechnologie und der damit verbundenen Entwicklung künstlicher Intelligenz situiert³²¹. In der russischen Literatur wurde dem Motiv des künstlichen Menschen vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit zuteil. Der bekannteste diesem Kontext zugehörige Text ist sicherlich Michail Bulgakovs 1925 entstandene Satire *Sobač'e serdce (Hundeherz)*³²², in der dem Straßenhund Šarik die Hypophyse eines kurz zuvor gestorbenen Verbrechers eingepflanzt wird. Das auf diese Weise geschaffene Wesen entwickelt sich zum Genossen Poligraf Poligrafovič Šarikov, einem Homunkulus, der zur Bedrohung für seine Umgebung wird und durch eine Operation in einen Hund zurückverwandelt werden muß. Wird in Bulgakovs Text das Revolutionsideal des proletarischen 'neuen Menschen' karikiert, so ist der Androide andrjuša in Narbikovas Text zunächst als Alternative zum Kinderwunsch bei nichtvorhandener physiologischer Gebärfähigkeit konzipiert:

а тот, кто не может иметь ребеночка, может иметь андюшу, это такая небольшая металлическая скульптурка, которая вешает, или другого андюшу можно вывести из яйца; взять яйцо черной курицы и вместо белка влить сперму, заткнуть пергаментом, чуть увлажненным, и в первый день мартовской луны положить его на кучу навоза; через тридцать дней инкубации появится монстр, напоминающий человека, его нужно кормить земляными и канареечником [...] и пока он будет жив, ты будешь счастлив. (23)

aber jener, der kein Kind haben kann, kann einen andrjuša haben, das ist so ein kleines metallisches Skulptürchen, das man aufhängt, oder man kann einen anderen andrjuša aus einem Ei ausbrüten; man nimmt das Ei einer schwarzen Henne und statt des Eiweißes flößt man Sperma ein, stopft es mit ein bißchen angefeuchtetem Pergamentpapier zu und legt es am ersten Tag des Märzmondes auf einen Misthaufen; nach dreißig Tagen Inkubationszeit erscheint ein an einen Menschen erinnerndes Monster, das man mit Erdwürmern und einem Kanarienvogel füttert [...] und solange es lebt, wirst du glücklich sein.

Kostroma und Dyl wünschen sich in *Oé* ein Kind (37): „но они не гомики, а Дыл не женщина, а Кострома не девушка“ (37), („aber sie sind keine Homos, und Dyl ist keine Frau und Kostroma ist kein Mädchen“), so daß sie gezwungenermaßen auf die Methode der Eibefruchtung zurückgreifen. Andrjuša, Produkt des Vorgangs, der weniger an Maschinenmenschenphantasien denn an dem Volks- und Aberglauben verpflichtete Prozeduren erinnert,

³²⁰ Vgl. dazu das Einführungskapitel in Gendolla, Peter: *Anatomien der Puppe: zur Geschichte des Maschinenmenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Île-Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg 1992, 9-72.

³²¹ Vgl. dazu z.B. Springer, Claudia: *Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age*. Austin 1996. Springer diskutiert auch die sogenannten *cyborgs (CYBernetic ORGANisms)*, futuristische Mischformen aus Mensch und Maschine.

³²² Bulgakov, Michail: *Sobač'e serdce. Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Tom 2. Moskva 1989-1990, 119-208.

erscheint als eine Kontamination aus Schöpfungsphantasie und männlichem Mutterschafts-genauer Elternchaftsphantasma³²³.

Wird in Narbikovas Text *RS* mit der Geburt des zauberisch-phantastischen weiblichen Mondelements (*mesjačnaja stichija*) auf den biblischen Mythos der unbefleckten Empfängnis und Zeugungsvorstellungen ohne männlichen Partner rekurriert, so wird in *Oë* die männliche Phantasie der Reproduktion ohne weibliche Teilhabe realisiert³²⁴. Deren Produkt *andrjuša* ist eine Mischung aus Hahn und Ungeheuer, in der die negative Konnotation der Schöpfungsutopie dominiert. Am Ende des ersten Teiles tötet *andrjuša* *Kostroma* – der Schöpfer muß seine Kreation mit dem Tod bezahlen:

Найдя Кострому спящим, андрюша подошел вплотную и разговорился

– пойд и прикончи деда.

– нет, – сказал Кострома.

– он сволочь, – сказал андрюша.

– а я не сволочь, чтобы кончать сволочь.

– он кончал людей, – сказал андрюша, – прикончи его.

– тогда это будет бесконечно: мы начали кончать людей и не можем кончить их кончать, надо кончить кончать людей.

– тогда я тебя прикончу, – сказал андрюша.

– кончай скорей.

И андрюша вколол ему в тело иголки орденов. (56)

Nachdem er den schlafenden *Kostroma* ausfindig gemacht hatte, ging *andrjuša* dicht heran und wurde redselig.

– geh und gib dem Opa den Rest.

– nein, – sagte *Kostroma*.

– er ist ein Lump, – sagte *andrjuša*.

– aber ich bin nicht der Lump, um mit einem Lumpen Schluß zu machen.

– er hat mit Menschen Schluß gemacht, – sagte *andrjuša*, – gib ihm den Rest.

– dann wird das endlos sein: wir haben angefangen, mit Menschen Schluß zu machen und können nicht Schluß machen, mit ihnen Schluß zu machen, man muß mit dem Schlußmachen Schlußmachen.

– dann werde ich dir den Rest geben, – sagte *andrjuša*.

– mach so schnell wie möglich Schluß.

Und *andrjuša* stach in seinen Körper die Nadeln der Orden ein.

Sprachlich dominiert in dieser Szene wiederum die Wiederholung bestimmter Wörter und Wortverbindungen, vor allem umgangssprachlicher Synonyme für Töten, z.B. den Rest geben und Schlußmachen. Deren Repetition korreliert mit der Semantik der Szene, in der *andrjuša* und *Kostroma* in Rede und Gegenrede die Aufforderung des Androiden an seinen Schöpfer, den Großvater zu töten, diskutieren. Wurde die fiktionale und reale Wiederholung des Duells in Abfolge und Ergebnis als ‘unhintergebar’ Automatismus herausgearbeitet, so wird in

³²³ Vgl. dazu auch das Unterkapitel „Mutterschaftsimaginationen“ im Kapitel zu *RS*.

³²⁴ Karel Čapeks 1920 erschienenes Drama *R.U.R. (Rossums Universal Robots)*, in dem zwei Männer menschenähnliche Automaten, die Roboter, kreiern, ist hierfür ein potentieller Prätext. Der jüngere der beiden Männer will an den Robotern verdienen, während der ältere mit seiner Schöpfung die Nicht-Existenz Gottes beweisen will.

dieser Szene der der Wiederholung eignende Automatismus zwar sprachlich perpetuiert, jedoch faktisch für kurze Zeit unterbrochen: Kostroma sagt, daß man „mit dem Schlußmachen Schlußmachen“ müsse und weigert sich damit, das Schlußmachen fortzusetzen. Allerdings führt diese Weigerung dazu, daß mit ihm selbst „Schluß gemacht“ wird. Er durchbricht den Automatismus der Wiederholung des Tötens, muß dafür aber mit seinem Leben bezahlen – das Schlußmachen mit dem Schlußmachen führt vorerst wieder zum Schlußmachen. Der Androide andrjuša, der von Anfang an als „Monsterchen“ bezeichnet wurde, perpetuiert als Simulacrum derjenigen Spezies, die ihn erschaffen hat, deren negative Eigenschaften.

6.5 Zeit und Raum

Im zweiten Beispiel des Prologs von *Oë* wurde Zeit als die Dauer bestimmt, die für das Zurücklegen der Entfernung zwischen zwei Orten benötigt wird. Läßt man im oben beschriebenen Szenario die Zeit unberücksichtigt, ergibt sich infolge der Aufhebung räumlicher Distanzen die Möglichkeit, an zwei Orten „gleichzeitig gegenwärtig“ zu sein (5). Auch der durch Entfernungen erst konstituierte Raum wird in einem solchen Modell nicht mehr als Ausdehnung und folglich zu überwindende Distanz definiert, sondern als vernachlässigbare Größe bestimmt. Zeit und Raum werden somit nicht mehr als Zusammenhang gedacht, sondern dissoziiert. Zeit wird in *Oë* in folgenden Varianten thematisiert³²⁵: Erstens wird der Konnex von Zeitgenossenschaft und Zeit hinterfragt, und zweitens im Rückgriff auf den Prolog ein Modell von Gleichzeitigkeit etabliert, das im Aufeinandertreffen von verschiedenen Zeiten angehörenden Figuren fiktional ausgespielt wird.

Мы живем в такую эпоху, какой еще не было ни в одну эпоху, такое настоящее вокруг, какого еще не было ни в каком прошлом, такое, какое живет уже будущим днем. И такие люди, наши современники, вокруг нас, о которых только современник может сказать, что своим современником он считает других современников, современниками по духу он считает не тех, что являются его современниками по времени, он считает своими современниками по духу тех, что по

³²⁵ Auf die aktuelle Diskussion um Auffassungen von Zeit, die auch in der Literaturwissenschaft hauptsächlich im Kontext der sogenannten 'Neuen Medien' geführt wird, sei hier nur verwiesen: „Galt die Erzählung einst als 'Kunst der Zeit' [...], so heißt es nun: 'Zeit wird durch Technologien organisiert.' Die Technologien führen, so meint Paul Virilio, zu einer 'Augenblicklichkeit ohne Geschichte', in der mit der 'Zeit der Geschichte' 'jede Chronologie ruiniert' werde.[...] Wenn Zeit einst anzeigte, wie man sich des Raumes bewußt wurde, wie schnell man nämlich von hier nach dort kam, so geht die Zeit dank der Medientechnologie gegen Null. Die externe Funktion der Zeit ist ein Sonderfall ihrer Bestimmung, Zustände, Geschehnisse, Handlungen, Erfahrungen – auch im Fortgang des eigenen Lebens – in einer Folge aufeinander zu beziehen.[...] Verlorengehen kann diese Zeit freilich nur, weil sie von vornherein so gefaßt ist, als würde sie allein Relationen der Abfolge zwischen objektiven Geschehnissen meinen.“ Thomä, Dieter: Zeit, Erzählung, Neue Medien. Philosophische Aspekte eines Streits der Medien um das Leben. In: Sandbothe, Mike; Zimmerli, Walther Ch. (Hg.): *Zeit – Medien – Wahrnehmung*. Darmstadt 1994, 89-110, 101f.

времени были чуть раньше – в то время, которое было и прошло, а не в то, которое идет и есть. [...] Не останется ни одного живого свидетеля, который вспомнит, какие были деньки в двадцатом веке, какое вино, какие девушки, какие монстры, метры, какой ловили кайф, как блефовали, торчали, ходили на работу, какие были колеса, тачки, видики, дебильники, шорты, как гоняли, любили, подставлялись, писали, читали, рисовали... и вообще, а скоро рассвет. (81f.)

Wir leben in einer Epoche, die es noch in keiner Epoche gab, ringsum ist eine Gegenwart, die es noch in keiner Vergangenheit gab, eine, die schon den kommenden Tag lebt. Und Menschen, Zeitgenossen sind um uns herum, von denen nur ein Zeitgenosse sagen kann, daß er andere Zeitgenossen für seine Zeitgenossen halte, für Zeitgenossen im Geist halte er nicht diejenigen, die seine Zeitgenossen in der Zeit seien, für seine Zeitgenossen im Geist halte er diejenigen, die in der Zeit ein wenig früher dran waren – in jener Zeit, die war und vergangen ist, nicht in der, die ist und vergeht. [...] Es wird kein einziger lebendiger Zeuge übrigbleiben, der sich erinnern wird, wie die Tage im zwanzigsten Jahrhundert waren, wie der Wein, wie die Mädchen, welche Monster und Versmaße es gab, welchen Trip man einwarf, wie man bluffte, high war und zur Arbeit ging, wie die Körner, Schesen³²⁶, Videos, Schwachköpfe und Shorts waren, wie man faulenzte, liebte, sich aussetzte, schrieb, las, malte... und überhaupt, bald bricht der Tag an. (47f.)

War im zweiten Beispiel des Prologs noch der Raum bzw. die räumliche Entfernung zwischen zwei Orten Ausgangspunkt der Bestimmung dieser Distanz als zeitliche Größe, so wird in der zitierten Sequenz auch der vormalige 'Ort des Raumes' von der Zeit besetzt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft fallen zu einem Simultaneitätskonglomerat zusammen, in dem diese Konzepte als gleichzeitige gedacht werden³²⁷. Neben ihrer Charakterisierung als lineare Einheit wird Zeit auch am Phänomen der Zeitgenossenschaft thematisiert. Im Unterschied zur Gleichzeitigkeit von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft wird Zeitgenossenschaft – auch zeitlich – differenziert in eine der Gegenwart zugehörige physische Existenz und eine Zeitgenossenschaft „im Geiste“, die in einem Außerhalb und zeitlichen Vorher der gegenwärtigen Existenz situiert ist. „Zeitgenosse“ evokiert die – automatische – Assoziation zur gleichnamigen von Puškin gegründeten Zeitschrift *Sovremennik* (*Der Zeitgenosse*)³²⁸ und zu dem berühmten Gedicht „Нет никогда ничей я не был современник“ („War niemand's Zeitgenosse, wars in keiner Weise“) von Osip Mandel'stam³²⁹. Im Gedicht von Mandel'stam weist das

³²⁶ „Колеса“ heißt eigentlich „Räder“ und „тачки“ Schubkarren oder Karren.

³²⁷ Vgl. auch den Beitrag von Brigitte Obermayr, die Simultaneität als Strukturprinzip des Romans *...i put* von Narbikova untersucht. Obermayr, Brigitte: Chronotop strasti. Neskol'ko aspektov simul'tanizma v romane „...i putešestvie“ V. Narbikovoju. In: Flaker Aleksandar u.a. (Hg.): *Simul'tanizm. Simul'tannost'*. Zagreb (im Druck).

³²⁸ Puškin gründete *Sovremennik* 1836 als Forum für Literaturkritik und neue Texte. Nach seinem Tod arbeiteten u.a. Nikolaj Černyševskij und Nikolaj Dobroljubov in der Redaktion. *Sovremennik* wurde 1866 endgültig verboten, was als hinreichendes Indiz für Zeitgenossenschaft gelten darf.

³²⁹ Die erste Strophe des Gedichts lautet: „Нет, никогда, ничей я не был современник, / Мне не с руки почет такой. / О, как противен мне какой-то сонменник, / То был не я, то был другой. //“, „War niemand's Zeitgenosse, wars in keiner Weise, / Solch Ehre ist zu hoch für mich. / Ein Greuel, wer da heißt, wie sie mich heißen, / Das war ein anderer, war nicht ich. //“. Vgl. Mandel'stam, Osip: *Sobranie sočinenij v trech tomach*. Tom I. Washington 1967-71, 113f. Die deutsche Nachdichtung stammt von Paul Celan und wird zitiert nach Mandel'stam, Ossip: *Hufeisenfinder*. Hg. Fritz Mierau. Leipzig 1987, 75. Das Gedicht trug ursprünglich den Titel „Variant“ und variiert thematisch die ersten drei Strophen des Gedichts „1 января 1924“ („Der erste Januar 1924“). Omry Ronen formuliert zum Zusammenhang zwischen beiden Gedichten: „M[andel'stam] composed the poem in Kiev, at the same time as he dictated *I Jan*, but put it in writing much later. [...] In 'Variant', M. dissociated

lyrische Ich die Vorstellung der Zeitgenossenschaft als der 'Gegenwart geistig angehören' in viermaliger Negation (nein, niemals, niemandes, nicht) von sich. In Narbikovas Text wird Zeitgenossenschaft demgegenüber als Synonym für 'Augenzeuge- und Chronist-Sein' verstanden und konstatiert, daß sich in der Jetztzeit, der Erzählzeit, die Frage der Zeitgenossenschaft auf andere Weise stellt: wenn Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nicht mehr als Einzelphänomene zu spezifizieren sind, ist man unwillkürlich Zeitzeuge von allen drei Zeiten – oder von keiner. Sprachlich wird erneut mit dem Mittel der Wiederholung gearbeitet. Im ersten Teil der zitierten Sequenz – die nur einen Teil der Szene umfaßt – wird das Wort Zeitgenosse nicht weniger als siebenmal wiederholt. Zudem findet das Verfahren der Reihung, das von Thomas Anz als „Poetik der Parataxe“ bezeichnet wurde³³⁰, Anwendung, um in der ungeordneten Akkumulation die Gegenwart so umfassend wie möglich aufzunehmen.

Die Vorstellung von Zeit als chronologische Abfolge von Ereignissen wird in *Oé* aufgehoben und zudem die zwischen einzelnen Epochen bzw. historischen Ereignissen liegende, in Jahren oder Jahrhunderten bemessene Zeit, eliminiert. Dadurch ist es möglich, daß in *Oé* und *Ppb* Figuren aus literarischen Texten, historische Figuren und explizit fiktionale Figuren in wechselnden Konstellierungen aufeinandertreffen und in *Vk* alle jeweils aus den vorangegangenen Teilen des Textes bekannte Figuren an einem nicht näher bezeichneten Ort im Ausland zusammentreffen:

Как только появился в комнате Борис, следом за ним появился Глеб Ил.И. Не было ничего удивительного в том, что появился Лжедмитрий, потому что он всегда умел доставать. А Татьяна-Ныванна появилась как его жена. А вот как Ездандукта? Она появилась просто как Петина сестра, потому что Борис, прожив с ней год как с человеком, понял, что бесчеловечно любить женщину как человека, и они расстались, и теперь вот они встретились. (105)

Kaum war Boris im Zimmer erschienen, erschien hinter ihm Gleb Ode. R./Und. Es war nichts Verwunderliches daran, daß Lžedmitrij erschien, weil er immer verstand hinzukommen. Und Tat'ja-Nyvanna erschien als seine Frau. Sieh da, Eздандукта? Sie erschien einfach als Petjas Schwester, weil Boris, nachdem er ein Jahr mit ihr als Mensch zusammen gelebt hatte, verstand, daß es unmenschlich ist, eine Frau wie einen Menschen zu lieben, und sie trennten sich, und jetzt trafen sie sich hier.

himself both from *Russkij sovremennik*, the namesake of Puškin's and Nekrasov's journal, and from his own namesake, the image of the author of *I Jan* as it appeared to his contemporaries." Vgl. Ronen, Omry: *An Approach to Mandel'stam*. Jerusalem 1983, 333. Ronen interpretiert beide Gedichte in seiner Monographie luzid und ausführlich, vgl. 225-329 und 331-363.

³³⁰ Anz bezeichnet Simultaneität als „Schlüsselbegriff moderner Ästhetik“ und formuliert für die Moderne, was auch für Narbikovas Text Gültigkeit besitzt: „Simultaneität“, das gleichzeitige Nebeneinander ungleicher Wahrnehmungssstimuli, stellt die Literatur, die wie die Musik und anders als die bildende Kunst an ein zeitliches Nacheinander der Zeichen gebunden ist, allerdings vor ein poetologisches Paradox. Zu lösen versucht es die 'Poetik der Parataxe': die unkoordinierte Reihung gegenseitig austauschbarer Sätze, Wörter und Wahrnehmungspartikel, deren zeitliche Abfolge sekundär ist.“ Anz, Thomas: *Zeit und Beschleunigung in der literarischen Moderne*. In: Sandbothe, Mike; Zimmerli, Walther Ch. (Hg.): *Zeit – Medien – Wahrnehmung*. Darmstadt 1994, 111-120, 118.

Das Aufeinandertreffen der verschiedenen Textteilen zugehörigen Figuren zeigt letztlich, daß das Konzept der fiktionalen Abfolge als Prinzip in Frage gestellt und mittels eines Verstoßes gegen die 'Regeln' der Wahrscheinlichkeit ad absurdum geführt wird. Obgleich in *Oe* die Zeit gegenüber dem Raum privilegiert wird und letzterer, wie oben indiziert, nur von marginalem Interesse ist, spielt er im Sinne der topographischen und kulturellen Verortung des Textes dennoch eine wichtige Rolle. Als Pendant zu dieser Verortung wird in *Vk* der Rekurs auf Vladimir Nabokovs Roman *Podvig (Die Mutprobe)*³³¹ präsentiert, in dem ein mehrfach durch die Erinnerungsperspektive gebrochener, doppelt fiktionalisierter Raum imaginiert wird. In Nabokovs Roman erinnert sich der Protagonist Martin Edelwejs seiner Kindheit:

Над маленькой, узкой кроватью [...] висела на светлой стене акварельная картина: густой лес и уходящая вглубь витая тропинка. Меж тем, в одной из английских книжонок, которых мать читывала с ним [...] был рассказ именно о такой картине с тропинкой в лесу прямо над кроватью мальчика, который однажды, как был, в ночной рубашке, перебрался из постели в картину, на тропинку, уходящую в лес. [...] Вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, не случилось ли и впрям так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь. Он как будто помнил холодок земли, зеленые сумерки леса, излучки тропинки. (10f.)

An der hellen Wand über dem schmalen Kinderbett [...] hing ein Aquarell, das einen dichten Wald darstellte mit einem gewundenen Pfad, der sich in Waldestiefen verlor. Nun gab es in einem der englischen Bücher, die seine Mutter ihm vorzulesen pflegte [...] eine Geschichte über genauso ein Bild von einem Waldpfad, das direkt über dem Bett eines kleinen Jungen hing, und dieser kleine Junge ging eines Nachts so, wie er war, nämlich im Nachthemd, von seinem Bett aus in das Bild hinein, auf den Pfad, der sich im Walde verlor. [...] Immer wenn er als Jüngling an die Vergangenheit zurückdachte, fragte er sich, ob er nicht eines Nachts wirklich vom Bett in das Bild hineingehopst sei, ob das nicht der Anfang der freudvollen und qualvollen Reise gewesen sei, zu der sein ganzes Leben wurde. Er glaubte sich an das frostige Gefühl des Bodens zu erinnern, an das grüne Dämmerlicht des Waldes, an die Biegungen des Pfades. (12f.)

Die Szene wird explizit unter dem Signum der Erinnerung erzählt und damit der Faktizität des Erinnerungsten von vornherein ein fiktionales Moment beigelegt³³². Sind die ersten beiden Erinne-

³³¹ Nabokov, Vladimir: *Podvig*. Ann Arbor/New York 1974. Die deutsche Übersetzung wird zitiert nach Nabokov, Vladimir. *Die Mutprobe*. Reinbek bei Hamburg 1998. In *Oe* wird zuvor schon einmal auf Nabokovs Roman angespielt: „В последнюю ночь перед Новым годом, выпросив всего на одну ночь у Костромы книжку, Петя добросовестно проглотила ее к утру, и только к утру ей стало ясно, что в самом начале книжку Мартыну дано было англоманское воспитание для того, чтобы в конце он совершил подвиг, то есть попер в Россию, несмотря на то что в воспоминание о ней вывез: автомобиль, теннис, футбол, резиновые мячи и ванны, которые любил, и не вывез: пушкинскую няню со спицами, русские пословицы, поговорки и загадки, которые не любил.“ (34f.). „In der letzten Nacht vor dem Neuen Jahr verschlang Petja bis gegen Morgen gewissenhaft das Büchlein, das sie sich nur für eine Nacht von Kostroma erbeten hatte, und erst gegen Morgen wurde ihr klar, daß Martin im Büchlein deshalb von Anfang an eine englische Erziehung erhielt, damit er am Ende die Heldentat [=podvig] vollbrachte, das heißt nach Rußland lief ungeachtet dessen, daß er in seiner Erinnerung: das Auto, Tennis, Fußball, Gummibälle und Badewannen mitnahm, die er liebte, aber: die Puškinsche Kinderfrau mit Stricknadeln, russische Sprichwörter, Redensarten und Rätsel nicht mitnahm, die er nicht liebte.“

³³² Christina von Braun argumentiert in einem hauptsächlich Nabokovs *Ada* gewidmetem Aufsatz ähnlich: „Nabokov interessiert sich nicht für die Aufdeckung realer Erinnerungen, sondern ihm geht es um die Verwandlung der Erinnerung in eine Fiktion. [...] Die Arbeit der Imagination, durch die die reale Erinnerung in eine Fiktion

rungssegmente – das Bild über seinem Bett und die von seiner Mutter vorgelesene Geschichte – faktisch glaubwürdig, so gehört sowohl die Geschichte des kleinen Jungen, der in den Wald hineinging, als auch Martins Gang in den Wald in den Bereich der Imagination³³³. Die Erinnerung an das Bild über seinem Kinderbett interferiert mit Martins Phantasie des In-den-Wald-Hineingehens, die zu einer zentralen Metapher seines fiktionalen Lebens im Text wird, welches fortan darauf ausgerichtet ist, den verschlungenen Pfad in den unendlichen Raum (des Waldes) zu gehen. Das Ende von Nabokovs Roman bleibt die Erklärung über Martins Verbleib schuldig. Es ist anzunehmen, daß er den Weg in den Wald schließlich gegangen ist – in die fiktionale Realität des Textes kehrt er in *Podvig* nicht zurück. In *Vk* heißt es:

После того как все переглянулись и оглянулись, когда потемнело и посветело, и кончилась дорога у самого леса, и в конце этой дороги, посреди земли, в одной из точек, посреди бесконечности, то есть в конце этой бесконечной дороги, которая привела к лесу и шла дальше, следовательно, она не кончалась, просто здесь начинался лес; бесконечность выглядела как переход какого-то качества в какое-то другое качество: там где кончалась дорога – начинался лес, а кончалась жидкость – начиналась высота, высота могла перейти во время, время – во вкус, вкус в цвет, и там стоял – дом. Самый несравненный пейзаж не может идти в сравнение с тем пейзажем, который был вокруг. Вокруг дома – был пейзаж, внутри дома – был интерьер, а в интерьере – был портрет. И эта бесконечная дорога, бесконечно сужаясь, вела к лесу, вела к дому и привела внутри дома – к портрету, который был тупиком этой дороги. (110)

Nachdem alle Blicke gewechselt hatten und zurückgeschaut hatten, als es dunkel geworden war und Tag geworden war, und der Weg am Wald endete, und am Ende dieses Weges, in der Mitte auf dem Boden, in einem der Punkte, inmitten der Unendlichkeit, das heißt am Ende dieses unendlichen Weges, der zum Wald führte und weiter ging, also, endete er nicht, hier fing einfach der Wald an; die Unendlichkeit sah aus wie der Übergang irgendeiner Qualität in eine andere Qualität: dort wo der Weg endete – fing der Wald an, und endete die Flüssigkeit – die Höhe fing an, die Höhe konnte in die Zeit übergehen, die Zeit – in den Geschmack, der Geschmack in die Farbe, und dort stand – ein Haus. Das unvergleichlichste Landschaftsbild kann nicht mit der Landschaft verglichen werden, die ringsum war. Rings um das Haus – war Landschaft, im Haus – war ein Interieur, und im Interieur – war ein Porträt. Und dieser unendliche Weg, der sich unendlich verjüngte, führte zum Wald, führte zum Haus und führte ins Innere des Hauses – zum Porträt, das die Sackgasse des Weges war.

In *Oe* steht weniger die Entwicklung eines elaborierten Raumkonzeptes als vielmehr die spielerische Variation und Entmystifizierung des in Nabokovs Text kreierten Musters im Vordergrund. Auch das Verhältnis von Darstellung und Dargestelltem wird thematisiert: Der von Martin imaginierte Raum in *Podvig* ist viel größer als der auf dem Bild dargestellte, wäh-

verwandelt wird, dient für Nabokov dem Ziel, aus Vergänglichkeit eine immerwährende Gegenwart zu machen.“ Vgl. von Braun, Christina: *Nada Dada Ada – oder Die Liebe im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. In: Huber, Jörg (Hg.): *Wahrnehmung von Gegenwart: Interventionen*. Basel/Frankfurt a.M. 1992, 137-167, 155. Christina von Braun muß man allerdings entgegenhalten, daß die Vorstellung einer „realen Erinnerung“ im Kontext der Romane Nabokovs unzutreffend ist, da es keine unverfälschte Erinnerung gibt. Erinnerung ist immer schon subjektiv und imaginativ. In Nabokovs Romanen wird die Imagination oder auch Fiktion der Erinnerung bewußt gedoppelt.

³³³ Renate Hof bezeichnet die Erzählerfiguren in Nabokovs Texten in ihrer Monographie entsprechend als *unreliable narrator[s]*. Vgl. Hof, Renate: *Das Spiel des 'unreliable narrator': Aspekte ungläubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*. München 1984.

renddessen in Nabikovas Text betont wird, daß die Landschaft immer ein künstlerisches Abbild bleibt, das nur durch Imagination der 'realen' Landschaft angeglichen werden kann. Bildet der Weg auf dem Bild für Martin Edelvejs den Ausgangspunkt für seine Vorstellung von Unendlichkeit, genauer eines unendlichen Raumes, so wird diese 'Unendlichkeitsmetapher' in *Vk* wie in einer Filmsequenz auf das tatsächlich auf dem Bild Sichtbare rückwärts gezoomt: ein Wald und ein zum Haus führender Weg, in dessen Innerem sich ein Bild befindet. Wird in *Podvig* die sich um das Haus befindliche Landschaft im Bildinhalt wiederholt und damit vielfältigt, so werden in *Vk*, statt den Bildinhalt zu spezifizieren, Bildtypen – Landschaftsbild, Interieur und Porträt – eingeführt.

Der Umgang mit dem Thema Zeit (und Raum) ist in *Oë* dadurch gekennzeichnet, daß das Konzept der chronologischen Abfolge von Zeit unterlaufen wird. Das Außerkraftsetzen der Chronologie durch Verschiebung und Umkodierung existierender Artefakte, Modelle und Vorstellungen geht dabei einher mit Textverfahren, die sowohl das Phänomen Gleichzeitigkeit als auch Zeitsprünge in Zukunft und Vergangenheit gleichermaßen sprachlich adäquat reflektieren.

6.6 Geschlechterverhältnisse

Abschließend werden die Geschlechterverhältnisse in *Oë* analysiert, wobei insbesondere zu untersuchen ist, inwiefern die bislang aufgezeigten Textverfahren auch bei diesem Aspekt zur Anwendung kommen. Der erste Teil des Textes beginnt mit einem Dialog der Schwestern Petja und Ezdandukta. Petja liebt Boris, womit neben der Beziehung zwischen Petja und Ezdandukta eine zweite Gerade gezeichnet wird. Aus beiden Geraden wird im Fortgang des Textes ein Dreieck entwickelt, denn auch Ezdandukta verliebt sich in Boris. Mit Petja und Ezdandukta wird damit neben Boris und Gleb ein weiteres Geschwisterpaar vorgestellt, ein in Nabikovas Texten zum ersten Mal eingeführtes Motiv. Intertextuell birgt das Geschwistermotiv wiederum eine Anspielung auf einen Text von Vladimir Nabokov, *Ada or Ardor: A Family Chronicle (Ada)*³³⁴, der u.a. auch ein Roman über die Geschwisterliebe zwischen den beiden Hauptfiguren Ada und Van ist³³⁵. In Nabikovas Text ist das erotische Begehren zwi-

³³⁴ Carl Proffer weist auf die Anspielung des Untertitels von Nabokovs Roman auf Sergej Aksakovs autobiographisch inspirierten Familien- und Jugenderinnerungsroman *Semejnaja Chronika (A Family Chronicle)* hin. Vgl. Proffer, Carl R.: *Ada as Wonderland: A Glossary of Allusions to Russian Literature. Russian Literature Triquarterly*. (1973) 3, 399-430, 402.

³³⁵ Vgl. zum Motiv der Geschwisterliebe in *Ada* auch von Braun (1992, 139ff.).

sehen dem männlichen und dem weiblichen Geschwisterpaar zu zwei – temporären – Dreiecksverhältnissen überkreuzt: Petja und Ekdandukta lieben im ersten Teil Boris, den Petja an ihre Schwester verliert. In *Ppb* liebt Petja Gleb II. I. und trifft in *Vk* Boris wieder, den sie immer noch liebt und daher den Vorzug gegenüber seinem Bruder Gleb II. I. gibt.

Petja will Boris vom Zug abholen. Diese Szenerie – zwei Liebende und ein Bahnhof – ruft einen der bekanntesten Texte der russischen Literaturgeschichte auf: Lev Tolstojs *Anna Karenina*, deren Liebe zu Aleksej Vronskij auf einem Bahnhof ihren Anfang nimmt und, gleichzeitig mit Annas Leben, ihr Ende findet. Auch in Nabokovs *Ada* wird auf Tolstojs Roman rekurriert³³⁶. In Nabikovas Text hat Boris' Zug Verspätung und fährt verkehrt herum in den Bahnhof ein. Petja kann Boris nicht finden, da sich beider Treffpunkt – der erste Waggon – nicht lokalisieren läßt:

Все это было так ужасно, что Анне Карениной сразу нужно было броситься под поезд, на котором она ехала и опоздала к Вронскому, даже не одной броситься, а вместе с мамой Вронского, с которой они ехали вместе, чтобы она не мучила ее на протяжении всего романа, чтобы Вронский с самого начала остался без Анны и оплакивал ее целый роман, а не в последней главе. (9)

All das war so schrecklich, daß Anna Karenina sich sofort unter den Zug geworfen hätte, mit dem sie gekommen war und Vronskij verpaßt hatte, sie hätte sich auch nicht allein unter den Zug geworfen, sondern zusammen mit Vronskijs Mutter, mit der sie zusammen gekommen war, damit die sie nicht den ganzen Roman über quälte, damit Vronskij von Anfang an ohne Anna wäre und sie den ganzen Roman über beweinen würde, und nicht erst im letzten Kapitel.

In dieser Szene werden die beiden zentralen Bahnhofsszenen aus *Anna Karenina* ineinandergeschoben: gegen Ende des Romans fährt Anna mit dem Zug zur Bahnstation, die in der Nähe des Gutes von Vronskijs Mutter liegt, um ihn dort zu treffen oder eine Nachricht von ihm zu erhalten. Auf der Bahnstation angekommen, erfährt sie, daß Vronskij eben abgefahren ist. Kurz darauf wirft sich Anna unter einen Zug (II/7, 31). Am Anfang des Romans reist Anna gemeinsam mit Vronskijs Mutter im Zug nach Moskau, wo es auf dem Bahnhof zwischen ihr und Vronskij zu einer folgenreichen Begegnung kommt:

³³⁶ Bei Tolstoj heißt es: „Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему.“ Tolstoj (1934, I/1, 3). „Alle glücklichen Familien gleichen einander, jede unglückliche Familie ist unglücklich auf ihre Art.“ Die deutsche Übersetzung wird zitiert nach: Tolstoj, Lew: *Anna Karenina*. 2 Bde. Bd 1. Berlin 1985, 5. Nabokovs Roman beginnt mit der Verballhornung des ersten Satzes von Tolstojs Roman: „‘All happy families are more or less dissimilar; all unhappy ones are more or less alike’ says a great Russian writer in the beginning of a famous novel (*Anna Arkadievitich Karenina*).“ (Nabokov, 1996, 7). Nabokov macht mit der Umkehrung des Satzes von Tolstoj falsche Übersetzungen russischer Texte lächerlich, worauf auch die falsche Endung des Patronyms – Arkadievitich statt Arkadieвна – deutet.

In Nabokovs *Ada* werden bekanntermaßen nicht nur die Geschwisterliebe, sondern auch Zeit und Erinnerung, Sprache und Sprachspiele, Alterität u.v.m. thematisiert. Die offenkundige Relation zwischen Nabokovs und Nabikovas Texten kann hier nur angedeutet werden. Sie bedarf einer eigenen Untersuchung. Auf Nabokovs Roman wird zudem im Titel eines anderen Textes von Nabikova angespielt, der in dieser Arbeit nicht diskutiert wird: Ad kak Da – aD kak dA. *Ne pomnjaščaja zla*. Izd. Larisa Vaneeva. Moskva 1990, 315-364. „Ad“ heißt auf russisch Hölle, der Titel übersetzt: Hölle wie Ja – höllE wie ja. Der russische Titel ist ein Palindrom.

Вронский пошел за кондуктором в вагон и при входе в отделение остановился, чтобы дать дорогу выходящей даме. С привычным тактом светского человека, по одному взгляду на внешность этой дамы, Вронский определил ее принадлежность к высшему свету. Он извинился и пошел было в вагон но почувствовал необходимость еще раз взглянуть на нее – не потому, что она была очень красива, не потому изяществу и скромной грации, которые видны были во всей ее фигуре, но потому, что в выражении миловидного лица, когда она прошла мимо его, было что-то особенно ласковое и нежное. Когда он оглянулся, она тоже повернула голову. (I/18, 76f.)

Wronski folgte dem Zugführer in den Wagen und blieb an der Tür zum Abteil stehen, um einer heraustretenden Dame Platz zu machen. Mit dem sicheren Blick des gewandten Weltmannes stellte er schon nach der äußeren Erscheinung der Dame sofort ihre Zugehörigkeit zur großen Welt fest. Er entschuldigte sich und war schon im Begriff, ins Abteil zu treten, als es ihn trieb, sich nochmals nach der Dame umzusehen – nicht deshalb, weil sie außergewöhnlich schön war, nicht wegen der Eleganz und unaufdringlichen Anmut, die ihrer ganzen Erscheinung eigen waren, sondern deshalb, weil ihr liebliches Gesicht, als sie an ihm vorbeiging, einen besonders zärtlichen und freundlichen Ausdruck gehabt hatte. Als er sich umblickte, wandte auch sie den Kopf um. (I/18, 91f.)

Die Autorin Narbikova bedient sich mit *Anna Karenina* eines der prominentesten Texte von einem der maßgeblichsten Autoren der russischen Literaturgeschichte, um ein diesen Text konterkarierendes Gegenmodell zu entwerfen. Im Zentrum von Narbikovas Alternativentwurf steht der Opferdiskurs, in den Anna Karenina in Tolstojs Roman auf vielfältige Weise eingebunden ist: sie ist das Opfer ihres Ehemannes Aleksej Karenin, der ihr lange Zeit die Scheidung verweigert und verhindert, daß sie ihren Sohn Sereža zu sich nehmen kann; Anna Karenina ist auch das Opfer gesellschaftlicher Kodices: von der Petersburger Gesellschaft, die ein nachsichtig-tolerantes Verhältnis gegenüber flüchtigen Affären pflegt, wird Anna in dem Moment verstoßen, in dem die Beziehung zwischen ihr und Vronskij öffentlich gemacht und legitimiert werden soll. Anna ist zudem das Opfer Vronskijs – für den sie alles aufgegeben hat, so daß ihre Existenz sich somit ausschließlich auf ihre Liebe zu Vronskij gründet –, dessen Liebe den Verlust ihres Sohnes, ihrer gesellschaftlichen Stellung und ihrer Ehre nicht zu kompensieren vermag. Anna Karenina ist schließlich auch das Opfer ihres Autors Tolstoj, der eine auf Begehren und Leidenschaft basierende Liebe, wie sie Anna und Vronskij verband, letztlich verurteilte und Anna Suizid begehen läßt³³⁷.

³³⁷ Vgl. dazu auch die ausführliche Diskussion von Tolstojs Liebeskonzeption im Kapitel zu *PPL* in dieser Arbeit. Aus den unzähligen Interpretationen zu *Anna Karenina* sei – ob der komplexen Verknüpfung zwischen Tolstojs, Nabokovs und Narbikovas Text(en) – diejenige Vladimir Nabokovs angeführt, der bekanntermaßen ein inniger Verehrer und detailbesessener Leser von *Anna Karenina* war. Er vertritt folgende Auffassung: „Though one of the greatest love stories in world literature, *Anna Karenin* is of course not just a novel of adventure. Being deeply concerned with moral matters, Tolstoy was eternally preoccupied with issues of importance to all mankind at all times. Now, there is a moral issue in *Anna Karenin*, though not the one that a casual reader might read into it. This moral is certainly not that having committed adultery, Anna had to pay for it. [...] What was then the moral 'message' Tolstoy has conveyed in his novel? We can understand it better if we look at the rest of the book and draw a comparison between the Lyovin-Kitty story and the Vronski-Anna story. Lyovin's marriage is based on a metaphysical, not only physical concept of love, on willingness for self-sacrifice, on mutual respect. The Anna-Vronski alliance was founded only in carnal love and therein lay its doom.“ Nabokov, Vladimir: *Lectures on Russian Literature*. London 1983, 146f.

In Narbikovas Version wird der Opferdiskurs durchkreuzt: Die Suizidszene ist hypothetisch an den Beginn ihrer Bekanntschaft mit Vronskij verschoben, wodurch einer der Kernpunkte des Tolstojschen Originals demontiert und auch dem Mann, Vronskij, eine Opferrolle zugeschrieben wird. Er soll Anna jetzt seinerseits den ganzen Roman über beweinen. Zudem wird in *Oë* die Dreiecksbeziehung Anna – Vronskij – Karenin durch die Dreiecksbeziehung Anna – Vronskij – Vronskijs Mutter ersetzt. Obgleich letztere in Tolstojs Text nur eine marginale Rolle spielt, begegnet sie doch zu Beginn ihrer Bekanntschaft Anna mit großer Freundlichkeit, während sie die spätere Liebesbeziehung ihres Sohnes zu Anna ablehnt und diese für schuldig an seinem Unglück befindet (II/8, 4). Wenn in *Oë* vorgeschlagen wird, Anna solle sich gemeinsam mit Vronskijs Mutter unter den Zug werfen, wird dadurch der gesamte Handlungsablauf von *Anna Karenina* verschoben.

In Narbikovas Roman wird die in Vladimir Nabokovs *Ada* pointierte Verweisungsgeste auf *Anna Karenina* fortgeführt. Verkehrt Nabokov den ersten Satz des Romans in sein Gegenteil, um Fehlübersetzungen zu karikieren, so schreibt Narbikova den Tolstojschen Text um: Indem Annas Suizid an den Anfang von *Oë* gestellt wird, verkehrt sich die Folgerichtigkeit und damit auch die Logik der Romanhandlung. Das Ende des Prätextes kann allerdings – wie auch bei der Zitation des Duellmotivs – nur verschoben, aber nicht gelöscht werden. Neben der Logik der Abfolge vermag erst eine zeitgenössische Figur, wie z.B. Petja, auch das suizidale Finale gänzlich zu unterlaufen. Der im Text immer wieder hergestellte Bezug zu ihren literarischen Vorgängerinnen verdeutlicht einerseits die Differenz zwischen ihnen und Petja, andererseits aber auch ihre Verankerung in der literarischen Tradition, die nicht negiert werden kann und soll:

Почему Петя как Бедная Лиза, но только не утопилась; как пушкинская Таня, но только не вышла за другого замуж; как Анна Каренина, но только не бросилась под поезд? Потому что потому. (98)

Wieso war Petja wie die Arme Lisa, nur hatte sie sich nicht ertränkt; wie Puschkins [Puškins] Tanja, nur hatte sie keinen anderen geheiratet; wie Anna Karenina, nur hatte sie sich nicht unter den Zug geworfen? Weil. (76)

In Petja scheinen alle diese Heldinnen – zumeist aus der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts – noch auf. Obgleich Petja deren Verhaltensmuster nicht wiederholt – indem sie sich eben nicht wie *Bednaja Liza* (*Die arme Liza*) von Nikolaj Karamzin ertränkt –, hat jedoch

Johanna Renate Döring-Smimov liest in ihrem Nachwort zu Tolstojs Roman *Anna* als „das Opfer seiner [Tolstojs] eigenen auktorialen Triebe“ und fährt fort: „Und wenn man Lewin als ‘Sprachrohr’ Tolstojs ansieht (Bodo Zelinsky), sollte man dann nicht auch danach fragen, inwieweit Anna [...] Tolstojs Imagination seines eigenen Weiblichen verkörpert, inwieweit sie seine eigenen Ängste und Bedrohungen projiziert. Anna – die

auch sie (noch) kein eigenes Handlungsmodell zur Verfügung. Fest steht nur, daß die alten Muster nicht übertragbar sind und neue erfunden werden müssen. Petja beruft sich zunächst auf diejenigen Frauenfiguren, die zumindest ansatzweise selbstbestimmt handelten:

Петя [...], отпустив ложадь, она села за руль и погнала, а Глеб Ил. И. сидел рядом и болтался из стороны в сторону, как в кибитке, хотя Петя так заботилась о нем, как о наследнике престола. Глеб Ил. И. плохо переносил автомобиль, и то, что Петя обожает машины, не слишком нравилось ему. Но на все его замечания у нее было одно замечание: что нет ничего прекрасней скорости и быстрой езды. Она сказала, что все равно в прошлом веке она была бы наездницей, как тургеневские девушки; а тургеневские девушки, и княжна Мэри, и Анна Каренина в двадцатом веке все равно бы водили автомобиль. (64)

Petja ließ das Pferd laufen, setzte sich ans Steuer und startete. Gleb Ode. R./Und. saß neben ihr und wurde von einer Seite auf die andere geschleudert wie in einer Kibitka, obwohl Petja so um ihn besorgt war wie um den Thronfolger. Gleb Ode. R./Und. vertrug das Autofahren schlecht, und daß Petja für Autos schwärmte, mißfiel ihm reichlich. Aber auf alle seine Bemerkungen hatte sie nur die eine Erwiderung, daß es nichts Schöneres gebe als hohe Geschwindigkeit und schnelles Fahren. Sie sagte, daß sie im vorigen Jahrhundert ohnehin Reiterin gewesen wäre, wie die Mädchen bei Turgenew; Turgenews Mädchen und die Fürstin Mary³³⁸ und Anna Karenina aber wären im zwanzigsten Jahrhundert gleichwohl Autofahren. (19)

Mit Petja wird eine Figur entworfen, die ihren Spielraum auslotet und erkundet, welche Handlungen für sie passen. In Petjas wichtigsten Liebesbeziehungen im Text, der zu Boris und der zu Gleb II. I. scheint der Konnex zum oben diskutierten Thema Zeit auf: Alle Versuche Petjas, eine Abfolge zu kreieren, eine zeitliche Logik in der Liebe zu implementieren, schlagen fehl. Wohl gibt es einen Anfang und ein Ende der Liebe, aber den Anfang, die Dauer und das Ende zu planen, ist unmöglich.

Когда Петя любила Бориса, она страшно хотела его разлюбить, чтобы потом никого не полюбить, и когда она полюбила Глеба Ил. И., она страшно не хотела его разлюбить, чтобы потом когонибудь не полюбить. Глеб Ил. И., Борис? Глеб или Борис? (57)

Als Petja Boris liebte, wollte sie um jeden Preis aufhören, ihn zu lieben, um danach niemanden mehr zu lieben, und als sie sich in Gleb Ode. R./Und. verliebt hatte, wollte sie um keinen Preis aufhören, ihn zu lieben, um sich danach nicht wieder in jemanden zu verlieben. Gleb Ode. R./Und., Boris? Gleb oder Boris? (7)

Wie aus der Übersetzung des in dieser Arbeit ansonsten transliterierten Namens deutlich wird, scheint der im Abschnitt „Namen“ aufgezeigte Zusammenhang zwischen Gleb und Boris – als historisches Brüderpaar und als Petjas Geliebte gleichermaßen – auch sprachlich auf: „II.“ ist eine Kürzung des Wortes „ili“, übersetzbar als „oder“, das zu „od.“ bzw. „ode.“ gekürzt wurde, und „I“ heißt übersetzt „und“. Liest man „II. I.“ zusammen, dann ergibt sich das Wort

Anima Tolstois?“ Vgl. Döring-Smimov, Johanna-Renate: *Metaphysik des Geschlechts*. Nachwort zur deutschen Übersetzung von Lew Tolstoi: *Anna Karenina*. München 1993, 979-993, 986f.

³³⁸ Mit der „Fürstentochter Méri“ wird noch einmal auf Lermontovs *Geroj našego vremeni* angespielt. Vgl. das Unterkapitel „Dichter, Macht und Duell“ in diesem Kapitel.

„oder“ und die Übersetzung des Satzes „Gleb Il. I. Boris?“ heißt gleichzeitig: „Gleb Ode. R./Und. Boris?“, was auch bedeutet, daß beide immer gleichzeitig da sind und Petja nur beide lieben kann. Eine endgültige Entscheidung für Boris oder Gleb ist unmöglich.

Das chronologische Konzept von Zeit wird in der folgenden, am Ende von *Vk* angeführten Sequenz gänzlich zur Gleichzeitigkeit verschoben: alle ProtagonistInnen sind zur gleichen Zeit am gleichen Ort; alle wollen alles zur gleichen Zeit tun und alles zur gleichen Zeit haben:

Пока милый мой танцевал с Петей, Gleb Ил. И., Борис – Gleb или Борис – курили, а Ездандукта пела с н.з., а Татьяна-Ныванна с Лжедмитрием пили и ели, и так все напились, наелись, натащивались и нацеловались, что надо было бы и разойтись, но милый мой тут же в этот же вечер женился на Ездандукте и тут же в этот же вечер сделал Пете предложение – принадлежать ему в этот же вечер, ради чистой шутки, и все это вместе показалось Борису – грязным. (132)

Während *milyj moj* und Petja tanzten, rauchten Gleb Ode. R./Und., Boris – Gleb oder Boris –, und Eздандукта und n.z. sangen, und Tat'ja-Nyvanna und Lžedmitrij tranken und aßen, und so hatten alle soviel getrunken, sich satt gegessen, sich satt getanzt und sich satt geküßt, daß sie auch hätten auseinander gehen müssen, aber *milyj moj* heiratete auf der Stelle an diesem Abend Eздандукта und machte Petja gleich darauf an diesem Abend einen Antrag – ihm an diesem Abend zu gehören, rein spaßeshalber, und all das zusammen erschien Boris – schmutzig.

Die in *Oe* und *Pph* vorgestellten Liebesbeziehungen werden in *Vk* neu konstelliert, der Automatismus der Wiederholung bestimmt aber auch hier den Ablauf der Handlung: Boris, in der Rolle von Puškin, wird im Duell von *milyj moj*, in der Rolle von d'Anthès, getötet. Obgleich die (männlichen) Figuren im Text diesem Wiederholungszwang nicht entkommen können, wird er durch Überzeichnung und überdeutliche Allusionen vor allem vorgeführt und ausgestellt. Die Verschiebungen in der Darstellung der wiederholten Ereignisse und Handlungen (Petja wirft sich gerade nicht vor den Zug) in *Oe* resignifizieren im Sinne von Butlers Performativitätskonzept³³⁹ das Wiederholte bzw. leisten dessen Resignifizierung Vorschub. Die Vorführung des Wiederholungsautomatismus illustriert den Anachronismus der wiederholten kulturellen Praktiken und literarischen Mythen und zielt auf den Entwurf neuer, zeitgemäßer Handlungsmodi ab.

Wurden in *PPL* und *RS* zuvörderst die Möglichkeiten ausgelotet, Liebe zu kommunizieren und die Relation von Liebes- und Sprachbegehren zu perspektivieren, die in die These des 'Liebe-Sprechens' in Narbikovas Texten mündete, so wird demgegenüber in *Oe* ein spezifisches Modell des Zusammenhangs von Liebe und Zeit fiktional erkundet. In Anlehnung an bereits seit der Moderne etablierte Konzeptualisierungen von Simultaneität wurde die Art der Erkundung dieses Zusammenhangs in Narbikovas Text zunächst als „Poetik der Parataxe“³⁴⁰

³³⁹ Vgl. die Ausführungen zu Butlers Modell in der Einleitung dieser Arbeit.

³⁴⁰ Vgl. die Ausführungen von Anz im Unterkapitel „Zeit und Raum“ dieses Kapitels.

beschrieben: In *Oé* werden aus der Literaturgeschichte bekannte Figuren und Ereignisse mit zeitgenössischen fiktionalen Figuren und Liebesbeziehungen amalgamiert. Die tradierte Vorstellung von Zeit als chronologischer Abfolge wird dabei zugunsten eines postmodernen Entwurfs einer 'Hyper-Simultaneität' aufgegeben und die „Poetik der Parataxe“ dabei potenziert.

Demgegenüber gewinnt der Liebesdiskurs in *Oé* eine überzeitliche Qualität. Er ist jenseits der zeitlichen Begrenzungs koordinaten Anfang und Ende angelegt, immer schon da und ‚immerwährend‘, auch wenn die einzelnen LiebespartnerInnen wechseln können. Er fungiert als *Movens* im Text. Dergestalt bildet er das (überzeitliche) Pendant zur außer Kraft gesetzten Chronologie, die als signifikantes Merkmal von *Oé* beschrieben wurde.

7 Zusammenfassung

Das „Dritte“ gewinnt seine Konturen erst aus den historischen Konstellationen der Dichotomien zwischen dem ‚Einen‘ und dem ‚Anderen‘³⁴¹.

7.1 Zweiheit – Dreiheit

Heterosexuelle Paarbeziehungen und erotische Dreiecksverhältnisse bilden die beiden Grundmuster der Geschlechterverhältnisse in den Texten Valerija Narbikovas. Die Relation Paar/Dreieck oder auch zwei/drei läßt sich nicht nur auf der Figurenebene nachweisen, sondern tritt auch in der Motividik und in vielfältigen Anspielungen auf kulturgeschichtliche, insbesondere religiöse Paradigmen in den Texten zutage. Am Schluß der Arbeit soll dieser Beobachtung systematisch Beachtung geschenkt und gefragt werden: In welcher Beziehung stehen die wiederkehrenden Konstellationen zwei/drei zueinander? Welche Funktion hat die Positionierung eines/r Dritten, der/die/das in verschiedenen Kontexten immer wieder besetzt wird?

Im ersten in dieser Arbeit untersuchten Text Narbikovas, in *PPL*, figuriert ein erotisches Dreiecksverhältnis auf der Grundlage einer heterosexuellen Begehrensstruktur zwischen zwei männlichen und einer weiblichen Figur als Grundkonstellation. Ausgangspunkt dieses Dreiecks sind die homosoziale Beziehung zwischen den männlichen Figuren Dodostoevskij und Toest'lstoj, der im Text spielerisch auch homoerotische Konnotationen unterlegt werden, und die heterosexuelle Liebesbeziehung zwischen Dodostoevskij und der weiblichen Figur Irra. Als alle drei ProtagonistInnen zusammen in Dodostoevskijs aus zwei Zimmern bestehender Wohnung leben, beginnen sie ein erotisches Dreiecksverhältnis. Irra wechselt zwischen den beiden jeweils von Dodostoevskij und Toest'lstoj bewohnten Zimmern hin und her. Die zunächst nur räumliche Opposition zwischen den beiden Zimmern und ihren Bewohnern wird aus Irras Perspektive zu einer philosophischen des „ersten“ (Dodostoevskij) und des „zweiten Plans“ (Toest'lstoj) erweitert. Bezeichnet der „erste Plan“ die Möglichkeit der Überschreitung der individuellen Existenz und des alltäglichen Daseins, so steht der „zweite Plan“ synonym für das Eingebundensein in die normierenden Wiederholungsmechanismen des Alltags.

Das erotische Dreieck zwischen den ProtagonistInnen ist jedoch instabil. Es erweist sich für die beiden männlichen Akteure als Bedrohung, die in ihrem Begehren nach der gleichen

³⁴¹ Vgl. Breger, Claudia; Döring, Tobias: Einleitung. In: Breger, Claudia; Döring, Tobias (Hg.): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam/Atlanta 1998, 1-18, 1.

Frau zu Konkurrenten werden. Diese Disposition substituiert ihr vormaliges Freundschaftsverhältnis vollständig. Die auf dem Dreierbund lastende Spannung entlädt sich abrupt: Dodostoevskij tötet Toest'lstoj und bildet mit Irra wieder ein heterosexuelles Paar. Am Schluß des Textes fliegen beide zusammen davon, um schließlich im Sandkasten eines Kindergartens zu landen, wo die Kinder Osterkuchen aus ihnen backen. Nur in der Verbindung mit der ersten, die Möglichkeit zur Überschreitung der alltäglichen Existenz implizierenden Ebene kann in dieser an die biblische Auferstehungserzählung erinnernden Schlußsequenz die Vereinigung von weiblich(er) und männlich(er Figur) zu einer Ganzheit gelingen. Dazu wird allerdings im Text die komplexe Struktur des erotischen Dreiecksverhältnisses auf eine einzige heterosexuelle Paarrelation reduziert. Dieses Paar sucht in der Überschreitung der körperlichen hin zu einer auch geistigen Vereinigung das uranfängliche Einssein der Geschlechter zu restituieren, ein Verlangen, das sich als fiktionales Korrelat zu Vladimir Solov'evs Konzept der All-Einheit (*vse-edinstvo*) präsentiert³⁴². Die Dreiheit wird in eine Zweiheit überführt, die zur Einheit strebt.

Auch in den beiden anderen in dieser Arbeit untersuchten Texten wird das eingangs skizzierte Schema der Geschlechterverhältnisse mit jeweils variierten Konstellierungen aktualisiert. In *RS* stehen mehrere Paare – das Ehepaar Sana und Avvakum, das Liebespaar Sana und Otmatfejan, das Ehepaar Otmatfejan und (namenlose) Gattin, das Freundespaar Otmatfejan und Čjaščjažyšyn, dem ebenfalls homoerotische Anspielungen unterlegt werden – dem erotischen Dreiecksverhältnis zwischen Sana, Avvakum und Otmatfejan und dem Dreieck Sana, Otmatfejan und Čjaščjažyšyn gegenüber, d.h. auch hier basiert das erotische Dreieck auf einer heterosexuellen Begehrensstruktur zweier um eine Frau rivalisierender Männer. Das komplexe Muster von konkurrierenden und überlappenden Zweier- und Dreierkonstellationen wird auch in *RS* im letzten Kapitel auf ein einziges heterosexuelles Paar, Sana und Otmatfejan, reduziert und damit die Position des Dritten im erotischen Dreieck wiederum eliminiert. Wie schon Irra und Dodostoevskij in *PPL* überschreiten Sana und Otmatfejan die sexuelle Vereinigung hin zu einem geistigen Einssein, in dem zugleich die Trennung ihrer irdischen Existenz aufgehoben wird. Eine Aufhebung, die sie allerdings mit der Auslöschung ihrer physischen Existenz bezahlen müssen: Sie erfrieren in einem Hauseingang. Wie in *PPL* folgt auch in *RS* auf die ‚Himmelfahrt‘ in einem kurzen Epilog eine phantastische irdische Rückkunft.

Im Prosatryptichon *Oé* wird das Spiel mit den Motiven Zwei und Drei bis hin zur Anzahl der aus den Teilüberschriften gebildeten Wörter getrieben: die drei Teilüberschriften sind aus

³⁴² Vgl. die Ausführungen im Kapitel *Liebesdiskurse* dieser Arbeit.

jeweils zwei oder drei Wörtern gebildet. In diesem Text treten wechselnde Paar- und Dreieckskonstellationen in Erscheinung, die als Signum der Variation in der Wiederholung sowohl mit Geschwisterbeziehungen als auch mit Figurenmasken historischer Personen gekreuzt werden. Es treten die Geschwisterpaare Petja und Ezdandukta sowie Boris und Gleb II. I. auf. Aus beiden Geschwisterpaaren formieren sich zwei temporäre erotische Dreiecke. Petja und Ezdandukta lieben im ersten Teil des Prosatryptichons Boris, der schließlich mit Petjas Schwester ein Paar bildet. Im zweiten Teil, *Ppb*, ist Petja mit dem Dichter Gleb II. I. liiert. Im dritten Textteil *Vk* trifft Petja wieder mit Boris zusammen, dem sie gegenüber seinem Bruder den Vorzug gibt. Beide vereinen sich in erneutem Liebesglück, das durch den Duelltod von Boris ein abruptes Ende findet. Den auf geschlechtlichem Begehren gründenden Beziehungsgefügen wird von seiten der ProtagonistInnen größeres Gewicht beigemessen als ihren jeweiligen familialen Bindungen. So zögert Ezdandukta beispielsweise nicht, ihrer Schwester Petja den Geliebten abspenstig zu machen. Die Einführung des Motivs der Geschwisterbeziehungen fungiert insgesamt primär als Erweiterung der Spielmöglichkeiten mit den Zahlen Zwei und Drei. Geschwisterpaare und erotische Dreiecke können auf diese Weise miteinander verzahnt und im Anschluß wieder voneinander geschieden werden.

Als Figurenmasken historischer Personen treten neben den Brüdern Boris und Gleb u.a. das Ehepaar des in Petja verliebten Lžedmitrij und Tat'ja Nyvanna auf, in der Charakteristika der Figur Tat'jana Larina aus *Evgenij Onegin* und der Dichterin Anna Achmatova kontaminiert werden. Mit den Figuren Sverčok und Dantist in *Ppb* und milyj moj und Boris in *Vk* wird eine jeweils durch Petja ergänzte historische Triangulierung aufgerufen, die im textuellen Geschehen von *Oë* zweifach in Verbindung mit dem literarischen Mythos des Duells zitiert wird.

Obgleich auch in *Oë* konkurrierende Paar- und Dreiecksrelationen auftreten, wird die in den anderen beiden Texten Narbikovas so bedeutsame Sehnsucht nach der Restitution des uranfänglichen Einsseins in der (geschlechtlichen) Vereinigung hier nicht erfüllt. Petja verliert Boris erst an ihre Schwester und später im Duell, aber die in *PPL* und *RS* konstatierte Reduktion auf eine einzige heterosexuelle Paarbeziehung erfolgt in *Oë* nicht. Diese Besonderheit hängt mit einer im tatsächlichen Wortsinn zeitlichen Verschiebung zusammen: In *Oë* dominieren Verfahren der Simultanisierung und der Wiederholung, die das gleichzeitige Existieren und unmittelbare Verschieben mehrerer Paare und erotischer Dreiecke ermöglichen. Mit dem Ineinanderschalten und gleichzeitigen Auftreten von Figuren aus unterschiedlichen historischen Zeiten, die alle alles zur gleichen Zeit begehren, wird paradoxerweise die Erfüllung dieses übermäßigen Begehrens nicht forciert, sondern zur Wiederholung des wiederhol-

ten Aufschubs der Erfüllung verzögert. Die auf historische Triangulierungen rekurrierenden Dreiecksverhältnisse bleiben in diesem Text neben den Paarbeziehungen bestehen, weil sie im Rahmen der Wiederholungs- und Verschiebungsverfahren zwar umsemantisiert aber strukturell unverändert zitiert werden – wie in *Oe* beispielsweise mit dem auf *Anna Karenina* verweisenden Dreieck zwischen Anna, Vronskij und Vronskijs Mutter geschehen. Demgegenüber ist in den anderen beiden in dieser Arbeit untersuchten Werken die im Textverlauf jeweils vorgenommene Reduktion mehrfach miteinander verzahnter Paar- und Dreiecksverhältnisse zu einem heterosexuellen Paar im Feld der Geschlechterbeziehungen signifikant.

Neben den erotischen Zwei- und Dreirelationen gibt es, wie bereits angedeutet, in Narbikovas Texten noch eine Vielzahl anderer Zusammenhänge, in denen dieses Muster von Bedeutung ist. Im Dreierbund zwischen Irra, Dostoevskij und Toest'lstoj in *PPL* ist Irra im Verhältnis zu den konkurrierenden männlichen Akteuren die souveräne, das Geschehen dominierende Dritte. Indem sie sich außerhalb der beiden rivalisierenden Protagonisten plaziert, nimmt sie eine privilegierte Position ein. Sie verweigert die Frauen/weiblichen Figuren traditionell zugeschriebene Rolle des Objekts und besetzt statt dessen eine Subjektposition³⁴³. Auch in typologischer Hinsicht figuriert Irra als dritte: Sie konstituiert den Typus der unheldischen Heldin, der jenseits der binären Opposition Heldin-Antiheldin angesiedelt ist und damit diese Gegenüberstellung zur Disposition stellt.

Die Autorin Narbikova verweist in *PPL* mit den Namensmasken der Figuren Dostoevskij und Toest'lstoj demonstrativ auf die Autoren Dostoevskij und Tolstoj und damit implizit auch auf die bis in die Gegenwart andauernde Debatte, auf welche ästhetische Tradition man sich berufen soll. Indem Narbikova diese Debatte jedoch in eine Auseinandersetzung zwischen den beiden fiktionalen Figuren überführt und in den Text selbst hinein verlagert, nimmt sie als Autorin die Position einer/s Dritten ein: Sie stellt ihr Wissen um die Kontroverse aus und verweigert sich gleichzeitig einer eindeutigen Positionierung. Poetologisch läßt sich diese Haltung wiederum als Konstituierung eines Dreiecks fixieren; jenseits der vielfach strapazierten (und stark vereinfachenden) Opposition dialogischer (Dostoevskij) vs. monologischer (Tolstoj) Romantyp kann der von Narbikova begründete Romantyp als glossolalischer bezeichnet werden. Dieser Romantyp ist als Drittes markiert, das um die Macht von Traditionen weiß, sie produktiv zu verarbeiten sucht und ihre Wirkungsmechanismen ausstellt, ihnen nie ganz entkommen kann und zugleich eine eigenständige Poetik kreiert. Im

³⁴³ Vgl. die Diskussion der Struktur erotischer Dreiecksverhältnisse im Zusammenhang mit Sedgwicks Untersuchung zur Relation von Homosozialität und Homosexualität im Unterkapitel „Geschlechterverhältnisse“ des Kapitels zu *PPL*.

Unterschied zu den Paar- und Dreieckskonstellationen im Feld der Geschlechterverhältnisse in Narbikovas Texten, in denen die Position des/r Dritten demontiert wird, bleibt in den Autor- wie auch in den Romantypkonstellationen das Dritte als Drittes bestehen, es soll stören, verunsichern, hinterfragen. Die Funktion einer solcherart definierten Positionierung der/s Dritten kann im Anschluß an Breger/Döring folgendermaßen bestimmt werden:

So oszilliert das „Dritte“ stets zwischen den Oppositionen, die es durchkreuzt, und bezeichnet einen Versuch, binäre Denkstrukturen zu überwinden, während es doch unweigerlich auf sie bezogen bleibt. [...] Vielleicht ist das Dritte nur dann zu ‚retten‘ und für Projekte der Umschreibung von Geschichte und Gesellschaft produktiv zu machen, wenn seine ‚Diesseitigkeit‘, seine Position im Innern des Gegebenen akzentuiert wird: nicht Lösungs-, sondern Strategiefigur, Möglichkeit der Artikulation von Widerständigem an den Grenzen des Denkens in Dualismen, die es ausstellt, und durchkreuzt, nicht aber überwindet³⁴⁴.

Zweier- und Dreierkonstellierungen, die mit deutlichen Anspielungen auf die christliche Religion arbeiten, finden sich vor allem in Narbikovas Roman *RS*: Auf der Ebene der Namengebung erfolgt mit dem Namen Avvakum eine Allusion an den Protopopen und Führer der Altgläubigen (Starovery/Raskol'niki) Avvakum Petrovič. Die Altgläubigen verwarfen die vom Moskauer Patriarchen Nikon verfügten Reformen des gottesdienstlichen Lebens als Verrat am überkommenen Glauben. Die Auseinandersetzung zwischen Avvakum, respektive den Altgläubigen, und Nikon, Repräsentant der Staatskirche, entzündete sich vor allem an der Frage, ob das Kreuz mit zwei Fingern – wofür die Altgläubigen, der eigenen russischen Tradition gemäß, votierten – oder mit drei Fingern zu schlagen sei – wie Nikon der griechischen Überlieferung folgend – verfügt hatte. Das durch Zeige- und Mittelfinger gebildete Zweifingerkreuz der Altgläubigen stand für die zwei Naturen Christi, während das griechische Dreifingerkreuz die heilige Dreieinigkeit symbolisierte. Bekanntermaßen hat sich offiziell die von Nikon verfügte Praxis etabliert und die Drei obsiegt. Staatlicherseits konnten allerdings weder Avvakum noch die Altgläubigen insgesamt zum Einlenken bewegt werden. Sie verfolgten ihre eigene Praxis weiter und hielten symbolisch die Zwei lebendig³⁴⁵. Zwei und Drei werden sowohl in diesem religiösen, als auch in dem in Narbikovas Text aufgenommenen und in das Feld der Geschlechterbeziehungen überführten Zusammenhang als konkurrierende Positionen verhandelt.

Der durch Narbikovas Text hergestellte Konnex zwischen christlichem und erotischem Diskurs im Namen von Sanas Geliebtem Otmatfejan funktioniert auf ähnliche Art und Weise. Der Name evoziert den Evangelisten Matthäus bzw. das Matthäusevangelium („Евангелие от

³⁴⁴ Breger, Döring (1998, 3).

³⁴⁵ Vgl. die Ausführungen zu den Altgläubigen im Eintrag „Russische Sekten“ in *Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft* (1986, 1230f.).

Матфея“), während das Suffix -jan sowie der Hinweis, Otmatfejan sei orthographisch gesehen Armenier, zugleich auf Armenien deuten. Parallel zu dieser Doppelung von christlicher Religion und Armenien im Namen Otmatfejan wird eine Dreiecksrelation akzentuiert: Armenien und hier insbesondere die christliche armenische Kirche besetzt zwischen der russisch-orthodoxen und der römisch-katholischen Kirche die Position eines Dritten und konstituiert wiederum ein, nicht zuletzt auch topographisch motiviertes, symbolisches Dreieck. Zwei und Drei(eck) sind aufeinander bezogen und Teil des gleichen intertextuellen Bezugsraumes, der auch in diesem Fall in Narbikovas Text in eine erotische Konstellierung überführt wird: erst Otmatfejan konfiguriert die Beziehung des Ehepaars Avvakum und Sana als ihr Liebhaber zu einem Dreieck rivalisierender Geschlechterbeziehungen, aus dem späterhin das Paar Sana und Otmatfejan hervorgeht. Zwei und Drei werden wiederum unter dem Signum der Konkurrenz verhandelt.

Auch die biblische Geschichte von der unbefleckten Empfängnis erzählt Narbikova in *RS* neu. Parallel zu diesem Mythologem wurde in der christlichen Überlieferung das Modell der (Heiligen) Familie³⁴⁶ etabliert. In Narbikovas Version wird die Position des Vaters allerdings nicht mehr besetzt. Sana sei, so sagt sie, bei einem Telefongespräch mit ihrem Geliebten schwanger geworden, wovon dieser zunächst gar nichts weiß. Die Erzählung von der unbefleckten Empfängnis³⁴⁷ wird damit in ein Empfangen von Wörtern, Wortsamen verwandelt und verweist dergestalt auf die Vorstellung des ‚Logos spermatikos‘. Sanas Schwangerschaft kann auch als Ergebnis des schöpferischen sophiologischen Prinzips gelesen werden, bei der die männliche Beteiligung an der Zeugung nur noch als Leerstelle signifiziert ist. Das familiäre Dreieck wird zur Mutter-Kind-Dyade gekürzt. Im Rahmen der Transformation der biblischen Erzählung ist es deshalb nur folgerichtig, daß Sanas Kind als Mondelement (mesjačnaja stichija) bezeichnet wird, das in den auf seine Geburt folgenden Kapiteln verschiedene Mädchennamen erhält und damit als Tochter ausgewiesen wird. Die Überführung von Zweier- und

³⁴⁶ „Das Mysterium der jungfräulichen Empfängnis, das im Christentum eine so herausragende Rolle spielt, hat Rückwirkungen auf die Vaterposition. Sie teilt sich in zwei oder sogar drei Instanzen: erstens den menschlichen Nährvater Joseph; zweitens Gott als Vater im Himmel; drittens den Heiligen Geist als Abkömmling Gottes, von dem Maria, wie es bei Matthäus heißt, ‚schwanger war‘ (Mt 1, 18). Wieder und wieder ist die Heilige Familie in Legende und Malerei als eine innige, von zärtlicher Zuwendung erfüllte Gemeinschaft dargestellt worden. Sie hat entscheidenden Anteil daran, dass sich ein Ideal familiärer Intimität überhaupt ausformen und alltagsweltlich durchsetzen konnte. Dennoch geht so etwas wie ein Spalt durch diese Konstellation. Die menschliche Vaterschaft tritt zu einer anderen, himmlischen, transzendenten Vaterschaft in Konkurrenz. Man hat sich nicht genügend darüber gewundert, dass das Christentum als patriarchale Religion außerstande war, die Position des Vaters eindeutig zu besetzen. Es bietet stattdessen zwei divergente Modelle an, die nicht konfliktfrei miteinander verknüpfbar sind: Maria — Jesus — Joseph und Maria — Christus — Heiliger Geist (= Gott) [Beide Modelle sind bei Koschorke graphisch als Dreiecke dargestellt, K.L.]“ Vgl. Koschorke, Albrecht: *Die heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt a.M. 2000, 20f.

³⁴⁷ Vgl. zur Relation von Sexualität und Spiritualität in diesem Zusammenhang Koschorke (2000, 22-24).

Dreierkonstellationen aus dem religiösen Kontext in das für Narbikovas Texte zentrale Terrain der Geschlechterverhältnisse ist insgesamt charakteristisch. Mit den Motiven zwei und drei wird im Kontext der Reinterpretationen biblischer Erzählungen gespielt, d.h. die Darstellungen in der Bibel werden zwar als kulturstiftende Muster zitiert, sind aber in ihrer spielerischen Umsemantisierung außerhalb von Disjunktionen wie Wahrheit und Unwahrheit³⁴⁸ angesiedelt.

Im Feld der Geschlechterbeziehungen stehen die Zweier- und Dreierkonstellationen in einem Konkurrenzverhältnis zueinander. Komplexe Muster aus wechselnden und sich zum Teil gegenseitig überlagernden Paar- und Dreiecksbeziehungen werden auf das Modell des heterosexuellen Paares reduziert, das zum Einssein strebt. Die Position des Dritten wird dabei gelöscht. Im Unterschied dazu wird in allen anderen, außerhalb von Geschlechterbeziehungen angesiedelten Konstellationen von Zwei-Drei, die Position des/r Dritten als jenseits binärer Oppositionen agierende/r besetzt. Dem/r Dritten fällt damit die reflektorische, bestehende Binarismen hinterfragende Funktion eines Störfaktors zu. Die Positionierung eines/r Dritten jenseits binärer Oppositionen wird in Narbikovas Texten auch auf der sprachlichen Ebene durchexerziert. Spielerisch wird die Befreiung der Wörter von den bisherigen Zuschreibungen erprobt, wobei die Beschränkung auf die drei Genera beibehalten ist. Indem die Positionen männlich und weiblich auf sprachlicher Ebene egalisiert und spielerisch ausgetauscht sind, werden zugleich die Zuschreibungen der Genera als kulturell motivierte Bezeichnungen sichtbar. In der geschlechtsindifferierenden sprachlichen Tendenz von Narbikovas Texten findet das Streben nach Transzendierung der Geschlechtertrennung im Überschreiten der sexuellen Vereinigung ein Äquivalent.

³⁴⁸ Vgl. Huizinga (1981, 15)

7.2 Schluß

„Alles Anachronistische ist obszön. Als (moderne) Gottheit ist die Geschichte repressiv, die Geschichte untersagt uns, unzeitgemäß zu sein.“ So schrieb Roland Barthes in *Fragmente einer Sprache der Liebe* und wies damit auf die Merkwürdigkeit hin, daß das Beharren auf der Liebe heute obszöner wirkt, als wenn „der Papst bei de Sade einen Truthahn sodomisiert.“ Einzig in diesem Sinn ist Valeria Narbikovas Roman obszön: als eine Suada, die auf mehr als zweihundert Seiten auf dem Bestehen der Liebe beharrt, ohne sie schildern zu können³⁴⁹.

Wie die Textlektüren dieser Arbeit gezeigt haben, wird in Valerija Narbikovas Texten auf ein umfängliches kulturgeschichtliches und literaturhistorisches Korpus rekurriert; „alle Mythen und Liebesgeschichten der Weltliteratur [werden] zusammen[buchstabiert]“³⁵⁰, um das Phänomen der Liebe (sprachlich) zu fassen. Die in diesem Korpus tradierten Artefakte werden von der Autorin vornehmlich ironisch zitiert, lustvoll zerschrieben und zerstückelt, um sie variiert, verschoben und reinterpretiert neu zusammzusetzen. In den Analysen wurde gezeigt, daß sich Narbikova zwar postmoderner Textverfahren bedient, ihre Texte aber keineswegs durch ‚leere Allusionen‘ gekennzeichnet sind – wie in der Forschung angeführt –, sondern im intertextuellen Zusammenspiel durchaus ein eigenes Sinnpotential entfalten.

In ihren Zitationsverfahren favorisiert Narbikova Artefakte, die einer im weitesten Sinne häretischen Tradition³⁵¹ angehören oder aber kanonisiert sind. Die kanonisierten Texte, z.B. biblische Basismythen oder Tolstojs *Anna Karenina*, werden dabei vorzugsweise profanisiert, umkodiert und neu semantisiert, während die einer häretischen Tradition angehörenden, von der Rezeption zumeist aus ideologischen und/oder ästhetischen Gründen vernachlässigten Texte, z.B. diejenigen Kuzmins und Zabolockijs, aufgewertet, aber gleichfalls umsemantisiert werden. Die Allusionen an Puškin als Autor wie als historische Person sind in allen Texten Narbikovas ubiquitär. Nun ist Puškin der kanonisierte Autor schlechthin in Rußland, von dem es allerdings auch eine nicht unerhebliche Anzahl zensierter bzw. vormals zensierter Texte gibt. Narbikova spielt auf beide Aspekte seines Werkes an, weshalb Puškin als bedeutendster Zitatspender und wichtigste Kreativitätsstimulanz für Narbikovas Texte außerhalb der oben genannten Kategorien anzuführen ist. Dem Umgang der Autorin mit kulturellen Artefakten eignet insgesamt ein ausgesprochen spielerischer Impetus: die Prätexte werden dem eigenen

³⁴⁹ Vgl. Fessmann, Meike: Energieklumpen. Valeria Narbikova und ihr „obszöner“ Debütroman. *Süddeutsche Zeitung*. Beilage Nr. 75, 31.3.1993, 8.

³⁵⁰ Vgl. Rakusa (1993, 44).

³⁵¹ Vgl. Hansen-Löve (1996, 171).

Text einverleibt und weiterverarbeitet und somit als Material der kreativen Auseinandersetzung behandelt.

Renate Lachmann hat im Rahmen ihrer Untersuchungen zur Intertextualität drei Basismodelle zur Bestimmung von Text-Text-Relationen entwickelt und am Beispiel der russischen Moderne vorgeführt³⁵². Es handelt sich dabei um die Konzepte Partizipation, Transformation und Tropik. Partizipation ist, laut Lachmann, als intertextueller Dialog, als sich im Schreiben vollziehende bewußte und sichtbare Teilhabe an der antezedenten Kultur bzw. ihren Texten zu verstehen. Mit diesem Modell wird eine Kontiguitätsrelation bezeichnet. Demgegenüber „neigt der transformierende Gedächtnisakt dazu, den früheren Text zu verbergen, ihn unkenntlich zu machen und den fremden als eigenen Text zu präsentieren“³⁵³. Transformation sei als ein Überschreiben, als Similaritätsintertextualität aufzufassen. Tropik bezeichnet Lachmann in Anschluß an Harold Blooms Tropus-Begriff als Bestreben, den Vorläufertext zu überbieten, abzuwehren und zu löschen, wobei Phasen der Imitation und der Abwendung einander abwechseln. Ergebnis einer solchen intertextuellen Relation ist die sich als Summe von Abwehr und Neuschrift manifestierende Gegenschrift zum Prätext. Diese drei Modelle des Bewahrens, Usurpierens und der Abwehr seien gleichsam als in einer bestimmten Kulturperiode dominante zu verstehen und nicht absolut zu setzen.

In den Text-Text-Geflechten, in die Narbikovas Œuvre eingewoben ist, kommen Aspekte der Modelle Lachmanns zur Anwendung, ohne daß eines von ihnen als dominant bezeichnet werden kann. Die partizipatorische Teilhabe an der antezedenten Literatur stellt beispielsweise weniger einen bewußten Akt der Berührung mit der vormaligen Kultur dar, sondern geht von der Vorstellung aus, daß im Prozeß der Tradierung von Texten bestimmte Sinnstrukturen und Inhalte transportiert worden sind, deren Gültigkeit in der und für die gegenwärtige Kultur gewissermaßen einer Prüfung unterzogen wird. Infolgedessen werden tradierte Texte umgeschrieben und damit zumeist auch neu semantisiert. Dieses Neuschreiben korrespondiert wiederum partiell mit dem tropischen Modell Lachmanns, ohne dessen Moment der „anxiety of influence“³⁵⁴ und damit der bewußten Abwehr der Prätexte auszuagieren. Auch Transformation ist ein vielfältig von Narbikova angewandtes Verfahren. Die Vorläufertexte werden von der Autorin allerdings weder gelöscht noch bis zur Unkenntlichkeit überschrieben. Im Gegenteil: Zitationen werden bewußt als solche kenntlich gemacht und dergestalt in ein Span-

³⁵² Vgl. Lachmann (1990) und Lachmann; Schahadat (1995). An dieser Stelle kann keine gründliche Auseinandersetzung mit Lachmanns Schrift(en) erfolgen. Vielmehr soll die Anwendbarkeit der Modelle Lachmanns zur Beschreibung von Narbikovas intertextuellen Strategien erprobt werden.

³⁵³ Vgl. Lachmann; Schahadat (1995, 681).

³⁵⁴ So der Titel von Blooms einflußreicher Studie. Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence*. New York 1984.

nungsverhältnis zum eigenen Text gesetzt. Narbikovas Intertextualitätspoetik korrespondiert somit zuvörderst mit denjenigen Aspekten in den Modellen Lachmanns, die auf den kreativen Umgang mit der antezedenten Kultur abheben. Die zitierten Texte werden, um ein Wort Judith Butlers aufzugreifen, im Um- und Neuschreiben „performativen Subversionen“ unterzogen³⁵⁵.

Auf Sprachexperimente der Avantgarde in Rußland verweisen diejenigen Textverfahren in Narbikovas Œuvre, die unter dem Terminus der russischen Formalisten *sdvig*³⁵⁶ zu fassen sind. Diese Textverfahren werden von der Autorin aufgenommen und fortgeführt. Ergebnis der angewandten Textverfahren sind neben Serialität und Variation auch die Thematisierung der Prozessualität der Textproduktion sowie eine Tendenz zu Selbstreferentialität und Selbstreflexivität – sei es als intratextuelle Referenz oder metatextuelle Reflexion – und die spielerische Brechung, Doppelung oder Ästhetisierung dieser Relationen.

Die Absage an das tradierte Autorschaftsmodell eines zumeist männlichen Künstler-Demiurgen geht in Narbikovas Texten mit der Aufgabe erzähltechnischer Konventionen wie der Figur eines/r Erzählers/in und einer zeitlichen bzw. räumlichen Logik innerhalb des Textes einher. Die Sprache selbst wird zum Instrument der Erschaffung einer eigenen poetischen, ästhetischen oder auch sprachästhetischen Welt und avanciert zum eigentlichen Agens dieser Texte. Stilistisch und sprachästhetisch sind die Werke der Autorin ausgesprochen synkretistisch; bedingt durch die Akkumulation einer möglichst großen Anzahl von Topoi, Motiven, Figuren, Ideologemen, Neologismen, Stilebenen und Themen, die bewußt neben- bzw. durcheinander präsentiert statt hierarchisch geordnet werden.

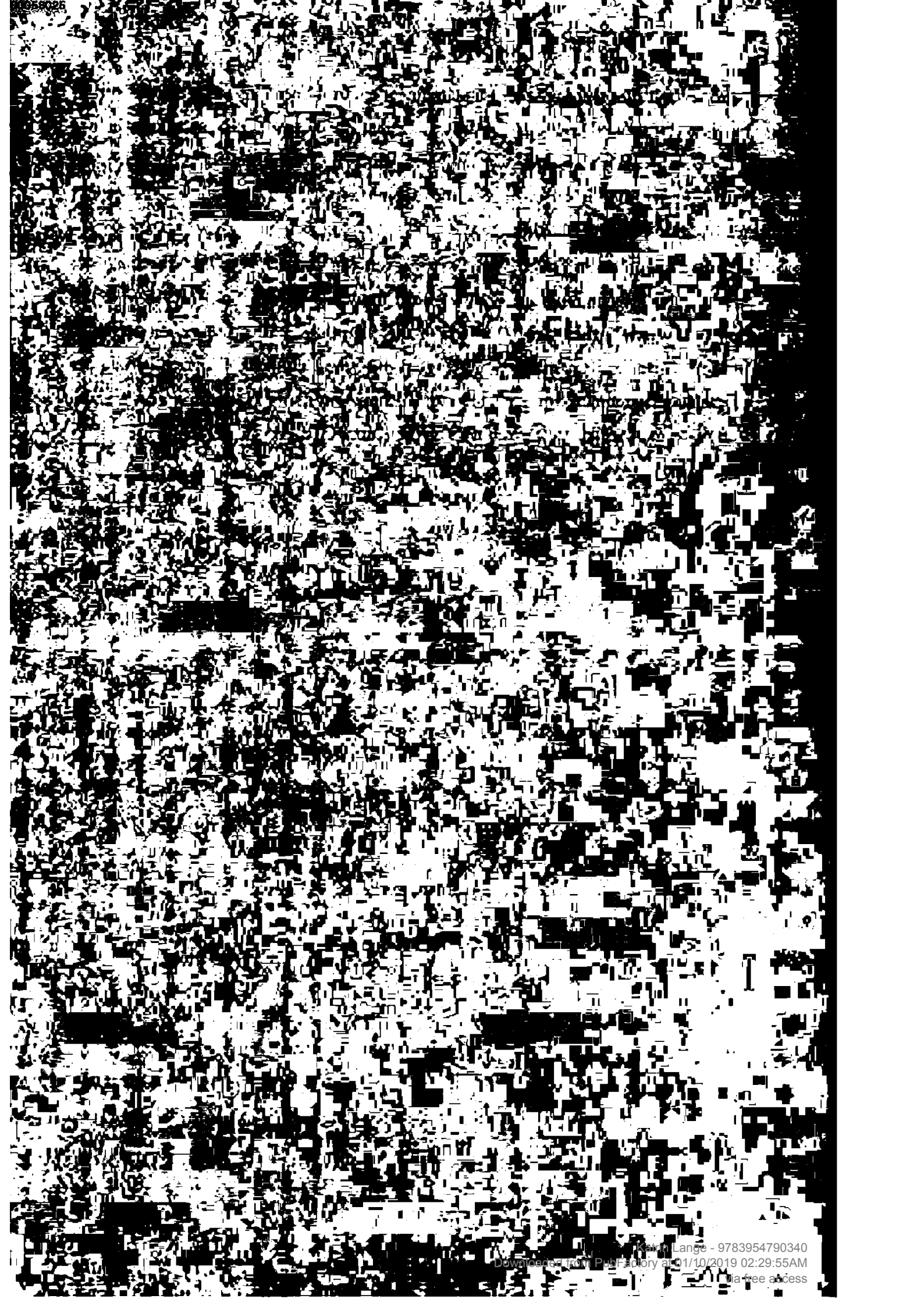
In Narbikovas Texten wird die Gleichgewichtigkeit und Gleichwertigkeit der kulturellen Ordnungsmuster Weiblichkeit und Männlichkeit ausgespielt und vorgeführt. Sie werden als nicht an das biologische Geschlecht gekoppelt gedacht und sind potentiell austauschbar. Das im Kapitel „Liebesdiskurse“ vorgestellte Modell der All-Einheit von Vladimir Solov'ev soll abschließend in Korrelation zu Narbikovas Konzeptualisierung der Geschlechterverhältnisse gesetzt werden. Besteht Solov'evs Leistung in dem Versuch, das Weibliche als schöpferische und gleichberechtigte Kraft zu etablieren, so stößt dieser Ansatz dort an Grenzen, wo er die christliche Tradition, die das Weibliche als Supplement auffaßt, unhinterfragt übernimmt und fortschreibt. Für Narbikova ist dieser Aspekt der Konzeption Solov'evs einer der zentralen Ansatzpunkte des Zerschreibens von Prätexten. Die Autorin rekurriert wie Solov'ev auf christliche Mythologeme und Traditionen. In ihrem Bemühen, diese ‚gegenwartstauglich‘ zu

³⁵⁵ Vgl. Butler (1991, 190).

³⁵⁶ Vgl. dazu das Unterkapitel „Dichter, Macht und Duell“ im Kapitel zu *Oë*.

machen, wird jedoch das theologische Fundament von Solov'evs Philosophie für sie zum Objekt ihrer Textverfahren. Die Preisgabe dieser ideellen Basis ermöglicht es ihr, die Gleichwertigkeit der Geschlechter nicht nur zu postulieren, sondern auch fiktional zu realisieren. An diesem Punkt geht sie über Solov'ev hinaus und etabliert ein Modell, in dem Weibliches und Männliches tatsächlich äquivalent sind.

Für die ProtagonistInnen in Narbikovas Texten endet der Versuch der Überschreitung der nur geschlechtlichen Vereinigung am Ende zumeist tödlich, während Solov'evs Vision der Vereinigung von Menschlichem und Göttlichem die Sterblichkeit der Liebenden als überwunden imaginiert. Bei beiden AutorInnen generiert die Sehnsucht nach Transzendierung der irdischen Geschlechtertrennung immer wieder die Utopie von deren Einssein in einem anderen Raum. In Valerija Narbikovas Texten werden die Konturen dieses Raums entworfen.



Literaturverzeichnis

Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

<i>Oè</i>	Okolo èkolo
<i>PPL</i>	Plan pervogo lica. I vtorogo
<i>RS</i>	Ravnovesie sveta dnevných i noènych zvezd
<i>Sl</i>	Smysl ljubvi
<i>Šš</i>	Šepot šuma
<i>iput</i>	...i putešestvie

Gliederung des Literaturverzeichnisses

1. Valerija Narbikova

1.1. Romane und Erzählungen

1.2. Interviews

1.3. Hörfunkproduktionen

2. Weitere Primärtexte

3. Allgemeine Nachschlagewerke und Fachlexika

4. Sekundärliteratur

4.1. Sekundärliteratur zu Valerija Narbikova

4.2. Sekundärliteratur zur allgemeinen Problemstellung

1. Valerija Narbikova

1.1. Romane und Erzählungen

Ad kak Da – aD kak dA. In: Vaneeva, Larisa (Hg.): *Ne pomnjaščaja zla*. Moskva 1990, 315-364.

Okolo ekolo. Moskva 1992.

Wettlauf. Lauf. Frankfurt a.M. 1994.

Plan pervogo lica. I vtorogo. *Izbrannoe ili Šepot šuma*. Pariž, Moskva, N'ju-Jork, 1994.

Ravnovesie sveta dnevných i nočnych zvezd. *Izbrannoe ili Šepot šuma*. Pariž, Moskva, N'ju-Jork, 1994.

Das Gleichgewicht des Lichts der Tages- und der Nachtsterne. Frankfurt a.M. 1993.

Šepot šuma. *Izbrannoe ili Šepot šuma*. Pariž, Moskva, N'ju-Jork, 1994.

Flüstergeräusch. Frankfurt a.M. 1995.

Skvoz'. *Strelec*. (1995) 1, 52-98.

Tanja. Rasskaz. *Literaturnaja Gazeta*. (1995) 51, 13.

...i putešestvie. *Znamja*. (1996) 6, 5-35.

Die Reise. Frankfurt a.M. 1997.

Städte – Zürich gewidmet. In: Magnaguagno, Guido; Arb, Giorgio von (Hg.): *Zürich – Ein Foto-Porträt*. Zürich 1997, 63-75.

Vremja v puti. Ėsse. Moskva 1997.

Devočka pokazyvact. *Znamja*. (1998) 3, 155-162.

1.2. Interviews

Kučerskaja, Majja: Ja chožu kak by krugami. *Detskaja Literatura*. (1992) 10, 3-6.

Michalzik, Peter: Frauen wollen Helden. Interview mit Valeria Narbikova. *Süddeutsche Zeitung*. 13./14.4.1995, 16.

Roll, Serafima: Valerija Narbikova: Literatura kak utopičeskaja polemika s kul'turoj. *Postmodernisty o Postkul'ture. Interv'ju s sovremennymi pisateljami i kritikami*. Moskva 1996, 131-142.

Veselaja, Elena: Dunovenie ěrosa. Beseda s Valeriej Narbikovej. *Moskovskie Novosti*. 1.4.1990, 14.

1.3. Hörfunkproduktionen

MDR-Kulturcafé. Gast – Valerija Narbikova. Moderation und Redaktion Maria Schüler. 17.11.1996.

2. Weitere Primärtexte

Avvakum Petrovič: *Žitie Protopopa Avvakuma, im samim napisannoe*. Moskva 1991 [1960].

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und des Neuen Testaments nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers. Dresden 1925.

Bitov, Andrej: Uroki Armenii. *Družba narodov*. (1969) 9, 161-227.

Böhme, Jakob: *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*. Sämtliche Schriften. Faksimile-Neudruck der Ausgabe von 1730 in 11 Bänden. Hg. Will-Erich Peuckert. Stuttgart 1942-61.

Böhme, Jakob: *Aurora oder Morgenröte im Aufgang*. Hg. Gerhard Wehr. Frankfurt a.M./Leipzig 1992.

Beme, Jakob: *Avrora ili utrennjaja zarja v voschoždenii*. Moskva 1914.

Bulgakov, Michail: *Sobranie sočinenij v pjati tomach*. Moskva 1989-1990.

Charitonov, Evgenij: Očarovannyj ostrov. *Slezy na cvetach*. Tom vtoroj. Moskva 1993, 6-19.

Chlebnikov, Velimir: Markiza Dèzes. *Sobranie sočinenij IV. (Slavische Propyläen. Texte in Neu- und Nachdrucken*. Hg. Dmitrij Tschizewskij u.a. Bd. 37, IV). München 1971, 76-88.

Dostoevskij, Fedor: Idiot. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom 8. Leningrad 1973.

Dostoevskij, Fedor: Podrostok. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom 13. Leningrad 1975.

Dostoevskij, Fedor: Prestuplenie i Nakazanie. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom 6. Leningrad 1975.

Drakulić, Slavenka: *Das Liebesopfer*. Berlin, 1997.

Florenskij, Pavel A.: *Stolp i utverždenie istiny. Opyt pravoslavnoj teodicej v dvenadcati pis'mach*. Sofija/Moskva 1914.

Gorkij, Maksim: Mat'. *Sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom 7. Moskva 1949, 193-516.

Hebbel, Friedrich: Demetrius. *Werke*. Hg. Gerhard Fricke, Werner Keller, Karl Pömbacher. Bd. 2. München 1964, 321-446.

Heine, Heinrich: Buch der Lieder. *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. Hg. Manfred Windfuhr. Bd. I/1. Hamburg 1975.

Jerofejew, Viktor (Hg.): *Tigerliebe. Russische Erzähler am Ende des 20. Jahrhunderts*. Berlin 1995.

Kuzmin, Michail: *Forel' razbivaet led*. Sobranie stichov II. Poslerevoljucionnyje knigi stichov/Gesammelte Gedichte II. Gedichtbände nach der Revolution. Hg. John E. Malmstad; Vladimir Markov. München 1978, 443-532.

Lermontov, Michail: Geroj našego vremeni. *Polnoe sobranie sočinenij*. Tom 4. Moskva/Leningrad 1948.

Lermontov, Michail: Stichtovorenija. *Polnoe sobranie sočinenij*. Tom 1. Moskva/Leningrad 1948.

Limonov, Éduard: Éto ja, Édička. *Sočinenija*. Tom 3. Moskva 1993, 3-288.

Mandel'stam, Osip: *Sobranie sočinenij v trech tomach*. Washington 1967-71.

Mandelstam, Ossip: *Hufeisenfinder*. Hg. Fritz Mierau. Leipzig 1987.

Müller, Ludolf (Hg.): *Die altrussischen hagiographischen Erzählungen und liturgischen Dichtungen über die Heiligen Boris und Gleb*. München 1967.

Nabokov, Vladimir: *Podvig*. Ann Arbor/New York 1974.

Nabokov, Vladimir: *Ada or Ardor: A Family Chronicle. Novels 1969-1974*. New York 1996.

Nabokov, Vladimir: *The Real Life of Sebastian Knight*. New York 1996.

Nabokov, Vladimir: *Die Mutprobe*. Reinbek bei Hamburg 1998.

Petruševskaja, Ljudmila: *Bal poslednego čeloveka*. Moskva 1996.

Puškin, Aleksandr: *Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach*. Moskva 1957.

Rasputin, Valentin: Proščanie s Materoj. *Izbrannye proizvedenija v dvuch tomach*. Tom 2. Moskva 1984.

Šaginjan, Marietta: Putešestvie po sovetskoj Armenii. *Sobranie sočinenij*. Tom 9. Moskva 1989, 337-737.

Schiller, Friedrich: Demetrius. *Sämtliche Werke in zehn Bänden. Berliner Ausgabe*. Hg. Hans-Günther Thalheim u.a. Bd. 5.1. Berlin/Weimar 1990, 245-286.

Schopenhauer, Arthur: Metaphysik der Geschlechtsliebe. Die Welt als Wille und Vorstellung. *Sämtliche Werke*. Zweiter Band. Wiesbaden 1949, 607-650.

Solov'ev, Vladimir: *Sobranie sočinenij v desjati tomach*. [Nachdruck der St. Peterburger Werkausgabe 1892-1897]. Bruxelles 1966.

Solov'ev, Vladimir: Perečityvaja Tjutčeva. *Nauka i Religija*. (1973) 8, 56-59.

Solovev, Vladimir: *Der Sinn der Liebe*. Hamburg 1985.

Sorokin, Vladimir: *Pelmeni: zwei Stücke*. (1984/1997 Neufassung) Frankfurt a.M. 1997.

Sorokin, Vladimir: Otkrytie sezona. *Literaturnoe A-Ja*. (1985) 1.

Sorokin, Vladimir: *Der Obelisk. Erzählungen*. Zürich 1992.

Sorokin, Vladimir: *Tridcataja ljubov' Mariny*. Moskva, 1995.

Tjutčev, Fedor: *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Leningrad 1987.

Tolstoj, Lev: Anna Karenina. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom 18,19. Moskva/Leningrad 1934.

Tolstoj, Lev: Krejcerova sonata. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom 27. Moskva/Leningrad 1933, 5-78.

Tolstoj, Lev: Posleslovie k „Krejcerovoj sonate“. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomach*. Tom 27. Moskva/Leningrad 1933, 79-92.

Tolstoi, Lew: *Anna Karenina*. 2 Bde. Berlin 1985.

Ulickaja, Ljudmila: *Meděja i ee deti*. Moskva 1996.

Vasilenko, Svetlana V. (Hg.): *Novye amazonki*. Moskva 1991.

Wolf, Christa: *Medea. Stimmen*. Frankfurt a.M. 1996.

3. Allgemeine Nachschlagewerke und Fachlexika

Borchmeyer, Dieter; Žmegač, Viktor (Hg.): *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen 1994.

Daemmrich, Horst S.; Daemmrich, Ingrid G.: *Themen und Motive in der Literatur: ein Handbuch*. Tübingen/Basel 1995.

Dictionary of Russian Women Writers. Hg. Marina Ledkovsky, Charlotte Rosenthal, Mary Zirin. Westport 1994.

Düwel, Wolf; Grasshoff, Helmut (Hg.): *Geschichte der russischen Literatur von den Anfängen bis 1917.* Bd. 1. Berlin/Weimar 1986.

Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* Stuttgart 1992.

Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.* Stuttgart 1998.

Glossarium der russischen Avantgarde. Hg. Aleksandar Fiaker. Graz/Wien 1989.

Heinz-Mohr, Gerd: *Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst.* München 1998.

Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. Joachim Ritter, Karlfried Gründer. Basel 1995.

Kasack, Wolfgang: *Russische Literaturgeschichten und Lexika der russischen Literatur. Die Handbücher des 20. Jahrhunderts. Überblick – Einführung – Wegführer.* Konstanz 1997.

Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch.* Berlin/New York 1975.

Metzler-Autorinnen-Lexikon. Hg. Ute Hechtfisher, Renate Hof, Inge Stephan, Flora Veit-Wild. Stuttgart/Weimar 1998.

Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar 1998.

Neue Jerusalemer Bibel. Einheitsübersetzung mit dem Kommentar der Jerusalemer Bibel. Hg. Alfons Deissler und Anton Vögtle in Verbindung mit Johannes M. Nützel. Freiburg i.Br. 1985.

Ožegov, S.U.; N.Ju. Švedova: *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka.* Moskva 1995.

The Reference Guide to Russian Literature. Hg. N. Cornwell. London/Chicago 1998.

Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Hg. Kurt Galling Tübingen 1986.

Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Hg. Hans Dieter Betz u.a. Tübingen 1998.

Russische Dichterinnen und Schriftstellerinnen. Bestandsverzeichnis der literaturwissenschaftlichen Spezialsammlung des Slavischen Seminars der Universität Freiburg i.Br. Hg. Elisabeth Cheauré. Freiburg 1995.

Russische Prosaautorinnen 1975-1995: Bibliographie russischsprachiger Zeitschriftenveröffentlichungen. Hg. Christina Parnell, Carolin Heyder. Frankfurt a.M./Berlin 1997.
Scherf, Walter: *Das Märchenlexikon.* Bd. I. München 1995.

Stender-Peterson, Adolf: *Geschichte der russischen Literatur.* München 1993.

Wörterbuch der Literaturwissenschaft. Hg. Claus Träger. Leipzig 1989.

Wörterbuch der Mystik. Hg. Peter Dinzelbacher. Stuttgart 1989.

4. Sekundärliteratur

4.1 Sekundärliteratur zu Valerija Narbikova

Chernetsky, Vitaly: *ЭПИГОНОИ*, or Transformations of Writing in the Texts of Valerija Narbikova and Nina Iskrenko. *Slavic and East European Journal.* (1994) 4, 655-676.

Čuprinin, Sergej: Drugaja Proza. *Literaturnaja Gazeta.* 8. 2. 1989.

Fessmann, Meike: Energieklumpen. Valeria Narbikova und ihr „obszöner“ Debütroman. *Süddeutsche Zeitung.* Beilage Nr. 75, 31. 3. 1993, 8.

Kasper, Karlheinz: Valerija Narbikovas Ästhetik des Solitären. In: Cheauré, Elisabeth (Hg.): *Kultur und Krise: Rußland 1987-1997.* Berlin 1997, 267-282.

Köhler, Andrea: Hase und Igel. Valeria Narbikovas „Wettlauf. Lauf“. *Neue Zürcher Zeitung.* 6.8.1994, 27.

Kučerskaja, Majja: Neplaneta Neljudej. *Kontinent.* (1991) 7, 350-354.

Lange, Katrin: Narbikova, Valerija Spartakovna. *Metzler-Autorinnen-Lexikon.* Hg. Ute Hecht-fischer, Renate Hof, Inge Stephan und Flora Veit-Wild. Stuttgart/Weimar 1998, 382f.

Lange, Katrin: Narbikova und Puškin: Intratextuelle und metafiktionale Paarbildungen. In: Heitmann, Annegret; Nieberle, Sigrid; Schaff, Barbara; Schülting, Sabine (Hg.): *Bi-Textualität: Inszenierungen des Paares.* Berlin 2001 (=Geschlechterdifferenz & Literatur 12), 367-378.

Lineckij, Vadim: Paradoks Narbikovoju. Logiko-Literaturnyj Traktat. *Daugava.* (1993) 6, 141-147.

Maševskij, Aleksej: Esli proza, to kakaja. *Zvezda.* (1991) 3, 176-179.

Nitschke, Annelore: Der Bewußtseinsstrom in der Prosa Valerija Narbikovas. In: Parnell, Christina (Hg.): *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa:*

Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995. Frankfurt a.M./Berlin 1996, 245-250.

Obermayr, Brigitte: Chronotop strasti. Neskol'ko aspektov simul'tanizma v romane „...i putešestvie“ V. Narbikovoj. In: Flaker, Aleksandar u.a. (Hg.): *Simul'tanizm. Simul'tannost'*. Zagreb (im Druck).

Peterson, Nadya L.: Games Women Play. The „Erotic“ Prose of Valeriia Narbikova. In: Goscilo, Helena (Hg.): *Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Russian Women's Culture*. Armonk/London 1993, 165-183.

Pittman, Riitta H.: Valeriya Narbikova's Iconoclastic Prose. *Forum for Modern Language Studies*. (1992) 28, 377-389.

Rakusa, Ilma: Liebst du mich? Valeria Narbikovas Roman aus dem jungen Rußland. *Die Zeit*. 20.8.1993, 44.

Rakusa, Ilma: Das ausgereizte Paradox. Zum Stil von Valerija Narbikova. In: Parnell, Christina (Hg.): *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa: Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995*. Frankfurt a.M./Berlin 1996, 235-244. (1996 a)

Rakusa, Ilma: Valerija Narbikovas aufmüpfig-salopper Erzählstil. In: Peters, Jochen-Ulrich; Ritz, German (Hg.): *Enttabuisierung: Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*. Bern/Berlin/Frankfurt a.M. 1996, 129-141. (1996 b)

Rudova, Larissa: A Mindset of Present Russia: Valerija Narbikova's Fiction. *Russian Literature*. XXXIX (1996), 79-94.

Saggir, Genrich: Pervyj i vtoroj plan Valerii Narbikovoj. *Znamja*. (1995) 4, 205-206.

Urnov, Dmitrij: Plochaja Proza. *Literaturnaja Gazeta*. (1989) 6, 4.

4.2 Sekundärliteratur zur allgemeinen Problemstellung

Andersson, Bo: „Du Solst wissen es ist aus keinem stein gesogen“. *Studien zu Jakob Böhmes „Aurora oder Morgen Röte im auffgang“*. Stockholm 1986.

Andrew, Joe: *Narrative & Desire in Russian Literature, 1822-49: the Feminine and the Masculine*. New York 1993, 214-226.

Andrews, Edna: The Iconicity of Gender Shifts in Contemporary Russian. In: *American Contributions to the Eleventh International Congress of Slavists. Bratislava, August-September, 1993*. Columbus 1993, 202-213.

Arbatova, Marija: Konec mužskoj cenzury? *Literaturnaja Gazeta*. (1994) 13, 4.

- Attwood, Lynne: Young People, Sex and Sexual Identity. In: Pilkington, Hilary (Hg.): *Gender, Generation and Identity in Contemporary Russia*. London 1996, 96-120.
- Austin, John L.: *How to Do Things With Words*. New York 1990 [1962].
- Ažgichina, Nadežda: Razrušiteli v poiskach very. Novye čerty sovremennoj molodoj prozy. *Znamja*. (1990) 9, 223-227.
- Bachtin, Michail: Vremja i prostranstvo v romane. *Voprosy literatury*. (1974) 3, 133-139.
- Bachtin, Michail: Slovo v romane. *Voprosy literatury i éstetiki. Issledovanija raznych let*. Moskva 1975, 71-233.
- Bachtin, Michail: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. Rainer Grübel. Frankfurt a.M. 1989.
- Badinter, Elisabeth: *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*. [Orig. *L'amour en plus*. Paris 1980] München 1984 [1981].
- Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, 1993.
- Barker, Adele: *The Mother Syndrome in Russian Folk Imagination*. Ohio 1986.
- Barker, Adele: Women without Men in the Writings of Contemporary Soviet Women Writers. In: Rancour-Laferriere, Daniel (Hg.): *Russian Literature and Psychoanalysis*. Amsterdam/Philadelphia 1989, 431-449.
- Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. [Orig. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris 1977] Frankfurt a.M. 1984.
- Barthes, Roland: The Death of the Author. In: Lodge, David (Hg.): *Modern Criticism and Theory*. [Orig. *La mort de l'auteur*. Paris 1968] London 1988, 167-172.
- Benhabib, Seyla; Butler, Judith; Cornell, Drucilla; Fraser, Nancy: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt a.M. 1993.
- Berdjaev, Nikolaj A.: *Russkaja ideja: Osnovnye problemy russkoj mysli XIX veka i načala XX veka. Sud'ba Rossii*. Moskva 1997 [1918].
- Bethea, David: Aleksandr Pushkin: From Byron to Shakespeare. In: *The Reference Guide to Russian Literature*. Hg. N. Cornwell. London/Chicago 1998, 18-25.
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence*. New York 1984.
- Bowlt, John E.: The „Union of Youth“. In: Gibian, George; Tjalsma, H. W. (Hg.): *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*. Ithaca/London 1976, 165-187.
- Boyd, Brian: *Nabokov's Ada: the Place of Consciousness*. Ann Arbor 1985.

- Braun, Christina von: *Nada Dada Ada – oder Die Liebe im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*. In: Huber, Jörg (Hg.): *Wahrnehmung von Gegenwart: Interventionen*. Basel/Frankfurt a.M. 1992, 137-167.
- Breger, Claudia; Döring, Tobias (Hg.): *Figuren der/des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam/Atlanta 1998.
- Brown, Robert F.: *The Later Philosophy of Schelling: The Influence of Böhme on the Works of 1809-1815*. Lewisburg 1977.
- Buckley, Mary (Hg.): *Perestroika and Soviet Women*. Cambridge 1992.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. [Orig. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York 1990] Frankfurt a.M. 1991.
- Butler, Judith: *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*. [Orig. *Bodies that Matter. The Discursive Limits of Sex*. New York 1993] Frankfurt a.M. 1997.
- Cancik, Hubert (Hg.): *Rausch, Ekstase, Mystik: Grenzformen religiöser Erfahrung*. Düsseldorf 1978.
- Cheauré, Elisabeth: *Feminismus à la russe*. In: Cheauré, Elisabeth (Hg.): *Gesellschaftskrise und Geschlechterdiskurs. Kultur und Krise: Rußland 1987-1997*. Berlin 1997, 151-178.
- Chester, Pamela; Forrester, Sibelan (Hg.): *Engendering Slavic Literatures*. Bloomington/Indianapolis 1996.
- Cioran, Samuel D.: *Vladimir Solov'ev and the Knighthood of the Divine Sophia*. Waterloo 1977.
- Clark, Katerina: *The Soviet Novel. History as Ritual*. Chicago/London 1985.
- Clowes, Edith W.: *Russian Experimental Fiction. Resisting Ideology after Utopia*. Princeton 1993.
- Clowes, Edith W.: *The Limits of Discourse: Solov'evs Language of Syzygy and the Project of Thinking Total-Unity*. *Slavic Review*. 55 (1996) 3, 552-566.
- Costlow, Jane T.; Sandler, Stephanie; Vowles, Judith (Hg.): *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford 1993.
- Dark, Oleg: *Mir mozet byt' ljuboj. Razmyšlenija o „nojvoj“ proze*. *Družba Narodov*. (1990) 6, 223-235.
- Dark, Oleg: *Ženskie antinomii*. *Družba Narodov*. (1991) 4, 257-269.
- Deutsch Komblatt, Judith: *Solov'evs Androgynous Sophia and the Jewish Kabbalah*. *Slavic Review*. 50 (1991) 3, 486-496.

Dietze, Walter: *Quirinus Kuhlmann. Ketzer und Poet*. Berlin 1963.

Döring-Smirnov, Johanna-Renate: Gender Shifts in der russischen Postmoderne. In: *Psychopoetik. Beiträge zur Tagung „Psychologie und Literatur“ München 1991*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. (1992) 31, 557-563.

Döring-Smirnov, Johanna-Renate: Metaphysik des Geschlechts. Nachwort zur deutschen Übersetzung von Lew Tolstoi: *Anna Karenina*. München 1993, 979-993.

Döring-Smirnov, Johanna-Renate: Das zweigeschlechtliche Wort: Die Autorisierung der Korrespondentin in zwei Brief-Werken der russischen Romantik. In: Schabert, Ina; Schaff, Barbara (Hg.): *Autorschaft: Genus und Genie in der Zeit um 1800*. Berlin 1994 (=Geschlechterdifferenz & Literatur 1), 77-86.

Doschka, Roland (Hg.): *Marc Chagall. Origins and Paths*. München/New York 1998.

Ebert, Christa: Alte neue Weiblichkeitsbilder in der postsowjetischen Literatur. Zur Übersetzung des feministischen Diskurses in die russische Kultur. In: Kissel, Wolfgang Stefan; Thun, Franziska; Uffelmann, Dirk (Hg.): *Kultur als Übersetzung: Klaus Städtke zum 65. Geburtstag*. Würzburg, 1999, 307-318.

Ebert, Christa: *Medea auf Russisch: Neuerzählungen eines Mythos*. *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 59 (2000) 1, 95-121.

Eco, Umberto: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. München 1986.

Edmondson, Linda (Hg.): *Women and Society in Russia and the Soviet Union*. Cambridge 1992.

Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945-1988*. Frankfurt a.M. 1989.

Engel, Christine: *Мазурка раздалась ...* Erzähl- und Motivfunktionen von Ballszenen in der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Leitner, Andreas; Burkhart, Dagmar (Hg.): *prazd'nik'': von Festen und Feiern in den slavischen Literaturen*. Frankfurt a.M./Berlin 1999, 35-53.

Epstein, Mikhail N.: *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst 1994.

Erofeev, Andrej; Martin, Jean-Hubert (Hg.): *Kunst im Verborgenen: Nonkonformisten Rußland 1953-1995. Sammlung des Staatlichen Zarizino-Museums. Moskau*. München/New York 1995.

Felmy, Karl Christian u.a. (Hg.): *Tausend Jahre Christentum in Rußland. Zum Millenium der Taufe der Kiever Rus'*. Göttingen 1988.

Filip, Ota: „...oder war es Mord?“ – Alexander Puschkin stirbt im Duell. In: Schultz, Uwe (Hg.): *Das Duell. Der tödliche Kampf um die Ehre*. Frankfurt a.M./Leipzig 1996, 203-218.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: *Schriften zur Literatur*. [Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la Société française de Philosophie*, Juli-September 1969.] München 1974, 7-31.

Frevert, Ute: *Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft*. München 1991.

Gabrieljan, Nina: Éva – éto značit žizn'. *Voprosy literatury*. (1996) 4, 31-71.

Gendolla, Peter: *Anatomien der Puppe: zur Geschichte des MaschinenMenschen bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Villiers de l'Isle-Adam und Hans Bellmer*. Heidelberg 1992.

Girard, René: *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*. [Orig. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris 1961] Baltimore/London 1976.

Goscilo, Helena: Introduction. Skirted Issues. The Discreteness and Indiscretions of Russian Women's Prose. *Russian Studies in Literature*. 28 (1992) 2, 3-17.

Goscilo, Helena: Domostroika or Perestroika? In: Lahusen, Thomas; Gene Kuperman (Hg.): *Late Soviet Culture. From Perestroika to Novoostroika*. Durham/London 1993, 233-256. (1993a)

Goscilo, Helena: Speaking Bodies. Erotic Zones Rhetorized. In: Goscilo, Helena (Hg.): *Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Russian Women's Culture*. Armonk/London 1993, 135-163. (1993 b)

Goscilo, Helena: Body Talk in Current Fiction. Speaking Parts and (W)holes. In: Freidin, Gregory (Hg.): *Russian Culture in Transition. Selected Papers of the Working Group for the Study of Contemporary Russian Culture, 1990-1991*. Stanford 1993, 145-177. (1993 c)

Goscilo, Helena: The Gendered Trinity of Russian Cultural Rhetoric Today – or the Glyph of the H[i]eroine. In: Condee, Nancy (Hg.): *Soviet Hieroglyphics. Visual Culture in Late Twentieth-Century Russia*. Bloomington 1995, 68-92.

Glatzer Rosenthal, Bernice (Hg.): *The Occult in Russian and Soviet Culture*. Cornell 1997.

Glossolalie. Stammelheft (tritt an die Stelle der Nr. 18 des Literaturmagazins). Hg. Schuldt. Reinbek bei Hamburg 1986.

Goerd, Wilhelm: *Russische Philosophie: Zugänge und Durchblicke*. Freiburg i.Br./München 1984.

Goodman, Felicitas D.: *Speaking in Tongues. A Cross-Cultural Study of Glossolalia*. Chicago/London 1972.

Greber, Erika: Mystifikation und Epochenschwelle: Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus. *Wiener Slawistischer Almanach*. (1993) 32, 175-206.

Greber, Erika: *Mystik und Lyrik: Zinaida Gippius*. In: Fieguth, Rolf (Hg.): *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. (1996) 41, 147-169.

Grečko, Valerij: *Zaum' i glossolalija*. *Wiener Slawistischer Almanach*. (1997) 40, 39-50.

Gretchko, Valerij: *Die Zaum'-Sprache der russischen Futuristen*. Göttingen 1999.

Groberg, Kristi A.: *The Feminine Occult Sophia in the Russian Religious Renaissance: A Bibliographical Essay*. *Canadian-American Slavic Studies*. 26 (1992) 1-3, 197-240.

Gronwald, Stefanie: *Die Mutterschaft der Mütter. Die Bedeutung der Mutterschaft in den Bildern der sowjetischen sozialistischen Malerei der dreißiger Jahre*. In: Kretzschmar, Dirk; Veldhues, Christoph (Hg.): *Textbeschreibungen, Systembeobachtungen: neue Studien zur russischen Literatur im 20. Jahrhundert*. Bochum 1997, 405-430.

Grojs, Boris: *Rossija kak podsoznanie zapada*. *Wiener Slawistischer Almanach*. (1989) 23, 199-214.

Groys, Boris: *Zwei Reden über moderne Dichtung*. *Schreibheft. Zeitschrift für Literatur*. (1993) 42, 27-33.

Groys, Boris: *Die Erfindung Rußlands*. München/Wien 1995.

Günther, Hans: *Der sozialistische Übermensch. Maksim Gorkij und der sowjetische Heldenmythos*. Stuttgart/Weimar 1993.

Günther, Hans: *Das Massenlied als Ausdruck des Mutterarchetypus in der sowjetischen Kultur*. In: „*Mein Rußland*“. *Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. (1997) 44, 337-355.

Hahn, Kornelia; Burkhart, Günter (Hg.): *Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Studien zur Soziologie intimer Beziehungen*. Opladen 1998.

Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien 1978.

Hansen-Löve, Aage A.: „Nachwort“ zur deutschen Übersetzung von Fjodor Dostojewski: *Der Jüngling*. München 1986, 874-910.

Hansen-Löve, Aage A.: *Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)*. *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft*. (1994) 3-4, 308-373.

Hansen-Löve, Aage A.: *Allgemeine Häretik, Russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne*. In: Fieguth, Rolf (Hg.): *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. (1996) 41, 171-294.

Hansen-Löve, Aage A.: „Wir wußten nicht, daß wir Prosa sprechen.“ Die Konzeptualisierung Rußlands im Russischen Konzeptualismus. In: „*Mein Rußland*“. *Literarische Konzeptualisierungen und kulturelle Projektionen*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. (1997) 44, 423-507.

Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung seiner poetischen Motive*. Band 2. Wien 1998.

Hassan, Ihab: Eine Annäherung an den Begriff des Postmodernismus. In: Riese, Utz: *Falsche Dokumente. Postmoderne Texte aus den USA*. Leipzig 1993, 26-44.

Heaton, Julia: Russian Women's Writing – Problems of a Feminist Approach, with Particular Reference to the Writing of Marina Palei. *The Slavic and East European Review*. (1997) 1, 63-85.

Heilbrun, Carolyn: *Toward a Recognition of Androgyny*. New York 1973.

Heldt, Barbara: *Terrible Perfection. Women and Russian Literature*. Bloomington/Indianapolis 1987.

Hielscher, Karla: Ablösung eines Literaturmodells oder Ende der Literatur? Zur Situation der russischen Literatur in der Nach-Perestrojka-Periode. *Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens*. (1994) 4, 309-319.

Hinz-Karadeniz, Heidemarie: *Frauenbilder und Frauenproblematik in der neueren sowjetischen Literatur*. Frankfurt a.M./Berlin 1996.

Hochgeschurz, Marianne (Hg.): *Christa Wolfs Medea. Voraussetzungen zu einem Text, Mythos und Bild*. Berlin 1998.

Hof, Renate: *Das Spiel des 'unreliable narrator': Aspekte unglaubwürdigen Erzählens im Werk von Vladimir Nabokov*. München 1984.

Hof, Renate: *Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekategorie in der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M./New York 1995. (1995 a)

Hof, Renate.: Die Entwicklung der *gender studies*. In: Bußmann, Hadumod; Hof, Renate (Hg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart 1995, 2-33. (1995 b)

Hubbs, Joanna: *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington/Indianapolis 1988.

Hübschmann, Heinrich: *Kleine Schriften zum Armenischen*. Hg. Rüdiger Schmitt. Hildesheim 1976.

Hussejnow, Hassan: Das Experiment oder Wie lang mans auch im Herzen hegt, dringts doch über die Zunge. *Kopfbahnhof. Almanach 2. Das falsche Dasein. Sowjetische Kultur im Umbruch*. Leipzig 1990, 117-133.

Jacobus, Mary: *First Things. The Maternal Imaginary in Literatur, Art and Psychoanalysis*. New York/London 1995.

Jerofejew, Viktor: Letztes Geleit für die Sowjetliteratur. *Kopfbahnhof. Almanach 2. Das falsche Dasein. Sowjetische Kultur im Umbruch*. Leipzig 1990, 52-65.

Jeschke, Claudia u.a. (Hg.): *Spiegelungen. Die Ballets russes und die Künste*. Berlin 1997.

Jürß, Fritz: *Vom Mythos der alten Griechen. Deutungen und Erzählungen*. Leipzig 1988.

Kabakow, Ilya; Groys, Boris: *Die Kunst des Fliehens. Dialoge über Angst, das heilige Weiß und den sowjetischen Müll*. München/Wien 1991.

Kassek, Dagmar; Rollberg, Peter (Hg.): *Michail Afanas'ewič Bulgakov 1891-1991: Text und Kontext*. Berlin/Bern 1992.

Kataev, Vladimir B. (Hg.): *Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen in Leben und Werk*. München 1997.

Kelly, Catriona; Makin, Michael; Shepherd, David (Hg.): *Discontinuous Discourses in Modern Russian Literature*. New York 1989.

Kelly, Catriona: *A History of Russian Women's Writing 1820-1992*. Oxford 1994.

Kelly, Catriona; Shepherd, David (Hg.): *Russian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford/New York 1998.

Klum, Edith: *Natur, Kunst und Liebe in der Philosophie Vladimir Solov'evs. Eine religionsphilosophische Untersuchung*. München 1965.

Konovalov, D.G.: *Religioznyj ékstaz v russkom mističeskom sektanstve*. Sergeev Posad 1908.

Koschmal, Walter: Ende der Verantwortungsästhetik? In: Peters, Jochen-Ulrich; Ritz, German (Hg.): *Enttabuisierung: Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur*. Bern/Berlin/Frankfurt a.M. 1996, 19-43. (1996 a)

Koschmal, Walter: Zur häretischen Ästhetik in der russischen Gegenwartsliteratur. In: Fieguth, Rolf (Hg.): *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*. Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband. (1996) 41, 381-399. (1996 b)

Koschorke, Albrecht: *Die heilige Familie und ihre Folgen*. Frankfurt a.M. 2000.

Kristeva, Julia: *Geschichten von der Liebe* [Orig. *Histoires d'amour*. Paris 1983]. Frankfurt a.M. 1989.

Kroker, Britta: *Sexuelle Differenz. Einführung in ein feministisches Theorem*. Pfaffenweiler 1994.

Kuricyn, Vjačeslav: Žizn' s kokainom. *Znamja*. (1992) 1, 212-219.

Kuzina, L.N.: Iz Jakoba Beme. *Literaturnoe Nasledstvo. Tom devjanosto sed'moj v dvuch knigach: Fedor Ivanovič Tjutčev*. Kniga pervaja. Moskva 1988, 178-179.

Lachmann, Renate: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a.M. 1990.

Lachmann, Renate; Schahadat, Schamma: Intertextualität. In: Brackert, Helmut; Stückrath, Jörn (Hg.): *Literaturwissenschaft: ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg 1995, 677-686.

Lachmann, Renate: Der Demiurg und seine Phantasmen. Schöpfungsmythologische Spekulationen im Werk von Bruno Schulz. In: Mayer, Mathias; Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg i.Br. 1997, 623-663.

Lanne, Peter: *Armenien: Der erste Völkermord des 20. Jahrhunderts*. München 1977.

Laqueur, Thomas: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. [Orig.: Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud. Cambridge Mass. 1990] München 1996.

Layton, Susan: Parody and Metaparody in Puškin's 'Gavriiliada'. *Russian Literature*. 43 (1998) 1, 59-79.

Lévi-Strauss, Claude: *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. [Orig. *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris 1949 und 1967] Frankfurt a.M. 1993.

Levin, Ju. I.: Invariantnyj sjužet liriki Tjutčeva. *Tjutčevskij Sbornik. Stat'i o žizni i tvorčestve Fedora Ivanoviča Tjutčeva*. Tallinn 1990, 142-206.

Liljeström, Marianne; Mäntysaari, Eila; Rosenholm, Arja (Hg.): *Gender Restructuring in Russian Studies*. Tampere 1993.

Lipoveckij, Mark: Apofeoz častic, ili dialogi s chaosom. Zametki o klassike, Venedikte Erofeev, poëme „Moskva - Petuški“ i ruskom postmodernizme. *Znamja*. (1992) 8, 214-221.

Lotman, Jurij M.: *Aleksandr Sergeevič Puškin. Biografija pisatelja; Stat'i i zametki. 1960-1990; Evgenij Onegin. Kommentarii*. Sankt-Peterburg 1995 [1982].

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt a.M. 1994 [1982].

Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*. [Orig. *La condition postmoderne*. Paris 1979] Wien 1993.

Malmstad, John E. (Hg.): *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband. (1989) 24.

Markov, Vladimir: *Russian Futurism: A History*. Berkeley/Los Angeles 1968.

Markstein, Elisabeth: Der geistesgeschichtliche Kontext der russischen literarischen Postmoderne. *Osteuropa. Zeitschrift für Gegenwartsfragen des Ostens*. (1993) 10, 957-964.

Marsh, Rosalind: The Birth, Death, and Rebirth of Feminist Writing in Russia. In: Forsås-Scott, Helena (Hg.): *Textual Liberation. European Feminist Writing in the Twentieth Century*. London/New York 1991, 130-163.

Matich, Olga: A Typology of Fallen Women in Nineteenth Century Russian Literature. In: *American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists. Kiev, September 1983*. Vol. II. Hg. Paul Debreczeny. Columbus 1983, 325-343.

Matich, Olga: *The Idiot: A Feminist Reading*. In: *Dostoevski and the Human Condition After a Century*. New York/Westport 1986, 53-60.

Meichel, Johann: Neue Ansichten und alte Dogmen. Sowjetrussische Literatur und Gesellschaft in der Glasnost'-Zeit. In: Reißner, Eberhard (Hg.): *Perestrojka und Literatur*. Berlin 1990, 235-251.

Meier, Heinrich; Neumann, Gerhard (Hg.): *Über die Liebe. Ein Symposium* (=Band 8 der Veröffentlichungen der Carl Friedrich von Siemens Stiftung). München 2001.

Mierau, Fritz (Hg.): *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Leipzig 1987.

Moravcevic, Nicholas: The Romantization of the Prostitute in Dostoevskij's Fiction. *Russian Literature*. (1976) 4, 299-307.

Møller, Peter Ulf: *Postlude to the Kreuzer Sonata. Tolstoj and the Debate on Sexual Morality in Russian Literature in the 1890s*. Leiden/New York 1988.

Müller, Ludolf: Der Sinn der Liebe und der Sinn des Lebens. Der ideologische Plan der „Anna Karenina“. *Zeitschrift für Slavische Philologie*. (1952) 21, 22-39.

Nabokov, Vladimir: *Lectures on Russian Literature*. London 1983.

Nabokov, Vladimir: *Kommentarij k romanu A. S. Puškina "Evgenij Onegin"*. [Orig. *Eugene Onegin. A Novel in Verse by Aleksander Pushkin*. Translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokow. New York 1964] Sankt-Peterburg 1998.

Neumann, Gerhard: „Jede Nahrung ist ein Symbol.“ Umriss einer Kulturwissenschaft des Essens. In: Wierlacher, Alois u.a. (Hg.): *Kulturthema Essen: Ansichten und Problemfelder*. Band 1. Berlin 1993, 385-444.

Osinski, Jutta: *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin 1998.

Paperno, Irina: Dvojničestvo i ljubovnyj treugol'nik: poëtičeskij mif Kuzmina i ego puškinskaja proekcija. In: Malmstad, John E. (Hg.): *Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin*. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband. (1989) 24, 57-82.

Parnell, Christina (Hg.): *Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa: Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995*. Frankfurt a.M./Berlin 1996.

Parnell, Christina: Beobachtungen zum „anderen Denken“ in der russischen „Frauenprosa“. In: Cheauré, Elisabeth (Hg.): *Jenseits des Kommunismus. Sowjetisches Erbe in Literatur und Film*. Berlin 1996, 133-154.

Parnell, Christina: Provokation des Dichotomischen. Selbst- und Fremdverständnis in der russischen Gegenwartsliteratur. In: Cheauré, Elisabeth (Hg.): *Kunstmarkt und Kanonbildung: Tendenzen in der russischen Kultur heute*. Berlin 2000, 277-302.

Peterson, Nadya L.: *Subversive Imaginations. Fantastic Prose and the End of Soviet Literature, 1970s-1990s*. Oxford 1997.

Pilkington, Hilary (Hg.): *Gender, Generation and Identity in Contemporary Russia*. London 1996.

Posadskaya, Anastasia (Hg.): *Women in Russia. A New Era in Russian Feminism*. London/New York 1994.

Pratt, Sarah: *Russian Metaphysical Romanticism: The Poetry of Tiutchev and Boratynskii*. Stanford 1984.

Pratt, Sarah: The Obverse of Self: Gender Shifts in Poems by Tjutcev and Axmatova. In: Rancour-Laferrriere, Daniel (Hg.): *Russian Literature and Psychoanalysis*. Amsterdam/Philadelphia 1989.

Proffer, Carl R.: *Ada as Wonderland: A Glossary of Allusions to Russian Literature*. *Russian Literature Triquarterly*. (1973) 3, 399-430.

Pronin, Alexander and Barbara: *Russian Folk Arts*. Cranbury 1975, 115-121.

Rath, Wolfgang: *Liebe. Die Geschichte eines Dilemmas*. München 1998.

Rippl, Daniela: *Žiznetvorčestvo oder die Vor-Schrift des Textes. Eine Untersuchung zur Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik in der russischen Moderne*. München 1999.

Röckelein, Hedwig (Hg.): *Kannibalismus und europäische Kultur*. Tübingen 1996.

Rubin, Gayle: The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex. In: Reiter, Rayna R. (Hg.): *Toward an Anthropology of Women*. New York/London 1975, 157-210.

Rudolph, Karl: *Die Gnosis*. Göttingen 1990.

Sandbothe, Mike; Zimmerli, Walther Ch. (Hg.): *Zeit – Medien – Wahrnehmung*. Darmstadt 1994.

Savkina, Irina: Govori, Marija! (Zametki o sovremennoj ruskoj ženskoj proze). *Preobraženie*. 4 (1996), 62-67.

Ščeglova, Evgenija: V svoem krugu. Polemičeskie zametki o „ženskoj proze“. *Literaturnoe obozrenie*. (1990) 3, 19-26.

Ščegolev, Pavel: *Duél' i smert' Puškina. Issledovanija i materialy*. Moskva 1987 [Reprint der 3. Aufl. 1928].

Schabert, Ina: The Authorial Mind and the Question of Gender. In: Lehmann, Elmar; Lenz, Bernd (Hg.): *Telling Stories: Studies in Honour of Ulrich Broich on the Occasion of his 60th Birthday*. Amsterdam/Philadelphia 1992, 313-328.

Schabert, Ina; Schaff, Barbara: Einleitung. In: Schabert, Ina; Schaff, Barbara (Hg.): *Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800*. Berlin 1994 (=Geschlechterdifferenz & Literatur 1), 9-19.

Schahadat, Schamma: *Intertextualität und Epochenpoetik in den Dramen Aleksandr Bloks*. Frankfurt a.M./Berlin 1995.

Šestakov, Vjačeslav (Hg.): *Russkij Ėros, ili Filosofija ljubvi v Rossii*. Moskva 1991.

Schipflinger, Thomas: Die Sophia bei Jakob Böhme. *Una Sancta*. (1986) 3, 195-210.

Schipflinger, Thomas: *Sophia – Maria. Eine ganzheitliche Vision der Schöpfung*. Regensburg 1988.

Schmid, Herta: „Nachwort“ zur deutschen Übersetzung von Lew Tolstoi: *Die Kreuzersonate*. München 1980, 124-163.

Scholle, Christine: *Das Duell in der russischen Literatur*. München 1977.

Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosexual Desire*. New York 1985.

Siegl, Josef: *Franz von Baader. Ein Bild seines Lebens und Wirkens*. München 1957.

Sinjawskij, Andrej: *Iwan, der Dumme. Vom russischen Volksglauben*. [Orig. *Iwan Durak. Russkaja narodnaja wera*. Paris 1990] Frankfurt a.M. 1990.

Sippl, Carmen: *Reisetexte der russischen Moderne. Andrej Belyj und Osip Mandel'stam im Kaukasus*. München 1997.

Smirnov, Igor P.: Geschichte der Nachgeschichte: Zur russisch-sprachigen Prosa der Postmoderne. In: Titzmann, Michael (Hg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen 1991, 205-219.

Solms-Rödelheim, Günther: *Die Grundvorstellungen Jakob Böhmes und ihre Terminologie*. München 1960.

Spieker, Sven: *Figures of Memory and Forgetting in Andrej Bitov's Prose. Postmodernism and the Quest for History*. Frankfurt a.M./Bern 1996, 80-88.

Springer, Claudia: *Electronic Eros: Bodies and Desire in the Postindustrial Age*. Austin 1996.

Städtke, Klaus (Hg.): *Dichterbild und Epochenwandel in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bochum 1996.

Stökl, Günther: *Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1990.

Tafel, Karin: *Die Frau im Spiegel der russischen Sprache*. Wiesbaden 1997.

Usok, I.: Filsofskaja poezija ljubomudrov. In: Mann, Ju. (Hg.): *K istorii russkogo romantizma*. Moskva 1973, 107-128.

Vajskopf, Michail: „Vot evcharistija drugaja ...“ Religioznaja erotika v tvorčestve Puškina. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (1999) 3, 129-144.

Waage, Peter Normann: *Der unsichtbare Kontinent: Vladimir Solowjov – der Denker Europas*. Stuttgart 1988.

Wedel, Erwin: Onegin – Pečorin – Čackij. Versuch einer vergleichenden Betrachtung. *Die Welt der Slawen*. (1961) 6, 355-367.

Witte, Georg: *Appell – Spiel – Ritual; Textpraktiken in der russischen Literatur der sechziger bis achtziger Jahre*. Wiesbaden 1989.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt a.M. 1984.

Žekulin, Nicholas: Soviet Russian Women's Literature in the Early 1980s. In: Goscilo, Helena (Hg.): *Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Russian Women's Culture*. Armonk/London 1993, 33-58.

2000 [Zweitausend] Jahre Zungenreden. Glossolalie in biblischer, historischer und psychologischer Sicht. Kassel 1968.

