

Das verborgene Andere. Russisch-sowjetische Frauenliteratur der sechziger und siebziger Jahre

Ein nicht realisiertes Habilitationsprojekt (2000)

Frauenliteratur, auch russische, ist kein wissenschaftliches Desiderat mehr. Zu verdanken ist dies einer feministisch orientierten Literaturwissenschaft, die inzwischen als eine Richtung innerhalb der modernen Literaturtheorien anerkannt ist. [1]

Die feministische Literaturwissenschaft als Teil des Feminismus, einer international und interdisziplinär ausgerichteten Forschung, entnimmt ihre Begriffe und Denkansätze auch anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen - insbesondere der Philosophie, Psychologie und Soziologie. Dieses Konglomerat der verschiedensten theoretischen und methodischen Positionen ermöglicht neue Blickwinkel, erschwert aber die Charakteristik des Spezifischen einer feministischen Literaturwissenschaft. [2]

Diese beginnt, wie der Feminismus überhaupt, als Wissenschaftskritik. Dabei verläuft ihr Weg von der Kritik männlicher Weiblichkeitsbilder in der Literatur (der Relektüre) über die Aufarbeitung der verborgenen und verdrängten weiblichen Tradition in der Literaturgeschichte bis hin zu einer Neubewertung der Literatur von Frauen.

Wenn einige Literaturtheorien "nirgends deutlicher ideologisch (sind) als in ihren Versuchen, Geschichte und Politik insgesamt außer Acht zu lassen" [3], so leugnet die feministische Literaturwissenschaft ihre ideologische Ausrichtung nicht. Sie entstand im Zuge der Frauenbewegung in den sechziger Jahren sowie der Etablierung einer Frauenliteratur als "Literatur, die ihren Gegenstand aus spezifisch weiblicher Sicht darstellt, welche aus den historisch und gesellschaftlich bedingten Erfahrungen der Frau unter patriarchalischen Bedingungen beruht." [4]

Eine Ursache für diese Prozesse ist vor allem in dem deutlich gewachsenen Bildungs- und Qualifikationsniveau von Frauen zu suchen, ein in diesem Ausmaß bisher nicht vorhandenes weibliches geistiges Potential, welches die spezifische Situation von Frauen in der Gesellschaft darzustellen und zu reflektieren vermag.

Das enge Verhältnis von Wissenschaft und Ideologie ließ den Feminismus und damit auch die feministische Wissenschaft bald an ihre Grenze geraten, denn sie entwickelte sich in den siebziger und achtziger Jahren vornehmlich in einer Situation, in der "der Glaube an Fortschritt und Emanzipation und damit an Geschichte als kontinuierlichen Prozeß" ins Wanken geriet. [5] War frau bei ihrer Analyse der Geschichte zu dem Ergebnis gekommen, dass "die männliche Ordnung nicht durch eine andere, weibliche Ordnung zu überwinden sei, sondern nur durch eine Nicht-Ordnung, d.h. durch die Aufhebung der zentristischen, theologischen, hierarchischen Prinzipien" [6], so blieb dies jedoch eine These, an deren Umsetzung nicht zu denken war.

Eine weitere Schwierigkeit für die feministische Forschung ergab sich mit den Veränderungen in den osteuropäischen Ländern. Der noch im Vorfeld der Prozesse getroffene Vorwurf, der Feminismus "zementiert die Teilung der Welt in Ost und West" [7] erwies sich insofern als berechtigt, dass Frauen aus den verschiedenen Ländern nur schwer zueinander fanden.

Eine der Erfahrungen, die im Prozess des Kennenlernens sowjetischer Schriftstellerinnen gemacht wurde, war, dass diese jede innere Verwandtschaft mit dem Feminismus zurückwiesen und auf gar keinen Fall Frauenliteratur schreiben wollten. Diese Zurückweisung ist jedoch nicht einmalig und hat nicht nur etwas mit sozialistischer Herkunft zu tun. Auch westeuropäische Autorinnen hatten sich zunächst geweigert, in eine bestimmte "Ecke" gedrängt zu werden. Dies erscheint nicht verwunderlich, denn um ein Phänomen wie das der Frauenliteratur akzeptieren zu können, muss zunächst ein Gefühl der Differenz und Differenzierung vorhanden sein. Die Auseinandersetzung des Feminismus mit Geschichte und Wissenschaft hatte zu einer solchen Vorstellung geführt: der Geschlechterdifferenz als einer Grundprämisse historischer Entwicklung. Diese galt dann auch für die Analyse der Gegenwart, die sich zudem auf die moderne westliche Industriegesellschaft konzentrierte. Das Emanzipationsmodell der sozialistischen Staaten wurde nur am Rande betrachtet und überwiegend unter dem Aspekt des Widerspruches zwischen proklamierter Gleichstellung und tatsächlicher Ungleichheit gesehen.

Offiziell galt die "Frauenfrage" in der Sowjetunion als gelöst. Die Soziologin Ol'ga Voronina bezeichnet dies als "eine der raffiniertesten sozialen Mystifikationen, die die Gesellschaft des realen Sozialismus hervorgebracht hat". Jedoch wurde - im Vergleich zu anderen Vorstellungen - der Mythos von der Emanzipation der Frau auch von Kritikern des Systems nie in Zweifel gezogen. [9]

Westliche Wissenschaftlerinnen hatten die stereotypen Erfolgsmeldungen seit langem zu Widerspruch gereizt. So stellte sich Marianne Butenschön in ihrem in den siebziger Jahren erschienenen Artikel "Frauenemanzipation in der UdSSR: Anspruch und Wirklichkeit" das Ziel, "die tatsächliche Situation der Frau in der Sowjetunion darzustellen und nachzuweisen, dass sie die ihr von der Verfassung garantierte Gleichstellung mit dem Mann am Arbeitsplatz, in der Bezahlung sowie in der Familie noch nicht erreicht hat" [10]

Der Grundwiderspruch des sozialistischen Emanzipationsmodells bestand darin, dass die Frau die gleichen Rechte - Bildung, Berufstätigkeit usw. - wie der Mann erhielt, die tradierten Vorstellungen über Geschlechterrollen aber beibehalten wurden. Für die Frau änderte sich dadurch sehr viel, für den Mann nur wenig. Diese Einseitigkeit ging zu Lasten der Frau. Die Frau war zwar in den Berufsprozess integriert, dieser aber nach wie vor am Lebenszusammenhang des Mannes gebildet - dessen Leben um den Beruf zentriert ist, und der jemanden im Hintergrund hat, der sich um seine individuelle Reproduktion sorgt. Die Frau wurde zwar als Berufstätige geschätzt und gefördert, zugleich aber dominant als Mutter gesehen, deren wichtigste Aufgaben der Haushalt und die Erziehung der Kinder sind. Die Berufarbeit bedeutete daher eine deutliche Mehrbelastung für die Frauen. Häufig konnten sie den Anforderungen nicht oder partiell genügen, kamen weniger vorwärts oder fanden sich in schlechter bezahlten Berufen wieder. [11]

Die infolge der ideologischen Veränderungen möglich gewordene kritische Auseinandersetzung mit dem sozialistischen Emanzipationsmodell zeigte also, dass die Berufstätigkeit der Frau zwar eine unablässige Voraussetzung für die Gleichstellung der Geschlechter darstellt, aber nur der erste Schritt ist. Und daher galt auch in der ehemaligen Sowjetunion die "Emanzipation der Frau" als vollzogen, weil diese mit der Berufstätigkeit gleichgesetzt wurde, und diese Vorstellung hatten auch die sowjetischen Frauen (und Männer!) fest verinnerlicht. Obwohl Frauen eine bestimmte, in manchen Bereichen der Volkswirtschaft (Volksbildung, Gesundheitswesen)

sogar exponierte Stellung erreicht hatten, blieben patriarchalische Vorstellungen nahezu ungeboren erhalten.

Prominentes Beispiel dafür ist Michail Gorbatschow, der in seinem Buch "Perestrojka" schreibt, dass die Frauen aufgrund ihrer Erwerbstätigkeit nicht mehr genügend Zeit haben, "um ihren täglichen Pflichten zu Hause nachzukommen - dem Haushalt, der Erziehung der Kinder, der Schaffung einer familiären Atmosphäre". Im Ergebnis der Perestrojka würden Diskussionen jetzt darüber geführt, "was zu tun ist, um es den Frauen zu ermöglichen, zu ihrer eigentlichen weiblichen Lebensaufgabe zurückzukehren". [12]

Problematisch erscheint es jedoch, zur Kennzeichnung der Verhältnisse den Begriff vom "Sowjetmatriarchat" zu verwenden. [13]

Matriarchat ist eine Neubildung vom Ende des 19. Jahrhunderts und wird seitdem - im Gegensatz zum Patriarchat - als Herrschaft der Frauen gedeutet. Heide Göttner-Abendroth geht jedoch in ihren Untersuchungen davon aus, dass es ein Matriarchat in dem Sinne, dass die Frauen geherrscht hätten wie später im Patriarchat die Männer, nicht gegeben hat. Wohl aber gab es "von Frauen geschaffene und geprägte Gesellschaften, in denen sie dominierten, aber nicht herrschten". [14]

Im sowjetischen Bewusstsein waren wohl vor allem Friedrich Engels' "Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates" sowie August Bebel's "Die Frau und der Sozialismus" präsent. Beide gingen - vor allem in Anlehnung an Bachhofens 1861 erschienenem Buch "Das Mutterrecht" - für die Urgesellschaft von der Existenz eines solchen Rechtes aus. Da diese als klassenlose Gesellschaft den Ursprung für das angenommene allgemeine Menschheitsziel, den Kommunismus, darstellte, erhielt das Mutterrecht im später gebräuchlichen Begriff des Matriarchats eine utopische Dimension. [15]

Der Begriff war deshalb zunächst positiv konnotiert. In der Verbindung der verbreiteten Vorstellung vom Matriarchat als "Macht der Frauen" mit den fest verankerten patriarchalischen Vorstellungen über die Rollen der Geschlechter bekam er dann eine zumindest anrühige Bedeutung.

"Sowjetmatriarchat" als Metapher für die sowjetische Variante einer postulierten Gleichberechtigung der Geschlechter verweist zwar auf tatsächlich vorhandene Erscheinungen, verschleiert aber das Wesen der Verhältnisse.

Eher scheint die auf Simone de Beauvoir zurückgehende Bezeichnung der Frauen als das "andere Geschlecht" [16] für die Analyse der Situation in den ehemals sozialistischen Ländern, auch der Sowjetunion, anwendbar zu sein. Wie zum Beispiel Irene Dölling in ihrer Analyse zeigt, bleibt die Frau in der (realen) sozialistischen Gesellschaft "das Andere", weil sie mit den Maßstäben des Mannes gemessen wird, denen sie nicht genügen kann. Trotz aller Veränderungen kommt es nicht "zur Aufsprengung ihrer ökonomischen, politischen, kulturellen Position als das 'zweite, andere, mindere Geschlecht'" [17]

Dem tatsächlichen Dasein als "Andere" steht jedoch die verinnerlichte Vorstellung einer gleichberechtigten Existenz gegenüber. Denn die Mehrzahl der Frauen war - trotz aller Probleme - davon überzeugt, gleichberechtigt zu sein. Und dieses Selbstverständnis führte nicht zu einem anderen Verhältnis der Geschlechter untereinander, sondern unterschied die Frauen von ihren

Geschlechtsgenossinnen im Westen. Daher können feministische Vorstellungen und Überzeugungen nicht ohne weiteres auf osteuropäische Verhältnisse übertragen werden.

Dies gilt auch für die verschiedenen theoretischen und methodischen Positionen der feministischen Literaturwissenschaft, die auf ihre Anwendbarkeit in Bezug auf die Untersuchung der russisch-sowjetischen Frauenliteratur der sechziger und siebziger Jahre geprüft werden müssen.

Dieser Zeitraum wurde aus verschiedenen Gründen gewählt. Zum einen, weil in der Literatur deutliche Veränderungen auszumachen sind [18], wozu auch zahlreiche vielversprechende Debüts gehören. Auch Frauen betreten verstärkt die literarische Bühne. Zum anderen existieren zwar Einzeluntersuchungen zu verschiedenen Autorinnen, aber noch keine übergreifende Analyse zur Frauenliteratur dieser Jahre.

Als Ausgangsposition soll die Frage gestellt werden, ob sich die eklatanten Widersprüche zwischen proklamierter Gleichstellung und realer Erfahrung in den Texten der Autorinnen wiederfinden lassen und auf welche Weise.

Daher wird zunächst der innerhalb der feministischen Literaturwissenschaft für die achtziger Jahre konstatierte Paradigmenwechsel "von angloamerikanischen zu französischen und von soziohistorischen zu poststrukturalistischen Theoriemodellen" [19] bewusst nicht mitgetragen. Vielmehr orientiert sich die Arbeit an hermeneutischen Prinzipien, die Einfühlung, geschichtliches Wissen und die literarische Tradition verbindet sowie ein bestimmtes Verständnis des Textes als begründet durchsetzen will. [20] Da es sich um fast ausschließlich um in einer realistischen Tradition stehende Kurzgeschichten und Erzählungen handelt, müssen auch erzähltheoretische Positionen mitbedacht werden. Diese konzentrieren auf die sich in den Texten manifestierende realistische Tradition sowie die Genrespezifik. Besondere Aufmerksamkeit gilt der für die Konstituierung des Textsinns wesentliche Rolle des Erzählers/der Erzählerin und ihrer Perspektive. (Hat der Erzähler ein Geschlecht?)

Das soziologische, ideologische und literarische Umfeld sowie die Biographie und das Selbstverständnis der Schriftstellerinnen finden ebenfalls Berücksichtigung, denn der literarische Text wird als "Botschaft des Autors und Zeugnis seiner Entstehungszeit" [21] betrachtet.

Das "Andere" wird zunächst gefasst als andere soziale Existenz, die eine spezifische Wahrnehmung hervorruft. Auf literarische Texte übertragen, zeigt sich diese andere Existenz in der Wahl frauenspezifischer Themen und der Gestaltung von Frauenbildern.

Der Widerspruch zwischen verinnerlichter Vorstellung von einer gleichberechtigten Existenz und tatsächlichem Anders-Sein führt die Autorinnen insgesamt zu einer anderen, besonderen Schreibweise, die individuell verschieden sein kann. Das "Andere" ist existent, wird aber nicht bewusst wahrgenommen, bleibt verborgen. Jedoch wird deutlich, dass die Texte aufgrund ihrer Andersartigkeit als "zweitrangig" betrachtet werden, was deren Ausschluss aus der Literaturgeschichte zur Folge hat. Denn obwohl einzelne Texte der Autorinnen durchaus diskutiert wurden, tauchen die Schriftstellerinnen in späteren Arbeiten über diese Zeit so gut wie gar nicht auf. In der Literaturwissenschaft ist diese Zeit geprägt von Vasilij Belov, Valentin Rasputin, Vladimir Tendrjakov oder Jurij Trifonov, Vasilij Šukšin oder Aleksandr Solženicyn.

Frauen wie Natal'ja Baranskaja, Majja Ganina, Irina Grekova, Viktorija Tokareva und Irina Velembovskaja, die - bis auf Majja Ganina - alle in den sechziger Jahren debütierten - schafften

es wie andere Autorinnen nicht, allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen. Erst die achtziger Jahre brachten eine Änderung, denn Autorinnen wie Tat'jana Tolstaja und vor allem Ljudmila Petruševskaja konnten einfach nicht mehr übersehen werden. [22]

Der Altersunterschied zwischen den Frauen beträgt etwa 30 Jahre und hat einige Bedeutung für ihr Schaffen. Die beiden ältesten sind Natal'ja Baranskaja und Irina Grekova (Jahrgang 1907 bzw. 1908), die beide erst in "reifen" Jahren begonnen haben zu schreiben. Ihre Texte unterscheiden sich deutlich von den wenigen etablierten Schriftstellerinnen ihres Alters wie Vera Panova, Vera Ketlinskaja und Galina Nikolaeva. Vor allem zwei Aspekte verdeutlichen die Differenz: einmal die Tatsache, dass in der Mehrzahl der Fälle Frauen Hauptfiguren sind, zum anderen, dass diese Figuren unabhängig von einem Mann agieren.

Von den Autorinnen der "mittleren" Generation wurden Irina Velembovskaja (1922-1990) und Majja Ganina (*1926) für die Arbeit ausgewählt, weil sie "das Andere" erkennen lassen, im Gegensatz etwa zu Ljudmila Uvarova und anderen Autorinnen.

In diesem Zusammenhang scheint es überlegenswert, eine Frauenliteratur im weiteren Sinn (als Literatur von Frauen) von einer im engeren Sinn - etwa der weiter oben aufgeführten Definition - abzugrenzen, allerdings mit dem Ziel einer Charakteristik, die über den thematischen Bereich hinausgeht.

Von den "jüngeren" Autorinnen werden Viktorija Tokareva und Ljudmila Petruševskaja behandelt (beide Jahrgang 1937) behandelt. Sie debütierten ebenfalls in den sechziger Jahren, aber schon von einer anderen Ausgangsposition her.

Durch diese Auswahl können Tendenzen der Frauenliteratur gut dargestellt werden. Im Mittelpunkt steht das Schaffen der Autorinnen in den sechziger und siebziger Jahren. Denn die wesentliche Vorüberlegung - neben dem "verborgenen Anderen" - ist die, dass in den sechziger Jahren Anfänge der Frauenliteratur im engeren Sinn zu beobachten sind, während die siebziger und achtziger Jahre dann deren vollständige Ausprägung bedeuten. Allerdings erweisen sich die Auswirkungen der Perestrojka als so wesentlich, dass es sinnvoll erschien, die Untersuchungen im wesentlichen auf die sechziger und siebziger Jahre zu beschränken, um die genannte Entwicklung zu verdeutlichen.

Die Analyse der Texte erfolgt zunächst getrennt nach Autorinnen. Damit wird nicht nur der individuellen Schreibweise der Schriftstellerinnen Rechnung getragen, sondern auch der unterschiedliche Generationszugehörigkeit und der damit verbundenen verschiedenen Lebenserfahrungen.

Zugleich werden die textlichen Voraussetzungen für eine vergleichende Analyse geschaffen. Diese beginnt mit - bereits auf der Oberfläche "sichtbaren" - Gemeinsamkeiten auf der inhaltlich-thematischen Ebene. Übereinstimmungen können auch auf der strukturellen (Genre, Erzählperspektive) Ebene nachgewiesen werden.

In einem dritten Teil soll anhand exemplarischer Texte die theoretisch angenommene andere Schreibweise der Frauen bewiesen werden. Was ist das Spezifische der "Frauenliteratur" unter den gegebenen Bedingungen, worin besteht das "verborgene Andere"?

Die vorhandenen theoretischen der feministischen Literaturwissenschaft lassen sich nur auf wenige Texte anwenden, daher werden auch Ergebnisse der Frauen- bzw. Geschlechterforschung genutzt. Ein Beispiel dafür sind die Untersuchungen zur Androgynie.

Der Begriff der Androgynie existiert in der Literatur- und Kunstwissenschaft als Motiv. Dieses geht auf eine körperliche Doppelgeschlechtlichkeit oder die Vermutung darüber oder die Nichterkennbarkeit des biologischen Geschlechts eines Menschen zurück, kann aber auch eine "seelisch-geistige Grundhaltung" meinen. [23] In der Psychologie wird seit den siebziger Jahren ein anderes Konzept diskutiert. Hier bedeutet Androgynie die Verbindung von Eigenschaften, Fähigkeiten und Verhaltensweisen, die bisher als typisch männlich/maskulin oder weiblich/feminin betrachtet wurden. Herkömmliche Geschlechterstereotypen werden nun durch eine prinzipielle Trennung von biologischem und psychologischem Geschlecht in Frage gestellt und revidiert. Anstelle von zwei werden vier verschiedene Typen von Individuen charakterisieren: Maskuline, Feminine, Androgyne und Undifferenzierte - und zwar unabhängig vom biologischen Geschlecht.

Dabei verfügen maskuline Personen über eine große Anzahl als maskulin deklariertes Eigenschaften, feminine entsprechend über feminine. Androgyne aber vereinen in sich in einer messbaren Größenordnung sowohl maskuline als auch feminine Eigenschaften, während als Undifferenzierte Personen bezeichnet werden, die sowohl niedrig maskuline als auch niedrig feminine Werte aufweisen. [24]

Das Konzept setzt Androgynie nicht als neues Ideal, meint aber, dass psychische Gesundheit und optimale Entwicklung eines Menschen eine Loslösung von traditionellen Geschlechterrollen erfordern.

Besonders in Texten von I. Grekova, Majja Ganina und Viktorija Tokareva sind Frauenfiguren zu finden, die im genannten Sinn eindeutig als androgyn charakterisiert werden können. Ich sehe dies als exemplarischen Ausdruck des Widerspruchs zwischen Geschlechteridentität (Gleichberechtigung als Angleichung) und Geschlechterdifferenz (die Frau als das "andere Geschlecht").

Eine weitere Möglichkeit ist die Untersuchung von Hysterie, wenn der Zusammenhang zwischen "Krankheit und Zwängen der Frauenrolle" [25] in den Vordergrund gestellt wird. In der sowjetischen Literatur sind keine (veröffentlichten) authentischen Krankheitsbilder zu finden, dafür aber durchaus Spuren von Hysterie, zum Beispiel in der Form hysterischer Anfälle.

Es wird erwartet, dass die Textanalyse weitere Schwerpunkte ergibt.

Vorläufiges Inhaltsverzeichnis

1 Umfeld

1.1 Das ideologische und soziale Umfeld

1.1.1 Die soziale Situation der Frau in der Sowjetunion

1.1.2 Das marxistische Emanzipationskonzept. Ideal und Wirklichkeit. Kritik

1.1.3 Die These vom Sowjetmatriarchat

1.2 Das literaturwissenschaftliche Umfeld

1.2.1 Realistische Literatur

- 1.2.2 Die Genres Kurzgeschichte und Erzählung
- 1.2.3 Der Erzähler in der Epik
- 1.3 Das literaturhistorische Umfeld
 - 1.3.1 Tendenzen der russischen Literatur der sechziger Jahre
 - 1.3.2 Das Bild der Frau in der sowjetischen Literatur der sechziger und siebziger Jahre
- 1.4. Das feministische Umfeld
 - 1.4.1 Feminismus und feministische Theorien
 - 1.4.2 Die Entwicklung der feministischen Literaturwissenschaft
 - 1.4.3 Zum Begriff der Frauenliteratur
 - 1.4.4 Feministische Literaturwissenschaft und russische Literatur von Frauen

2 Texte

- 2.1 Natal'ja Baranskaja
- 2.2 I. Grekova
- 2.3 Majja Ganina
- 2.4 Irina Velembovskaja
- 2.5 Viktorija Tokareva
- 2.6 Ljudmila Petruševskaja
- 2.7 Valentina Ermolova und weitere Autorinnen
- 2.8 Gemeinsamkeiten der Texte in thematischer und struktureller Hinsicht
 - 2.8.1 Frauenbilder
 - 2.8.2 Erzählstrukturen

3 Das verborgene Andere

- 3.1 Weibliche Biographie als "verborgenes Leben"
- 3.2 Gestaltung von Hysterie als Ausdruck von Zwang und Verdrängung
- 3.3. Androgyne Frauengestalten als Ausdruck der Veränderung

Anmerkungen

[1] Barbara Hahn, Feministische Literaturwissenschaft, in: K.-M. Bogdal (Hg.), Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Darmstadt 1990, S. 218 ff. - Sigrid Weigel, Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft, in: H. Brackert, J. Stückrath, Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt 1992, S. 677 ff.

[2] Vgl. dazu Lena Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturtheorie, Stuttgart, Weimar 1995.

[3] Terry Eagleton, Einführung in die Literaturtheorie. Stuttgart 1992, S. 188.

[4] Harenbergs Lexikon der Weltliteratur. Bd. 2. Stuttgart 1989, S. 1001.

[5] Vgl. B. Hahn, Feministische Literaturwissenschaft, S.225.

[6] Sigrid Weigel, Frau und "Weiblichkeit". Theoretische Überlegungen zu einer feministischen Literaturkritik, in: I. Stephan, S. Weigel, Feministische Literaturwissenschaft. Berlin 1984, S. 107.

[7] Barbara Hahn, Feministische Literaturwissenschaft, S.220.

[8] Vgl. Christina Parnell, Beobachtungen zum "anderen Denken" in der russischen "Frauenprosa", in: E. Cheauré (Hg.), Jenseits des Kommunismus. Sowjetisches Erbe in Literatur und Film. Berlin 1996, S. 135.

[9] Vgl. Olga Voronina, Ženščina i socializm. Opyt feministikogo analiza, in: Feminizm. Vostok - Zapad - Rossija. Moskva 1993, S. 205.

[10] Marianne Butenschön, Frauenemanzipation in der UdSSR: Anspruch und Wirklichkeit, in: Osteuropa, 2/1977, S. 91.

- [11] Vgl. Irene Dölling, Entwicklungswidersprüche von Frauen in der sozialistischen Gesellschaft. Kulturtheoretische Ansätze ihrer Analyse, in: "Wen kümmert's, wer spricht." Zur Literatur und Kulturgeschichte von Frauen aus Ost und West. Köln 1991, S. 25ff.
- [12] Zitiert nach Kristine von Soden (Hg.), Lust und Last. Sowjetische Frauen von Alexandra Kollontaj bis heute. Berlin 1990, S. 120. Hervorhebung von mir - B.J.)
- [13] Sonja Margolina, Das sowjetische Matriarchat. Gleichberechtigung in der Destruktivität, in: Dies.: Rußland. Die nichtzivile Gesellschaft. Reinbeck b. Hamburg 1994, S. 54ff.
- [14] Heide Göttner-Abendroth, Das Matriarchat. Stuttgart 1989, S. 9.
- [15] So spricht Aleksandra Kollontaj in einer Vorlesung für Arbeiterinnen davon, dass das Matriarchat in der Phantasie des Volkes als glücklichstes und gerechtestes Zeitalter erschien. Vgl. Alexandra Kollontaj, Die Situation der Frau in der gesellschaftlichen Entwicklung. Vierzehn Vorlesungen vor Arbeiterinnen und Bäuerinnen an der Sverdlov-Universität 1921. Verlag Neue Kritik 1975, S. 24.
- [16] Simon de Beauvoir, Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Berlin 1989.
- [17] I. Dölling, Entwicklungswidersprüche von Frauen in der sozialistischen Gesellschaft, S. 31.
- [18] Vgl. dazu: Wolf Schmid, Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsliteratur. In: Wiener Slawistischer Almanach, 4/1979, S. 55 ff.
- [19] Vgl. Lena Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturwissenschaft, S. VIII.
- [20] Vgl. Alfred Behrmann, Einführung in die Analyse von Prosatexten. Stuttgart 1982, S. 11.- Jürgen Schutte, Einführung in die Literaturinterpretation. Stuttgart 1990, S. 20 ff.
- [21] J. Schutte, Einführung in die Literaturinterpretation, S. 44 ff.
- [22] Vgl. Willi Beitz (Hg.), Vom "Tauwetter" zur Perestrojka. Russische Literatur zwischen den fünfziger und neunziger Jahren. Frankfurt/Main 1994. - Innovative Schreibweisen werden für die sechziger und siebziger Jahre ausschließlich an Männern festgemacht. Vgl. etwa Wolf Schmid, Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsliteratur, in: Wiener Slawistischer Almanach, 4/1979, S. 55 ff.
- [23] Vgl. Themen und Motive in der Literatur, München 1995, S. 38.
- [24] Vgl. Dorothee Bierhoff-Alfermann, Androgynie. Möglichkeiten und Grenzen der Geschlechterrollen. Opladen 1989, S. 17 ff.- Carol McMahon, Geschlecht, Maskulinität, Feminität und Stress. Frankfurt/Main Peter Lang 1987, S. 53.
- [25] S. Weigel, Die Stimme der Medusa, S. 113.

Inhalt

	Seite
Kleiner Exkurs zum Feminismus und zur feministischen Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert	9
Das Frauenbild in der sowjetischen Literatur Anfang der 20er bis Ende der 80er Jahre	16
Der Ausschluss der Frauen aus dem literarischen Kanon der sowjetischen Literatur der 60er und 70er Jahre	22
Matriarchat und Sozialismus	27
Frauenliteratur und ästhetische Wertung	29
Zur autobiographischen Schreibweise	30
Die Erzähler bei Natal'ja Baranskaja	31
Erzählen und Erzähler bei Tat'jana Tolstaja	50
Beate Jonscher, Zur russischen Frauenliteratur des 20. Jahrhunderts	8

Kleiner Exkurs zum Feminismus und zur feministischen Literaturwissenschaft

Zur Theoriebildung in der feministischen Literaturwissenschaft

Die feministische Literaturwissenschaft entwickelte sich als Folge einer sich etablierenden Frauenliteratur, im Zusammenhang und unter dem Einfluss der allgemeinen feministischen Theoriebildung. Es erscheint sinnvoll, zwischen einer feministischen Literaturwissenschaft und einer allgemeinen feministischen Literaturtheorie zu unterscheiden. Wohl allem deshalb, weil sich letztere sehr aus anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen "rekrutiert".

Die feministische Literaturwissenschaft, die inzwischen als eine Richtung innerhalb der modernen Literaturtheorien anerkannt ist [1], begann (in der Bundesrepublik Deutschland) ihre Entwicklung in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre. Das kritische Interesse von Wissenschaftlerinnen und Studentinnen galt zunächst - neben der Literatur von Frauen - den stereotypen Weiblichkeitsbildern in der Literatur männlicher Autoren. Es wurde ein Untersuchungsparadigma begründet, "das in variationsreicher Begrifflichkeit stets als Paar auftritt: Heldin und Autorin, gestaltete und gestaltende Frauen ... Frauenbilder und Frauenliteratur." [2] Daraus ergab sich das große Arbeitsprojekt der - immer wieder verschwiegenen und verdrängten - weiblichen literarischen Tradition, wobei es nicht nur um eine Komplettierung der Literaturgeschichte ging, sondern die Veränderung, die "Relektüre der Regeln des literarischen historischen Diskurses" [3].

Bei dieser Relektüre wurde auch festgestellt, dass tradierte wissenschaftliche Methoden für die Analyse von Literatur weiblicher Autoren nicht geeignet waren, da sie fast immer zu einer Unterbewertung, zu einer negativ-abschätzenden Wertung führten. Die feministische Literaturwissenschaft sieht die Ursache dafür in dem von männlichen Maßstäben geprägten, aber als allgemein gültig gesetzten Literaturbegriff. Es geht um den Anspruch sogenannter "hoher" Literatur, "universelle Wahrheiten darzustellen in einer künstlerischen Form, deren Reinheit, Meisterschaft oder Genialität den Stoff von allem Subjektiven und Interessengeleiteten geläutert und ihn ins Exemplarische, Allgemeinmenschliche erhoben zu haben". [4]

Die Suche nach neuen Möglichkeiten "jenseits der etablierten Ästhetik" (Weigel) fand aber in einer Zeit statt, als "der Glaube an Fortschritt und Emanzipation und damit an Geschichte als kontinuierlichen Prozeß" ins Wanken geriet. [5] Dadurch kam es auch in der feministischen Literaturwissenschaft zu einem Paradigmenwechsel, der in den achtziger Jahren "von anglo-amerikanischen zu französischen und von soziohistorischen zu poststrukturalistischen Theoriemodellen" erfolgte. [5] Die feministische Theoriebildung in der Literaturwissenschaft vollzog sich also über die Gebiete des Strukturalismus und Poststrukturalismus sowie der Psychoanalyse. Daher geht Lena Lindhoff, wenn sie einen Überblick über die Entwicklung gibt, weit über die eigentliche Literaturwissenschaft, die Literaturgeschichte und -kritik hinaus.

Am Beginn ihres Buches stehen zwei Frauen - die literarische Figur der Nora (aus dem Drama von Ibsen) und die reale Gestalt der Hysterikerin Dora (die Freud beschrieben hat), die auf zwei mögliche Seiten des Frau-Seins verweisen. Infolge der Erkenntnis, dass sich die Probleme lediglich durch eine (wie auch immer geartete) Emanzipation nicht lösen lassen, stehen jetzt Emanzipation und Stärke - Krankheit und Verweigerung gegenüber. Sie sollen jedoch nicht gegen einander gestellt werden. Das Ziel einer Theoriebildung kann Lena Lindhoff zufolge nur die

Konstitution einer Subjektivität sein, die sich ihrer Konstruiertheit bewusst ist und "offen bleibt für unterschiedliche Sinnmöglichkeiten der Bestimmung von Frauen." (XII)

Für den Beginn der modernen feministischen Theorien steht hier wie in den meisten Arbeiten Simone de Beauvoir, die mit ihrem Buch "Le Deuxieme Sexe" ("Das andere Geschlecht", 1949) die Differenz als wichtigste Grundlage des Verhältnisses zwischen Mann und Frau begründet und damit wesentliche Begriffe zur Geschlechterdifferenz geprägt hat, wie das Eine/das Andere, Transzendenz/Immanenz und andere. Die Überwindung des dualen Gegensatzes Mann-Frau erscheint bei Beauvoir nur möglich durch eine Angleichung der Frau an den Mann, da dieser das Universale, Allgemeinmenschliche verkörpert.

"Die Selbstverwirklichung der Frau läuft bei ihr auf eine Überwindung des Frau-Seins hinaus." (7)

Diese Auffassung ist nicht auf Simone de Beauvoir beschränkt, sondern findet sich generell am Anfang feministischer "Lösungssuche" und weist deutlich die Merkmale herkömmlicher Philosophie auf.

Da die europäische feministische Literaturtheorie wie gesagt vom Poststrukturalismus und der Psychoanalyse beeinflusst wurde, unterzieht Lena Lindhoff die darauf aufbauenden Vorstellungen der drei feministischen Theoretikerinnen Julia Kristeva, Hélène Cixous und Luce Irigaray einer kritischen Analyse.

Julia Kristeva entwickelte aufbauend auf Lacan die Theorie vom Symbolischen und Semiotischen. Dabei beruht die symbolische Ordnung auf der kommunikativen Funktion der Sprache, in der das Signifikat, die Bedeutung gegenübersteht. Dem Symbolischen steht das Semiotische gegenüber, in dem der Signifikant (Klang, Rhythmus) von Bedeutung ist. Das Symbiotische unterliegt dem Einfluss des symbolischen Gesetzes. Die Literatur ist die Instanz, die eine ständige Erneuerung des Symbolischen durch das Semiotische praktiziert. Eine neue Qualität wird dabei durch die Avantgarde-Literatur erreicht.

In Kristevas Untersuchungen von literarischen Texten kommt jedoch keine einzige Frau vor. Für sie gibt es keine spezifische weibliche Schreibweise. Im Gegenteil: sie sieht bei Frauen Defizite: zum Beispiel die mangelnde Kenntnis von Signifikanten und ein Desinteresse an der Komposition [7]. Lindhoff zieht daher einen Vergleich zwischen Julia Kristeva und Simone de Beauvoir, die sich beide über eine männliche Tradition definieren. Es gibt (nach wie vor) nur eine Subjektivität, eine Sprache, einen Maßstab zur Bewertung von Kunst.

Wie Derrida bestimmt Julia Kristeva das Weibliche als das Unbestimmbare überhaupt. Frauen dürfen daher keine eigene Subjektivität fordern. Sie erscheint daher als Meisterschülerin, die das Weiblichkeitskonzept ihrer Lehrer übernimmt. Hinzu kommen "eine hermetisch elitäre Terminologie, eine Abstraktion vom eigenen Geschlecht und eine Tendenz zum Verschweigen ihrer geistigen 'Mütter'." (120)

Die Theorie Kristevas konnte auch noch nicht überzeugend auf das Schreiben von Frauen angewandt werden.

"Statt den Frauen wie Kristeva eine 'solide Position innerhalb des männlichen 'Symbolischen' zu verordnen, von der aus sie dann ihr weibliches Subversionspotenzial einbringen dürfen, müsste eine feministische Literaturtheorie Kristevas Bestimmung aufnehmen, ohne es mit

dem 'Weiblichen' zu identifizieren und dem 'männlichen' 'Symbolischen' entgegenszustellen. An die Stelle dieser vertrauten dualen Aufspaltung könnte der Versuch treten, beide, das 'Semiotische' und das 'Symbolische' geschlechtlich differenziert zu denken." (121)

Einen anderen Weg geht die Schriftstellerin Hélène Cixous, die ausgehend von den Ideen Derridas, wonach das abendländische Wissenssystem auf binäre, hierarchisch geordnete Oppositionen beruht, darin den immerwährende Legitimationsversuch männlichen Herrschaftsanspruches sieht. Als Alternative zur männlichen Angst vor Identitätsverlust, der das Besitzen und Einverleiben des Anderen erforderlich macht, soll die wechselseitige Anerkennung zweier unterschiedlicher Subjekte treten. (123)

Anstelle eines "universalen" Maßstabes tritt bei Cixous eine genaue Vorstellung vom weiblichen Schreiben: offene Subjektivität und liebender Bezug zum anderen, nicht Einverleiben, sondern Geben, kein festgelegter Sinn, sondern neue Sinnmöglichkeit, Überfluss an Sprache und anderes mehr. (124)

Eine solche genaue Vorstellung darüber, wie "weibliche" Texte auszusehen haben, führt folglich zur Ausgrenzung einer großen Zahl von Texten, die diesen nicht entsprechen.

Lena Lindhoff sieht das Problematische der Theoriemodelle von Kristeva und Cixous vor allem in deren Forderung, dass Frauen nicht versuchen sollten, sich schreibend ihrer eigenen Geschichte und Subjektivität zu vergewissern. Beider Vorschläge (sowohl Subversion der männlichen Ordnung oder unendliche Entäußerung ans Andere) erscheinen letztlich unbefriedigend. (128)

Andere Denkmöglichkeiten eröffnet die von Luce Irigaray und anderen vertretene Auffassung von der Geschlechterdifferenz.

Die Psychoanalytikerin und Philosophin versucht eine Revision der abendländischen Geschichte, zeigt sie als Verabsolutierung männlicher Subjektivität und Sexualität, die auf einer Ausbeutung und Ausgrenzung des Weiblichen beruht.

Eine Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz kann es nicht geben, solange die weibliche Seite der Differenz nicht vorhanden ist. Die einzige Möglichkeit für die Frau, sofern sie nicht den männlichen Diskurs übernehmen will, besteht darin, diese Diskurse zu durchqueren und versuchen, ihren eigenen Ort zu rekonstruieren. Anstelle eines universalen, männlichen Subjektes tritt ein zweifaches, geschlechtlich differenziertes Symbolisches, das der weiblichen Erfahrung Rechnung trägt. (133) Um das Weibliche zu symbolisieren genügen willkürliche und individuelle Schöpfungen nicht. Irigaray sucht nach dem Unbewussten noch jenseits des patriarchalischen Unbewussten und findet Körperöffnungen. Der Versuch, der poststrukturalistischen Nicht-Subjektivität zu entgehen und am feministischen Programm weiblicher Subjektivität festzuhalten, führt anstelle alter Zuweisungen zu neuen. Wenn bestimmte Eigenschaften als männlich zurückgewiesen werden, beraubt sich die Frau einer lebberen Alternative zu der patriarchalischen Rollenzuweisung.

Irigarays Vorstellung, ein weibliches Symbolisches würde neue Beziehungen von Frauen - die sich bisher nur in Bezug auf einen Mann gesehen haben - untereinander ermöglichen, erfährt eine Fortsetzung bei italienischen Feministinnen. Diesen geht um die Nutzung von Differenzen - im Wissen, Kompetenz, Autorität einzelnen Frauen. Dies ist erforderlich, weil in der westlichen Kultur Beziehungen von Frauen nicht geregelt sind und sich daher auf einem

vorkulturellen Stand befinden, welches von undifferenzierten Wir-Gefühlen, zugleich aber Neid, Konkurrenz und Raub geprägt ist. Anstelle des bisher allein vorhandenen männlichen Identifikationsmuster soll eine Beziehung von zwei Frauen treten - aufgrund unterschiedlicher Erfahrungen, Wissen usw. eine Art Mutter-Tochter-Beziehung. Wiederum eine Festlegung der weiblichen Interaktion, meint Lindhoff, zugleich wird die Programmatik - die Konstitution einer weiblichen Interaktion und Sprache - nicht eingelöst.

Dekonstruktion und Feminismus

Differenzen, zu denen auch die Geschlechterdifferenz gehört, müssen überwunden werden. Aber, wie Lindhoff schreibt, bedarf eine kulturelle Veränderung nicht der Eliminierung, sondern der Enthierarchisierung der Geschlechterdifferenz. (104) Was sie hier und an anderen Stellen immer einfordert - nämlich nicht die Stelle alter Festschreibungen neue zu setzen - ist eine Ursache dafür, warum die verschiedenen Theorien letztlich unbefriedigt lassen. Keine ontologische Gültigkeit mehr, sondern Konstruktionen und Entwürfe, die "historischen Erfahrungen Rechnung tragen und offen bleiben für Veränderung". (Ebenda)

Aber gerade Veränderungen erscheinen unter den vorhandenen Gegebenheiten nicht oder kaum möglich. Jedoch verfügt eine dekonstruktive Lektüre über Möglichkeiten, die eine herkömmliche Analyse nicht hat, vor allem eine scheinbar geschlossene Bedeutung zu öffnen und dabei verdeckte Komplexität und Widersprüchlichkeit aufzudecken.

Wenn feministische Theoretikerinnen wie Kristeva, Cixous und Irigaray in verschiedener, auch kritischer Weise der Verbindung von Psychoanalyse und Poststrukturalismus folgen, wie sie Jaques Lacan in seiner Theorie vorgegeben hat, so übernehmen sie auch dessen Dogmen, vor allem die ausschließlich männliche Perspektive, die zugleich eine Subjektlosigkeit der Frau evokiert.

Lacans Synthese von struktureller Textanalyse und psychoanalytischer Interpretation (86) ist anwendbar auf traditionell geschriebene Texte mit einer männlichen Perspektive, aber nicht zu universalisieren.

Als vorläufiges Fazit schreibt Lindhoff: "Die soziohistorischen Ansätze der feministischen Literaturwissenschaft leiteten aus der Kenntnis des Ausschlusses der Frau aus der kulturellen Ordnung die Forderung nach einer Gleichberechtigung innerhalb dieser Ordnung ab. Die poststrukturalistischen Ansätze dagegen fragen, inwiefern der Ausschluss des Weiblichen konstitutiv ist für die Hervorbringung dieser Ordnung selbst. Ihre Forderungen sind daher einerseits daher einerseits tiefgreifender - sie zielen auf eine Dekonstruktion des kulturellen Systems überhaupt - andererseits folgenloser: sie richten sich in erster Linie auf eine neue sprachliche Praxis, lassen die gesellschaftliche aber unangetastet." (172)

Sigrid Weigel spricht von der "Hoffnung auf Möglichkeiten weiblichen Schreibens jenseits der etablierten Ästhetik", die die Rezeption der Schriften von Kristeva, Irigaray und Cixous beförderten. Cixous und teils auch Irigaray gestalteten einen Entwurf, "der in einer Positivierung des Weiblichen dieses mit dem Fließenden, Flüssigen, Uneindeutigen, Nichtgreifbaren, Diskontinuierlichen etc. gleichsetzt", während Kristeva zwar das Konzept einer neuen poetischen Praxis entwickelt, Frauen darin aber nicht findet. ("Geschlechterdifferenz", 684)

Gender-Studies

Die überwiegend in den USA entwickelten "Gender-Studies" hat Lena Lindhoff nichts berücksichtigt. In diesen wird das Geschlecht nicht mehr nur als biologische, sondern als sozial-kulturell konstruierte Kategorie betrachtet. "Das Konzept gender und die Anführungszeichen bei Wörtern wie >Mann<, >Frau<, >männlich<, >weiblich<, markieren die zugrundeliegende Überlegung, daß es keine natürlichen, angeborenen, geschlechtsspezifischen Eigenschaften von Mann und Frau gibt, sondern immer nur kulturspezifische Zuschreibungen von Rollen und Verhaltensstereotypen, die historischen Veränderungen unterliegen. Auch sind Mann und Frau keine voneinander unabhängigen Kategorien, sondern bedingen sich gegenseitig.

Schwierigkeiten einer feministischen Literaturwissenschaft

Obwohl das Buch "Einführung in die feministische Literaturtheorie" heißt, ist von Literatur und Literaturwissenschaft im Wesentlichen nur im ersten Kapitel die Rede, wenn es um die Neusicht auf die in der Literatur vorhandenen Weiblichkeitsbilder sowie die Aufarbeitung einer weiblichen Schreibtradition geht. Psychoanalytische und Poststrukturalistische Theorie lassen sich für die Analyse einzelner Texte sehr gut nutzen, aber eben nur für ganz bestimmte, die auch immer wieder aufgerufen werden. Die weitaus größere Zahl von Texten bleibt unberücksichtigt.

Das "zweite Dilemma": es gibt keine eine gültige Methode für die Analyse von Frauentexten.

Sigrid Weigel schreibt in "Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft" zunächst über die Gefahr, in die durch die Existenz einer feministischen Wissenschaft deren Gegenstand gerät. Frauen werden "erneut zum Sonderfall eines ansonsten angeblich neutralen Diskurses... reproduziert damit eine tradierte Geschlechterordnung, in der der Mann das Allgemeine repräsentiert und Frauen einer besonderen Behandlung bedürfen." (677)

Und dennoch hat die feministische Literaturwissenschaft Bedeutendes/Wesentliches geleistet. (Eine Erkenntnis aus der Geschichte weiblicher Autoren war der Widerspruch zwischen dem Bemühen, Autor zu werden, und das Werk von sich abzutrennen)

Im Folgenden geht es um die Wechselbeziehungen in der Entwicklung zwischen der sozialen Stellung der Frau, der Frauenliteratur, der allgemeinen feministischen Theoriebildung und der feministischen Literaturwissenschaft, auch unter dem Aspekt der Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den zwei Gesellschaftssystemen der entwickelten Industriestaaten.

Zur Entwicklung der Frauenliteratur

Simone de Beauvoir kritisierte das Frauenbild männlicher Autoren. Von Frauen geschriebenen Texte bezeichnete sie jedoch als mittelmäßig, weil es ihnen nicht gelänge, ihr Werk von ihrem Leben zu lösen. (9)

Zuvor hatte sich Virginia Woolf mit der Geschichte englischer Literatur von Frauen befasst. Das Fehlen großer weiblicher Namen in der Literaturgeschichte führte sie auf die gesellschaftlich

diktierten Bedingungen weiblicher Existenz zurück. Zugleich gibt es für sie nur einen Maßstab für "große Kunst", dem die meisten Frauen nicht standhalten können, weil ihr Schreiben zu sehr dem Leben verhaftet gewesen ist. (31 ff.)

Virginia Woolf und Simone de Beauvoir, beide Schriftstellerinnen und beide mit nur "einem" Maßstab für Kunst, dem Frauen nicht entsprechen, weil sie meistens "anders" schreiben als es der universale "männliche Maßstab vorschreibt.

In den sechziger und siebziger Jahren kommt es in den entwickelten Industriestaaten zu einer nicht deutlichen Zunahme von literarischen Texten, die von weiblichen Autoren geschrieben wurden. Ursache dafür ist vor allem die Möglichkeit eines ungehinderten Zugangs für Frauen zur höheren Bildung, die mit zunehmender Selbständigkeit und steigendem Selbstbewusstsein einhergeht. Dies ist auch eine Ursache für die Entstehung einer "neuen Frauenbewegung", die wiederum auf literarische Werke zurückgreifen will und kann.

Die entstehende Literatur wird als etwas Neues erkannt, damit entsteht das Bedürfnis nach einer entsprechenden Einordnung.[8] Die Begriffsbestimmungen bleiben auf den inhaltlich-thematischen Bereich beschränkt, ästhetische Maßstäbe werden zunächst noch keiner Prüfung unterzogen.

Bislang hatten schreibende Frauen sich nicht als etwas Besonderes betrachtet (weil "Damenliteratur" eine pejorative Bedeutung besaß) und nur einen Maßstab für (wirkliche) Kunst angenommen.

Mit dem Aufschwung der Frauenbewegung aber entwickelte sich eine feministische Forschung, Ausgehend von der Aufarbeitung der Kultur- und Sozialgeschichte wurde der angeblich universale Maßstab für Kunst als männlich determiniert erkannt, und es wurde deutlich, dass Frauen diesem nicht genügen konnten und daher schon früher aus dem Kanon herausgefallen waren. Bei der Aufarbeitung der weiblichen Tradition der Literaturgeschichte wurde das Dilemma deutlich: bei einem universalen/männlichen Maßstab würde Frauenliteratur immer wieder als "zweitrangig" deklassiert.

Das ist aber das Dilemma der modernen Literaturwissenschaft überhaupt: ist eine ästhetische Wertung überhaupt noch möglich und sinnvoll, Und wenn ja, nach welchen Kriterien soll sie erfolgen?

Ein weiteres Problem ist das Unhistorische vieler Begriffsbestimmungen, etwa die vom doppelten Ort der Frau (Zitat Weigel)

Welche Veränderungen haben sich in den vergangenen fünfzig Jahren ergeben, welchen Gemeinsamkeiten und Unterschieden existieren zwischen den zwei Gesellschaftssystemen (es kann ohnehin nur über die Frauen in den Industriestaaten der 1. und 2. Welt gesprochen werden) und wie ist die Situation in den sechziger und siebziger Jahren?

Welche Probleme haben Frauen? Frauen haben Schwierigkeiten, eine andere Redeweise in Bezug auf das Weibliche und die Frau hervorzubringen. Es entsteht eine problematische Beziehung der Frauen zu anderen Frauen, die eine Subjektposition beanspruchen (Lindhoff, 260 f.)

"Oft erweist sich die Suche nach Gegenbildern oder gar nach Alternativen, eigenen Identitätskonzepten als Wiederholung oder Variation alter Muster..."

"Überhaupt hat sich die Frage nach dem Anderssein der Frau vorerst als Falle entpuppt, da sie bislang nur zu einer Verlängerung der Geschlechterpolarität geführt hat." (261)

Warum der westliche Feminismus sich so schwer auf (real)sozialistische Verhältnisse anwenden lässt

1. zum Beispiel durch die Prämisse/These, "daß Männer die primären Nutznießer des patriarchalischen Systems sind und - bewußt oder unbewußt - und den größten Beitrag zu seiner Aufrechterhaltung leisten", wobei nicht einzelne Männer gemeint sind, sondern die Strukturen eines über Jahrhunderte gewachsenen gesellschaftlichen und kulturellen Rahmens. (Karin Fischer u.a., Aussichtsreiche Abwege, S. 19)

2. Wenn, wie in diesem (und anderen Aufsätzen) als Ziel des Feminismus eine Veränderung dieser Strukturen gesetzt wird, ist die Frage, wie diese geschehen soll, etwa "in der Wechselwirkung mit psychischen Entwicklungen, mit einer Perspektiverweiterung im Sinn eines Aufrechnens der patriarchalischen Sichtweise als der einzig wahren sowie einer sukzessiven Neuorganisation von Macht und Privilegien" (19f. - Hervorhebung von mir - B.J.)

Sigrid Weigel hingegen beschreibt eine "feministische Utopie, die davon ausgeht, "daß die männliche Ordnung nicht durch eine andere weibliche Ordnung zu überwinden sei, sondern nur durch eine Nicht-Ordnung, d.h. durch die Aufhebung der zentristischen, teleologischen, hierarchischen Prinzipien überhaupt." (Sigrid Weigel, Frau und "Weiblichkeit", S. 107)

Trotz der unterschiedlichen Wortwahl ist zu erkennen, dass es hier um mehr geht als um den Widerspruch Utopie - Realität.

Die Etablierung einer Theorie oder eines theoretischen Modells kann zwei Dimensionen haben: eine restriktive/einschränkende oder eine uneingeschränkte/utopische.

1. In einer restriktiven Theorie wird das Bestehende oder die jeweils entwickelten Ideen als das einzig Mögliche erklärt. Einige feministischer Überlegungen verfügen jedoch über eine utopische Dimension, zum Beispiel die Erkenntnis, dass "die männliche Ordnung nicht durch eine andere, weibliche Ordnung zu überwinden sei, sondern nur durch eine Nicht-Ordnung, d.h. durch die Aufhebung der zentristischen, theologischen, hierarchischen Prinzipien", (Sigrid Weigel, Frau und "Weiblichkeit". Theoretische Überlegungen zu einer feministischen Literaturkritik, in: I. Stephan, S. Weigel, Feministische Literaturwissenschaft. Berlin 1984, S. 107.). Die bisher vorgestellten Theorien sind restriktiv, weil sie dualistisch sind, im Wesentlichen auf (binären) Oppositionen beruhen. Die Erkenntnis, dass Analyse und Kritik nicht zu einer Veränderung geführt haben, führt zu einer "Verlagerung" der Kritik als Dekonstruktion". [...]

Wie noch zu zeigen sein wird, ist die feministische Literaturwissenschaft für die Untersuchung der russisch-sowjetischen Frauenliteratur geeignet, und zwar insbesondere in ihrer Kritik tradierter Weiblichkeitsbilder, der Auffassungen und Methoden bisherigen Literaturwissenschaft sowie in den Versuchen, die Besonderheiten von Frauenliteratur aufzuzeigen. Jedoch muss gerade letzteres (stärker als es die FLW tut) auf die sozialökonomischen und ideologischen Gegebenheiten sowie spezifische Entwicklung der russischsprachigen Literatur bezogen werden. Denn die Arbeit orientiert sich an hermeneutischen Prinzipien, die Einfühlung, geschichtliches Wissen und die literarische Tradition verbindet sowie ein bestimmtes Verständnis des Textes als begründet durchsetzen will. (Vgl. Alfred Behrmann, Einführung in die Analyse von Prosatexten. Stuttgart 1982, S. 11.- Jürgen Schutte, Einführung in die Literaturinterpretation.

Stuttgart 1990, S. 20 ff.) Daher wird der innerhalb der feministischen Literaturwissenschaft für die achtziger Jahre konstatierte Paradigmenwechsel "von angloamerikanischen zu französischen und von soziohistorischen zu poststrukturalistischen Theoriemodellen", die Lena Lindhoff in ihrer "Einführung in die feministische Literaturwissenschaft" (Vgl. Lena Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturwissenschaft, S. VIII.) konstatiert, bewusst nicht mitgetragen.

Anmerkungen

[1] Vgl. dazu die Überblicksdarstellungen: B. Hahn, Feministische Literaturwissenschaft, in: K.-M. Bogdal (Hg.), Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Darmstadt 1990, S. 218 ff. - S. Weigel, Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft, in: H. Brackert, J. Stückrath, Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt 1992, S. 677 ff.- G. Rippl, Feministische Literaturwissenschaft. In: M. Pechlivanos (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995, S. 230-240. [2] Sigrid Weigel, Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft, in: H. Brackert, J. Stückrath, Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt 1992, S. 678 f.

[3] Ebd., S. 681.

[4] L. Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler 1995, S. 11.

[5] B. Hahn, S. 225.

[6] L. Lindhoff, Einführung in die feministische Literaturwissenschaft, S. VIII. Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

[7] Vgl. Julia Kristeva, Kein weibliches Schreiben? In: Freibeuter 2, S. 79 ff., zit. nach Lindhoff, S. 116.

[8] Vgl. etwa die Definition bei M. Heuser, Literatur von Frauen / Frauen in der Literatur. Feministische Ansätze in der Literaturwissenschaft, in: L.F. Pusch, (Hg.) Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch, Frankf./M. 1983, S. 122.

Das Frauenbild in der sowjetischen Literatur (Anfang der 20er bis Ende der 80er Jahre)

Zum Frauenbild in der sowjetischen Literatur gibt es eine Reihe von Untersuchungen, auf die im Folgenden Bezug genommen werden soll. [1] Den Ausgangspunkt für die Darstellung bildet die kaum anzuzweifelnde Tatsache, dass das Frauenbild in der russischen und auch der sowjetischen Literatur fast ausschließlich männlichen Köpfen entstammt. Die wenigen von der - ebenfalls hauptsächlich von Männern betriebenen - Literaturgeschichtsschreibung akzeptierten Schriftstellerinnen [2] ändern daran nichts.

In ihrem Buch "Die Frau in der sowjetischen Literatur" beschreibt Elsbeth Wolffheim die Entwicklung des Frauenbildes im Verlauf von ca. sechzig Jahren. Sie geht dabei von den vier Etappen aus, die für die Literaturgeschichte allgemein als Markierungen gelten: zwanziger Jahre, dreißiger bis fünfziger Jahre, "Tauwetter"-Literatur, Gegenwartsliteratur. Natürlich entsteht das Bild der Frau dabei nicht unabhängig von dem des Mannes, d.h. der Literaturentwicklung insgesamt.

Für die zwanziger Jahre zeigt Wolffheim - entsprechend der in der Literatur herrschenden Pluralität - ein sehr heterogenes Frauenbild. Ein wichtiges Element sieht sie jedoch in der Darstellung der "Neuen Frau" in den literarischen Texten von Aleksandra Kollontaj und dem Roman "Cement" von Fedor Gladkov. Diese Frau ist "autark, zukunftsorientiert ... potentiell geeignet, eine neue Gesellschaftsordnung zu begründen." [3]

Weiter heißt es jedoch: "Die 'Neue Frau', wie sie Gladkov und Kollontaj konzipiert haben, ist zwar ein Leitbild, ein Leitbild vor allem unter dem Aspekt, dass sie ein stark ausgeprägtes Bewusstsein hat und ihre sexuelle Emanzipation als Voraussetzung für ihre politische Aktivität betrachtet, aber sie ist keineswegs der vorherrschende Frauentypus in der Literatur der zwanziger Jahre." [4]

Insbesondere in den Texten der sogenannten "Mitläufer" wurden weibliche Figuren "außerhalb eines politischen oder sozialen Koordinatensystems" angesiedelt und waren deshalb entsprechend konventionell gezeichnet.

Für die dreißiger bis fünfziger Jahre konstatiert Wolffheim - entsprechend der Gesamtentwicklung der Literatur - eine deutliche Leitbildfunktion der Frauenfiguren, die sich aber wesentlich von der der zwanziger Jahre unterscheidet. Die Frauen sind nun "spießige Bestleistungsabsolventen und dabei absolut unlebendig. Überdies: Sie haben zahlen- und bedeutungsmäßig kein allzu großes Gewicht mehr..." [5]

Xenia Gasiorowska sieht in ihren Betrachtungen zur "Neuen Frau in der Sowjetliteratur" für die "Periode des reinsten sozialistischen Realismus, vom Ende des Zweiten Weltkrieges bis zum Tode Stalins", verallgemeinernd folgende Eigenschaften der "Neuen Frau": Sie ist mit ihrer Lebensweise zufrieden und bemüht, den Anforderungen gerecht zu werden. Sie arbeitet an ihrer Vervollkommnung, vor allem aber liegt ihr die Vervollkommnung des Mannes am Herzen, dessen Ansprüche sie als übergeordnet anerkennt. Sie verfügt nicht über eine außergewöhnliche Schönheit, aber sie ist gütig und tugendhaft. Sie ist anspruchslos, weich, nicht wild, aber zu großem Mut und physischen Anstrengungen bereit. Sie macht keine Tragödien durch, sondern überwindet Schwierigkeiten. [6]

In der Kriegsliteratur spielt die Frau entsprechend der besonderen Situation eine untergeordnete Rolle, es wird jedoch kein festumrissenes Leitbild propagiert. Die Frauen müssen sich weniger an den Männern messen, fühlen sich autark. [7]

Einen Teil dieser im Krieg gewonnenen Autonomie geben sie jedoch in der Literatur des "Taufweters" ab Mitte der fünfziger Jahre wieder auf. Der neue Frauentypus unterscheidet sich von dem früherer Epochen vor allem dadurch, dass er stärker gefühlsbetont ist, was ihn zu verstärkter Anpassung, zumindest aber zu engagierter emotionaler Zuwendung stimuliert. Im Mittelpunkt signifikanter Taufwetterromane stehen männliche Figuren, denen weibliche zugeordnet sind. Diese treffen "halbwegs eigenständig", oft aber befördert durch den Mann, ihre Entscheidungen.

Das neue und spezifische andere in dieser Taufwetterliteratur sieht Wolffheim darin, dass diese "geradezu privatistische Ansprüche für die Frauenfiguren konstruiert". Von politischer oder gesellschaftspolitischer Aktivität ist bei den Frauen kaum die Rede; sie sind absorbiert von familiären und beruflichen Pflichten. Als Ursache dafür erscheint die Verunsicherung der Schriftsteller: der aufs Podest gehobene Frauentyp der dreißiger Jahre rief wie alle bisherigen Wertvorstellungen fundamentale Kritik hervor. So können auch Vorstellungen reaktiviert werden, die eine Menge mit "männlichem Chauvinismus" zu tun haben, der "im Bewußtsein des sowjetischen Mannes bis in die jüngste Zeit virulent bleibt". [8]

Obwohl die Veränderungen, die die Literatur der sechziger Jahre prägen - Desillusionierung, Abbild statt Leitbild, damit verbundene Wirklichkeitsnähe usw. [9] - beide Geschlechter betreffen, sind die Bewertungen unterschiedlich.

Das zeigt sich auch in den Werken von Autoren, die in den sechziger Jahren debütierten. So etwa bei Aksenov, wo der Mann der "moralisch Überlegene" ist. [10]

Da auf Leitlinien keine Rücksicht mehr genommen werden muss, ist das Frauenbild zunehmend von der individuellen Konzeption geprägt. Am Beispiel von Jurij Trifonov wird dies besonders deutlich. Obwohl er Schwarz-Weiß-Malerei vermeidet, verkörpern in der Tendenz die Männer Unangepasst-Sein, die Frauen Spießbürgertum. Den Texten von Jurij Trifonov kommt daher bei der Differenzierung des Frauenbildes bei männlichen und weiblichen Autoren eine besondere Bedeutung zu. Sie sind zudem Beleg dafür, dass Eheprobleme in zunehmendem Maße zum Lieblingsthema werden, sie verdrängen politische und ideologische Probleme und werden zu einer Quelle des Unglücks. Dabei ist der Mann nicht mehr der "starke, zähe, verlässliche Mann" der Werke der fünfziger Jahre, er ähnelt mehr dem unentschlossenen, unzuverlässigen Helden der vorrevolutionären Literatur oder gar dem "überflüssigen Menschen" des 19. Jahrhunderts. Er hat Liebchaften, kann sich aber aus Bequemlichkeit nicht von seiner Frau und der Familie trennen. Die eigentlichen Verlierer sind die Frauen. [11]

Zu Beginn ihres Buches stellt Wolffheim fest, dass die meisten Frauenbilder aus männlicher Sicht erfolgen, eben weil die männlichen Autoren überwiegen. Ihrer Meinung nach hat dies jedoch überwiegend quantitative Folgen, nur in der jüngsten Zeit (d.h. den sechziger Jahren) zeigen weibliche Autoren ihre Heldinnen detaillierter in ihrem Alltagsleben. "Aber im großen und ganzen divergiert das Frauenbild eines männlichen Autors kaum von dem eines weiblichen." Ihrer Meinung nach liegt dies an der raschen Angleichung des Bewusstseins sowie daran, dass beide Geschlechter vorrangig in der Arbeitswelt gezeigt werden. [12]

Jedoch werden an verschiedenen Stellen ihrer Abhandlung unterschiedliche Schreibweisen und geschlechtsabhängige Sehweisen impliziert: So schreibt sie über Galina Nikolaeva und deren Roman "Bitva v puti" ("Schlacht unterwegs"): "Diese kontroverse Bewältigung von Konflikten setzt eindeutig Akzente zuungunsten der Frau - was in diesem Fall um so mehr verwundert, weil der Autor des Romans weiblich ist." [13]

Sie beklagt sich über Vera Panova und deren Geschichte von "Valja", weil diese dort den "Prototyp eines aufopferungsvollen Muttchens", eine "unterwürfige Frauenfigur" entworfen hat.

Zugleich ist sie nicht erstaunt, dass gerade ein weiblicher Autor sich zuerst für die sexuelle Befreiung der Frau einsetzt - Aleksandra Kollontaj - oder - im Fall von Irina Grekova - ihre Heldinnen in den Zeiten des Rückzuges in das Privatleben fast durchweg über den Beruf definiert. [14]

Wolffheims Anfangsthese widersprechen auch die wiederholten Bemerkungen über - von ihr negativ beurteilte - Vorstellungen des "sowjetischen Mannes". So spricht sie im Zusammenhang mit dem Text "Semero v odnom dome" von Valerij Semin von "männlichem Chauvinismus", wenn die Tochter der Heldin, eine Lehrerin, beim Ziegelformen plötzlich eine "weibliche, unterwürfige Ehrfurcht" vor "männlicher Kraft" empfindet. Auch die Erinnerung der Heldin aus Sergej Zalygins "Južnoamerikanskij variant" ("Südamerikanische Variante", deutsch auch unter dem Titel "Die Liebe ein Traum") an ihre Ehe, in der sie sich zunächst freiwillig dem

Mann unterordnet, "ist kein Exklusivwunsch Irinas, vielmehr immer noch verbreitetes und verinnerlichtes Bewußtsein von der Überlegenheit des Mannes". [15]

Bemerkenswert ist auch, wie Wolffheim die Entwicklung der Beziehungen zwischen Frauenbild und Männerbild in der Literatur darstellt.

So konstatiert sie bereits für die zwanziger Jahre, dass das weibliche Naturell als Abweichung vom spezifisch Männlichen markiert ist. Das matriarchalische Prinzip wird als das Bewahrende gezeigt und dem schöpferischen Prinzip entgegengesetzt.

Wesentlich aber ist, dass bei gleichen Handlungen männlicher und weiblicher Protagonisten die Motivationen der Frauenfiguren andere sind als die männlichen. Frauen begründen ihr Handeln emotional, als Liebe zu einem Mann beispielsweise, oder als rein persönliche Entscheidung. Das betrifft zum Beispiel ihre Beteiligung am Bürgerkrieg, "was natürlich nicht die Intensität ihrer Aktionen mindert, aber doch eine vom Mann abweichende Einstellung signalisiert". [16]

Aber auch in der Darstellung des Berufslebens in den dreißiger bis fünfziger Jahren erreichen sie - von wenigen Ausnahmen abgesehen - "eine vollständige Assimilation an das Arbeitsethos der Männer nur über den Umweg einer emotionalen Motivierung", etwa einer notwendigen Kompensation oder dem Bestreben zu imponieren oder aus Liebe zu einem Mann. Frauen können auch nicht über ihrer Arbeit ihre persönlichen Probleme vergessen. [17]

Diese besondere Motivierung setzt sich auch in der Kriegsprosa fort, wo Frauen weniger aus weltanschaulich-politischen Gründen denn aus ganz persönlichen, emotionalen am Kriegsgeschehen teilnehmen oder im Widerstand aktiv werden. [18]

In der Tauwetterliteratur reagieren Frauen auf die Situation ihrer Männer, werden durch diese zum Handeln motiviert und in ihrer Entwicklung beeinflusst.

Auch bei in den sechziger Jahren debütierenden Autoren, die junge Leute in den Mittelpunkt der Darstellung rücken, gibt es unterschiedliche Gewichtungen, die so deutlich sind, dass sie auch Wissenschaftlerinnen auffallen, die sich nicht speziell mit dem Frauenbild beschäftigen. So schreibt Christine Engel:

"Nicht nur, dass die männlichen Figuren und Erzähler in der Überzahl sind, unterscheidet sich auch die Darstellung der Mädchen von der ihrer Freunde. Sie werden zum Beispiel nicht mit weltanschaulichen Problemen belastet, sondern nur mit Sorgen über ihre Beziehung zum Partner... Das Erstrebenswerte der Mädchen ist eine Zweierbeziehung, in der der Mann der starke, auf allen Gebieten überlegene Partner ist." [19]

Patriarchalische Vorstellungen haben sich insbesondere in der im dörflichen Milieu angesiedelten Literatur gehalten. Das zeigt Wolffheim am Beispiel der Romane von Michail Šolochov, wo die Frauen nicht über ihre althergebrachte Rolle hinauswachsen wollen und können ("Tichij Don") oder gar den gesellschaftlichen "Fortschritt" hemmen ("Podnjataja celina"). Auch die Erinnerungen des Helden aus "Sud'ba celoveka" an seine Frau rekapitulieren das fragwürdige Idealbild eines "aufopferungsvollen Mutтчens". [20]

Mit der Etablierung der Dorfprosa werden in den sechziger Jahren die alten Vorstellungen wieder ans Licht geführt. [...]

Während bis in die sechziger Jahre hinein das Frauenbild mehrheitlich anhand von Werken männlicher Autoren analysiert wird, werden in den Darstellungen über die siebziger und achtziger Jahre verstärkt Texte von Frauen herangezogen. Doch verbleiben Autorinnen in Betrachtungen über allgemeine Literaturentwicklungen weiterhin in der zweiten Reihe. [21]

Eine wichtige Erkenntnis für weiterführende Überlegungen scheint zu sein, dass mit der in den sechziger Jahren wiederkehrenden Pluralität der Literatur auch eine deutliche Differenzierung des Frauenbildes zu verzeichnen ist. Wolffheim schreibt ja zu Recht, dass die Frauenfiguren in den sechziger Jahren zunehmend aus dem individuellen Erfahrungsbereich der Autoren heraus konzipiert werden. Das trifft vielleicht sogar in einem noch stärkeren Maß auf weibliche Autoren zu. Es ist auch klar geworden, dass signifikante Unterschiede zwischen den Vorstellungen männlicher und weiblichen Autoren ausgemacht werden können. Wolffheim hat gezeigt, dass sich Frauen über ihren Beruf definieren, was nicht nur auf die Figuren von Irina Grekova, sondern auch auf die von Maja Ganina zutrifft. Jedoch kann diese Aussage nicht generalisiert werden, wie überhaupt festzustellen ist, dass in den Arbeiten von Wolffheim und Müller-Scholle zwar eine Menge Einzelanalysen, aber kaum Verallgemeinerungen anzutreffen sind.

Gasiorowska sieht einen Unterschied in der Bewältigung von Liebes- und Ehekonflikten, wenn sie schreibt: "Weibliche Autoren jedoch ... stellen sich gewöhnlich auf die Seite der Frauen... Denn in der grundlegenden Auseinandersetzung in den Romanhandlungen - sei es der Kampf der Geschlechter gegeneinander oder der bittere Streit zwischen weiblichen Rivalinnen um einen Mann - sind die Verlierer ausnahmslos Frauen." [23]

Sie sieht auch ein generelles Defizit der Frauenfiguren: "Trotz allem scheint die sowjetische Frau der Romane durch eine unsichtbare Schranke von Möglichkeiten zu bedeutungsvollen sozio-politischen Fortschritten ausgeschlossen zu sein." Als Ursachen sieht sie einerseits die "Verschwörung" der Männer, die ihre überlegene Position wahren wollen, und andererseits die Schwäche der Frauen, die Gefühlen den höchsten Stellenwert zuerkennen. [24]

Ein generelles methodisches Problem der Arbeiten scheint mir zu sein, dass bestimmte, oft extreme Handlungen von Figuren (zum Beispiel eine Frau, die ein Kind von einem Mann bekommt, ohne diesen als Partner zu akzeptieren) zwar dargestellt werden, aber nicht gezeigt wird, welche Wertung sie innerhalb der Texte erfahren. Das zeigt sich zum Beispiel an der von Wolffheim in beiden Arbeiten zitierten Textstelle aus Rasputins Povest' "Poslednij srok". Sind es nur die "Wunschträume" alkoholisierter Männer? Zwar lassen sich die Auffassungen Rasputins auch anhand seiner publizistischen Äußerungen erkennen, aber in welchem Verhältnis stehen Figurenaussagen und Erzähler?

Fest steht, dass Schriftstellerinnen durchaus nicht immer die Partei der Frau ergreifen, im Gegenteil, es gibt zahlreiche negativ besetzte, zumindest aber differenziert gesehene Frauenfiguren. Jedoch ist nachweisbar, dass Frauen vorwiegend über Frauen schreiben. Weiterhin steht fest, dass es keine (bekannte) Autorin gibt, die der Dorfprosa zuzurechnen wäre.

Anmerkungen

[1] X: Gasiorowska, Die neue Frau in der Sowjetliteratur, in: Osteuropa, 12/1973, S. 909-916.- Dies., Ungeschminkte Wirklichkeit. Zum Verhältnis zwischen Mann und Frau im jüngeren sowjetischen Roman, in: Osteuropa, 1/1978, S. 56-66.- I. Rakusa, Die Emanzipation der Frau als Individualisierungsprozeß. Zu einigen neueren Tendenzen der Sowjetliteratur, in: Studies of Soviet Thoughts, 18 (1978), S. 145-153.- Ch. Müller-Scholle, Das Bild der

Frau in der zeitgenössischen russischen Prosa, in: Zeitschrift für slavische Philologie. Band XLVIII / 1988, S. 327-371.- E. Wolffheim, Die Frau in der sowjetischen Literatur. 1917 bis 1977, Stuttgart 1979.- Dies., Die alte Moral. Frauenbilder in der neueren sowjetischen Epik, in: Festschrift für Georg Mayer. München 1991, S. 219-236.

[2] Ein etwas, aber nicht grundsätzlich anderes Bild zeigt die Lyrik, auf die hier nicht eingegangen werden kann.

[3] E. Wolffheim, Die Frau in der sowjetischen Literatur, S. 143.

[4] Ebd., S. 25.

[5] Ebd., S. 143.

[6] Vgl. X. Gasiorowska, Die neue Frau in der Sowjetliteratur, S. 912 ff.

[7] E. Wolffheim, Die Frau in der sowjetischen Literatur, S. 47.

[8] Vgl. ebd., S. 62 ff., 142.

[9] Vgl. ebd., S. 115. Gasiorowska sieht als "größte Herausforderung" das "häufige Fehlen eines Happy-Ends", in: X. Gasiorowska, Ungeschminkte Wirklichkeit. Zum Verhältnis zwischen Mann und Frau im jüngeren sowjetischen Roman, in: Osteuropa, 1/1978, S. 57.

[10] Vgl. E. Wolffheim, Die Frau in der sowjetischen Literatur, S. 90.

[11] Vgl. ebd., S. 59 ff.

[12] Vgl. ebd., S. 10 f.

[13] Ebd., S. 46.

[14] Vgl. ebd., S. 64, 20, 143. Wolffheim erwähnt die Texte von Grekova und deren Besonderheiten hier lediglich in einer Fußnote. Erst in einem späteren Artikel betont sie die Ausnahme von dem generalisierenden Schema. Vgl. E. Wolffheim, Die alte Moral. Frauenbilder in der neueren sowjetischen Epik, in: Festschrift für Georg Mayer. München 1991, S. 222.

[15] E. Wolffheim, Die Frau in der sowjetischen Literatur, S. 75, 103.

[16] Ebd., S. 33.

[17] Vgl. ebd., S. 43, 46.

[18] Vgl. ebd., S. 49 ff.

[19] Ch. Engel, Das Problem der Entfremdung in der sowjetischen Prosa der "entfremdeten jungen Generation", in: Wiener slawistischer Almanach, 10/1982, S. 419f.

[20] Vgl. ebd., S. 64.

[21] In dem zu Beginn der achtziger Jahre in der DDR herausgegeben Band "Was kann denn ein Dichter auf Erden" wurden 22 sowjetische Autoren (14 russische und 8 anderer Nationalitäten) vorgestellt, darunter keine einzige Frau.- A. Hiersche, E. Kowalski (Hg.): Was kann denn ein Dichter auf Erden. Betrachtungen über moderne sowjetische Schriftsteller. Berlin und Weimar 1982.

[22] Vgl. ebd., S. 116.

[23] Ebd., S. 62.

[24] Vgl. ebd., S. 916.

Der Ausschluss der Frauen aus dem literarischen Kanon der sowjetischen Literatur der sechziger und siebziger Jahre

Im Folgenden soll der Frage nachgegangen werden, warum Texte von Schriftstellerinnen nicht in den literarischen Kanon (die Liste allgemein anerkannter Autoren und Werke, die "erste Reihe") gelangen. Dafür sollen literaturwissenschaftliche Darstellungen benutzt werden, in denen Produktion und Rezeption literarischer Texte als Bestandteile eines fortlaufenden literarischen Prozesses untersucht werden. Als besonders geeignet erscheint daher der von Willi Beitz

herausgegebene Band "Vom 'Tauwetter' zur Perestrojka. Russische Literatur zwischen den fünfziger und neunziger Jahren", weil die Darlegungen von ideologischen Zwängen frei, aber doch traditionalistisch genug sind.

Die Prosa der sechziger und siebziger Jahre wird in insgesamt vier Kapiteln behandelt (Ich beschränke mich hier auf die Prosa, lasse Lyrik und Dramatik bewusst außer Betracht. Zugleich verkürze ich etwas, um deutlicher zu zeigen, wie der literarische Prozess - und innerhalb dessen der literarische Kanon - konstruiert werden.) Die Überschriften lauten: "Erneuerung der Prosa", "Krieg als immerwährendes Thema", "Russische 'Dorfprosa'", "Prosa der siebziger und achtziger Jahre". (Ein einzelnes Kapitel ist dem Schaffen Aleksandr Solženicyns gewidmet.)

Die Darlegungen in den vier Kapitel folgen vier verschiedenen Prinzipien: beschrieben werden ein Thema (der Krieg), eine Strömung (die Dorfprosa), eine qualitative Entwicklung (die Erneuerung der Prosa) sowie eine rein chronologische Darstellung (Prosa der siebziger und achtziger Jahre).

Die für ab der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre angenommene "Erneuerung der Prosa" gliedert sich wiederum in die Darstellung einer chronologischen Entwicklung ("Erste Impulse der Erneuerung" und ganz schlicht nach dem Alter der Autoren: "Alterswerke..."), einer Strömung ("Die 'Junge Prosa'"), verschiedener Genres ("Satirische Prosa", "Lyrische Prosa") und einzelner Autoren. Im Kapitel über die siebziger und achtziger Jahre werden zwei thematische Bereiche gesondert behandelt (das "Produktionsthema" und "Historische Prosa"), ansonsten werden die für jene Zeit als wesentlich betrachteten Autoren separat betrachtet: Daniil Granin, Sergej Zalygin, Andrej Bitov, Jurij Trifonov, Vladimir Tendrjakov sowie Cingiz Ajtmatov.

Wie also gerät ein Autor in den literarischen Kanon? Grundlage für die Zuordnung oder den Ausschluss ist eine bestimmte Hierarchie der Werte, die bei der Beurteilung literarischer Werke aufgestellt wird. Und an erster Stelle steht hier immer noch die "Bedeutsamkeit seiner Thematik" sowie die "Tiefe und Bedeutsamkeit der Problematik" (Literaturwissenschaft. Eine Einführung. Leipzig 1980, in dem von Petr Nikolaev verfassten Abschnitt "Kriterien künstlerischer Vollkommenheit", S. 329). Bedeutsam kann daher die Bearbeitung eines bestimmten Themas sein oder die Zugehörigkeit zu einer "bedeutsamen" Strömung, mitunter auch die Nutzung eines "neuen" Genres. Daneben steht die allgemeine "Bedeutsamkeit", über die später zu sprechen sein wird. Entscheidend ist in jedem Fall die "Bedeutsamkeit", ein eindeutig außerliterarisches, ideologisches Kriterium. Solcher Art Kriterien wurden auch für die Bestimmung der beiden sich in den sechziger Jahren herausbildenden literarische Strömungen, die "Junge Prosa" ("molodaja proza") und die "Dorfprosa" ("derevenskaja proza") zugrundegelegt.

Was ist unter einer literarischen Richtung oder Strömung zu verstehen?

(1) eine Gruppe von DichterInnen oder SchriftstellerInnen empfindet soviel Gemeinsamkeiten in ihren Auffassungen über Literatur, die sie deutlich von den jeweils aktuellen oder etablierten unterscheiden, dass sie eine Richtung begründen.

(2) Literarische Werke (einer, mitunter auch mehrerer Nationalliteraturen) weisen unabhängig voneinander soviel Gemeinsamkeiten in Hinblick auf den Gegenstand, die Problemstellung, die literarische Gestaltung auf, dass sie von der Literaturkritik/Literaturwissenschaft in einer Richtung zusammengefasst werden. Solche Fremdbestimmungen erscheinen meist als eine Art Hilfskonstruktion, und die Zuordnung wird von den betroffenen AutorInnen verweigert.

Trotzdem setzen sich die Begriffe aufgrund der methodischen Handhabbarkeit durch. Für eigen- wie fremdbestimmte literarische Strömungen ist eine historische Entwicklung (Herausbildung, Aufschwung/Höhepunkt, Abflauen) charakteristisch sowie eine zentristische Struktur (ein oder zwei Schriftstellerinnen bilden das "Zentrum", die anderen werden zugeordnet). Selbstbestimmte Gruppierungen gab es unter den offiziellen sowjetischen Literaturverhältnissen nicht, dafür aber die Festlegung der oben genannten Richtungen.

Die "Junge Prosa" erregte nur kurzzeitig die Gemüter. Gefasst wurden mit diesem Begriff Texte mit jungen Helden. Sie stammten zumeist von Autoren, die im ersten Nachkriegsjahrzehnt erwachsen geworden waren.

Von einer Richtung zu sprechen, war nur kurze Zeit möglich, zu schnell hatten sich Neuheit von Thema und Figurengestaltung erschöpft. Die Autoren wurden älter und gingen sehr unterschiedliche Wege.

Wesentlich länger und intensiver beschäftigte sich die Literaturwissenschaft und -kritik mit der sogenannten Dorfprosa. [...]

Ein nicht nur "immerwährendes" sondern auch immer "bedeutsames" Thema war der große Vaterländische Krieg. Die Charakterisierung eines literarischen Prozesses auf der Grundlage der Bedeutsamkeit einer Problematik (denn auch die beiden Strömungen favorisieren eine bestimmte Problematik) bedingt die Kanonisierung von Autoren aufgrund der gewählten Themen/Probleme. "Künstlerische Qualität" ist ein nachgeordnetes Kriterium.

Die genannten Themen (Krieg, Dorf, "Produktion", hinzu käme noch die Darstellung der Natur etwa in der "Lyrischen Prosa") verweisen darauf, dass literarische Werke von Frauen hier keinen Platz haben, weil sie überwiegend über den gegenwärtigen Alltag in der Stadt schreiben. Jedoch gibt es auch Texte über den Krieg (I. Grekova) oder das Leben auf dem Dorf (Irina Velembovskaja). Jedoch impliziert die "Tiefe der Problematik" auch eine innere Hierarchie bei der Gestaltung eines Themas. So ist bei der Darstellung des Krieges die Gestaltung des Kampfes an der Front bedeutsamer als die des Lebens im Hinterland. Bei der Gestaltung des Produktionsthemas sind Probleme bei der Leitung eines Betriebes bedeutsamer als die einfacher ArbeiterInnen.

Andererseits gibt es einen kanonisierten Autor, Jurij Trifonov, der den Alltag in der Stadt zum Gegenstand vieler seiner Werke macht. Denn natürlich gibt neben der (ideologisch determinierten) "Bedeutsamkeit" von Thematik und Problematik (oder auch "Thema und Idee") auch Kriterien zur Bestimmung der "literarischen" oder "künstlerischen Qualität". Wie dies geschieht, lässt sich gut an Autoren demonstrieren, die nicht in erster Linie aufgrund von einer "Zuordnung" zum literarischen Kanon gerechnet werden. Es geht um die sehr allgemeine Frage des "Wie".

Meine These ist, dass Texte von Frauen in kein von der Literaturwissenschaft aufgestelltes Raster passen. Gibt es also grundsätzliche Unterschiede zwischen der Literatur von Frauen und Männern? Gibt es andererseits genügend Gemeinsamkeiten in den Texten von Autorinnen, um den Begriff "Frauenliteratur" zu rechtfertigen?

Die sowjetische Literatur der sechziger und siebziger Jahre ist geprägt vom Aufkommen, Blüte und Kanonisierung der sogenannten "Dorfprosa". Daher prägen Schriftsteller wie Vasilij Rasputin, Vasilij Belov und Viktor Astaf'ev den Kanon der etablierten Literatur. Hinzu kommen

Autoren der "städtischen" Prosa wie Jurij Trifonov und Schriftsteller nicht-russischer Herkunft wie Čingiz Ajtmatov oder Hrant Matevosjan.

Nach Beginn der Perestrojka wurde dieser Literatur von einigen LiteraturwissenschaftlerInnen die weitere Anerkennung versagt. So versucht Galina Belaja ("Literatur und Stagnation". Die sechziger und siebziger Jahre" dienen (Literatur und Kunst, 2/1989, S. 162-177.) als kenntnisreiche und scharfsinnige Beobachterin der literarischen Entwicklung die Ursachen dafür zu ergründen, warum die kanonisierten Werke der sechziger und siebziger Jahre vom Standpunkt der Perestrojka aus kritikwürdig erscheinen. Ihrer Auffassung nach kam es in der Literatur wie in der Gesellschaft überhaupt zu Deformierungen. Sie nennt die immer wiederkehrenden Verbote von Büchern und Repressalien gegen Schriftsteller und Kritiker sowie einen "fehlenden kulturellen Nährboden" (167, viele, für die Entwicklung der modernen russischen Literatur wesentlichen Texte wurden nicht mehr publiziert). Innerliterarische Folge war eine versteckte Polemik und eine "äsoische" Sprache und Gestaltung von Konflikten. Auch gab es infolge der "vulgärsoziologischen Gegenüberstellung eines klassenbedingten und eines allgemeinmenschlichen Elements" Hemmungen, existentielle Fragen zu gestalten. (168)

Beachtenswert ist, was bei Belaja als Ideal erscheint. Sie zitiert hier den Kritiker Lev Arutjunov: "Der Künstler will im Rahmen des 'kleinen' Darstellungsgegenstandes das gesamte nationale Sein erfassen, die 'Mikrowelt' als Analogon der 'Makrowelt', als Mittelpunkt aller Probleme der Menschheit." (163)

Dies erreichte etwa Čingiz Ajtmatov mit "Belyj parochod" oder Vasilij Rasputin in "Proščanie s Materoj". Später war ein solches Herangehen nicht mehr möglich. Und die Gestaltung von Geschichte erwies sich als künstlerische Sackgasse, weil Vergangenheit romantisiert und die Helden idealisiert wurden. Auch eine reine Beschreibung von Abscheulichkeiten, die auf die Gestaltung von Charakteren verzichtet (Viktor Astaf'ev, "Pecal'nyj dedektiv"), führt ins nichts, ebenso "wuchernde Weltuntergangstimmungen" oder eine "Überliteratur" ("sverchliteratura"), in der literarischen Darstellung durch die Widergabe von Debatten ersetzt wird. (176) Galina Belaja fordert vom Schriftsteller ein humanistisches Grundprinzip und zitiert Thomas Mann.

Wolf Schmid hat in seinen "Thesen zur innovatorischen Poetik der russischen Gegenwartsliteratur" (Wiener Slawistischer Almanach, 4/1979, S. 55-93) einen Entwicklungsstand der sowjetischen Literatur beschrieben, der als Ausgangspunkt für eine Einschätzung der Frauenliteratur dienen kann.

Wolf Schmid konstatiert zunächst für die sowjetische Literatur eine Ablösung des sozialistischen Realismus. Diese Normablösung zielt vor allem auf dessen Herzstück, die sozialpädagogische Funktion. Besonderen Wandel erfährt das Thema, weil anstelle des Gesellschaftlichen das Private tritt und anstelle typisierter Figuren individuelle Persönlichkeiten, die "sich jede Bewertung nach der simplen Dichotomie von Positiv und Negativ entziehen." (56)

Diese Wandlungen werden deutlich in den beiden wesentlichen literarischen Strömungen der sechziger Jahre, der "molodaja proza", deren innovatorische Kraft allerdings Mitte der sechziger Jahre erschöpft ist, und der "derevenskaja proza". Als innovativ erscheinen auch andere neue Genres sowie die Prosa Andrej Bitovs.

Welche Veränderungen gibt es in der Struktur der Texte?

1. Die Fabel: Da anstelle des praktisch handelnden, aktiven Helden erscheint ein "passiv erlebendes distanziert registrierendes analytisch erinnerndes, theoretisch reflexierendes Bewußtsein" tritt, erscheinen zwei Grundtypen der Fabelgestaltung: einmal die "chronologisch-lineare" Fabel als "Folge von Wahrnehmungen, Stimmungen, Reflexionen", was insbesondere in der "lyriseskaja proza" sowie im Genre der "putešestvie", der Reisebeschreibung sichtbar wird. Dazu kommt das retropektive Erzählen. Die Erinnerungen dienen jedoch nicht mehr der "Abklärung des Allgemeinen, gesellschaftlichen, sondern der "Erkenntnis des eigenen Ich". (60 ff.)

2. Das Sujet: Das autorbeherrschte Sujet wird aufgegeben. Charakteristisch ist, dass die Fabelsegmente im Sujet nicht umgestellt werden. Wenn es Rückblenden gibt, ist nicht mehr der Erzähler oder Autor dafür verantwortlich, sondern die sich erinnernde Person. (71)

3. Der Autor/Erzähler: Die Sujetkonstruktion verschleiert die "sinnkonstituierende Aktivität des abstrakten Autors" und schwächt die "organisierende Funktion des fiktiven Erzählers", stattdessen erscheint die erzählte Person als verantwortlich. (64)

Wesentlich ist der Verzicht auf explizite und auch implizite auktoriale Wertung. Der Erzähler erfasst seine Figuren nur so, wie sie sich selbst sehen. (65)

Das bedeutet "die Schwächung der darstellenden und erzählenden und die Stärkung der erzählten Instanzen" und hat in der sowjetischen Kritik zum Beispiel dazu geführt, den Erzähler und oft auch gleich den Autor mit dem erzählten Protagonisten zu identifizieren. (66) Um eine noch vorhandene "implizite Auktorialität" zu reduzieren, erfolgt in einigen Texten (zum Beispiel bei Šukšin oder in Tendrjakovs "Noc' posle vypuska") eine Verringerung des Erzählertextes. Eine weitere Möglichkeit besteht in der "Personalisierung des Erzählerberichtes.

Die Erzählperspektive beruht auf der "Brechung der erzählten Welt im Personenbewusstsein", das Erzählen wird vom Standpunkt der erzählten Person bestimmt. (71) Das zeigt sich in der erlebten Rede. Im Gegensatz zur Prosa des sozialistischen Realismus erhalten die Figuren ein sprachliches Eigenleben, es kommt zur "stilistischen Spezifizierung des Personentextes". (73 f.) Die Interferenz von Erzählertext und Personentext wird zur strukturprägenden Erscheinung und führt zur Unmöglichkeit einer eindeutigen Bewertbarkeit des Erzählten. (79 f.)

Wolf Schmid bezieht sich auf zwei von Natal'ja Koževnikova benutzten Begriffe: "nesobstvenno-prjamaja rec'" als Wiedergabe von Bewusstseinsfakten und "nesobstvenno-avtorskoe povestvovanie", in der der Erzähler Benennungen und Wertungen aus dem Personentext übernimmt. (81 ff.)

4. Gattungen/Genres: Der Roman verfiel, es entwickelte sich die "novellistische Erzählung", die jedoch in der Mitte der sechziger Jahre im Zustand ihrer Vollendung erstarrte. Gegen Ende der sechziger Jahre bildete sich das Genre des "povest'-rasskaz" heraus, in der bei größerer Weltfülle die "fabul'naja nezaveršennost'" beibehalten wurde. In diesem Genre konnte sich die neue Poetik adäquat artikulieren. (85f.)

Zum Genre schreibt auch Karlheinz Kasper (Entwicklung und Leistung des Genres der Erzählung in der sowjetischen Literatur 1945-1975. In: Zeitschrift für Slawistik, 22 (1977), S. 733-739.) Interessant ist hier vor allem der Hinweis auf Andrej Bitov und dessen Überlegungen zum Genre. Bitov schreibt in den sechziger Jahren, dass sich die Grenzen zwischen "rasskaz" und "povest'" verschoben haben, wodurch es zur Ausbildung eines neuen Prosatyps kam, dem

"dlinnyj rasskaz" oder "korotkaja povest" oder "long short story". (734) An einer Stelle heißt es: "Andrej Platonov und Konstantin Paustovskij erkannten die großen Möglichkeiten des kleinen Genres zur künstlerischen Verallgemeinerung im universalen Maßstab" (736)

Aus den Ausführungen von Schmid ergibt sich ja, dass viele Texte von Frauen einer innovativen Prosa zugerechnet werden können. Es gibt jedoch ein wesentliches Kriterium, das sie nicht erfüllen: das des Genres. Frauen schreiben überwiegend Kurzgeschichten und Erzählungen. Das Genre des "povest'-rasskaz" wird selten bedient, das des Romans so gut wie gar nicht. Dadurch erhielten sie schon aufgrund der spezifischen Literaturverhältnisse in der damaligen Sowjetunion weniger Aufmerksamkeit. Seit Beginn der siebziger Jahre beherrschte das Genre des "Kurzromans" ("povest'-rasskaz die russisch-sowjetische Literatur (ganz charakteristisch bei Ajtmatov, Rasputin, Trifonov, Tendrakov u.a.).

Ein zweiter Grund, warum die Frauen nicht in den literarischen Kanon hineinkommen, lässt sich anhand der Ausführungen von Belaja und Kasper erklären: es ist das fehlende Bestreben nach "künstlerischer Verallgemeinerung", nach "universaler Darstellung" (wie sie etwa bei Ajtmatov zu finden ist). Zugleich mangelte es ihren Themen an "gesellschaftlicher Relevanz" (wie in der Ökoproblematik bei Rasputin) oder auch Brisanz. Die alltäglichen Konflikte führten nicht zu einer extremen Zuspitzung (wie bei Tendrakov). Auch beteiligten sich die Frauen nicht an der seit den siebziger Jahren übliche Einbeziehung der Geschichte (deutlich sowohl bei Ajtmatov wie bei Trifonov, auch bei Rasputin und Belov). Die Erinnerungen beziehen sich auf den Krieg, aber auch hier nur sehr "konkret", "privat".

Da die Bildung des literarischen Kanons immer über den Ausschluss eines größeren Teils der AutorInnen erfolgt, betrifft diese Ausgrenzung nicht nur Frauen. Auch Schriftsteller, an deren literarischen Fähigkeiten eigentlich kein Zweifel besteht, verbleiben in der zweiten Reihe (zum Beispiel Jurij Kazakov, Vladimir Solouchin u.a.). Die Ursachen sind meines Erachtens die gleichen wie bei ihren Kolleginnen: sie bedienen hauptsächlich die kleinen Genres und schreiben über (scheinbare) Nebenthemen. Ihre Arbeiten erscheinen und werden besprochen, aber zum wirklichen Durchbruch kommt es nicht.

Auch Autoren, die unbestreitbar viel gelesen und auch in der literarischen Öffentlichkeit diskutiert werden, haben keine Chance auf Aufnahme in den Kanon, weil sie Genres bedienen, die nicht zur "hohen", zur "eigentlichen" Literatur gezählt werden: die Wissenschaftliche Fantastik und die Kriminalliteratur. So schreiben Arkadij und Boris Strugackij: "Nun schon dreißig Jahre versuchen wir zu beweisen, dass die Phantastik ein gleichberechtigtes Genre der Literatur ist." (Literaturnoe obozrenie, 1988, H. 9, S. 25.) Während aber die Strugackijs zumindest innerhalb ihres Genres auf Anerkennung rechnen können, haben die Frauen kein eigenes.

Hier noch einmal die Gründe, die zu ihrem Ausschluss aus dem Kanon führen:

- die Konzentration auf kurze und kürzere Erzählgenres, die die Texte in den Literaturzeitschriften "untergehen" lassen
- der weitgehende Verzicht auf "Verallgemeinerung" und "Universalität" sowie Einbeziehung der Geschichte
- die "privaten", "gesellschaftlich" wenig brisanten Themen

Matriarchat und Sozialismus

Zunächst muss geklärt werden, was unter dem umstrittenen Begriff zu verstehen ist. Matriarchat ist eine Neubildung vom Ende des 19. Jahrhunderts und wird seitdem - im Gegensatz zum Patriarchat - als Herrschaft der Frauen gedeutet. Heide Göttner-Abendroth geht in ihren Untersuchungen davon aus, dass es ein Matriarchat in dem Sinne, dass die Frauen geherrscht hätten wie später im Patriarchat die Männer, nicht gegeben hat. Wohl aber gab es "von Frauen geschaffene und geprägte Gesellschaften, in denen sie dominierten, aber nicht herrschten" [1].

Im sowjetischen Bewusstsein waren wohl vor allem Friedrich Engels' "Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates" sowie August Bebel's "Die Frau und der Sozialismus" präsent. Engels ging - vor allem in Anlehnung an Bachhofen 1861 erschienen Buches "Das Mutterrecht" - für die Urgesellschaft von der Existenz eines solchen Rechtes aus, das aber mit der Entwicklung des Privateigentums in den Händen einzelnen Männer allmählich zum Vaterrecht mutiert. Bebel korrigiert diese Meinung insofern, dass er einen langen Widerstand der Frauen annimmt.

Da beide das Mutterrecht für die Urgesellschaft ansetzen, die als klassenlose Gesellschaft den Ursprung für das allgemeine Menschheitsziel darstellt, erhält es im später gebräuchlichen Begriff des Matriarchats eine utopische Dimension.

Auch Aleksandra Kollontaj übernimmt diese Vorstellungen. Sie sagt sogar, dass das Matriarchat in der Phantasie des Volkes als glücklichstes und gerechtestes Zeitalter erschien. [2]

Auch Gor'kij's Ausführungen in einem Brief an die Schriftstellerin Ol'ga Forš im November 1926 können in diesem Sinne gedeutet werden. Er schreibt: "Die Menschheit muß unbedingt zum Matriarchat zurückkehren, der Mann hat seine Rolle ausgespielt." [3]

Er äußert sich begeistert über die Bücher zweier deutscher Autorinnen. "... und zwar nicht nur deshalb, weil Kühn und Weinberg überzeugte Gynäkokraten sind, sondern wegen der Kühnheit und der Beweiskraft, mit der sie über die 'Götterdämmerung der Männer' sprechen. Über dieses Faktum zu sprechen, ist die Zeit schon lange reif, denn es ist doch schon klar, dass der Mann allseitig bankrott gemacht hat und geistig versiegt ist. Meine, mir von Jugend an eigene Verehrung und die Bewunderung für die Kraft der Frau ... hat mich schon längst auf den Gedanken gebracht, dass die Herrschaft des Mannes über die Erde zu Ende geht und dass die Macht über die Welt auf die Frau und Mutter der Erde übergehen muß." (156)

Ol'ga Forš gibt daraufhin eine Antwort aus der Sicht der Frauen: Die Philosophen haben die Frauen jahrhundertlang erniedrigt, es fällt ihnen schwer, sich zu artikulieren.

"Die Frauenfrage läßt sich in ihrer Tiefe nicht auf juristischem Wege lösen, sondern nur durch eine komplizierte und mühevoll Selbstbefreiung." (155)

Nur am Rande sei auf das Beispiel der Literaturwissenschaftlerin Svetlana Kajdaš verwiesen, die in einem Aufsatz Gor'kij sehr ungenau zitiert und seine Meinung ins Gegenteil verzerrt, das zeigt, wie mitunter frauenfeindliche Haltungen einfach vorausgesetzt werden. Kajdaš zitiert die These von Ol'ga Forš über die notwendige Selbstbefreiung der Frau. Dann schreibt sie:

"Dies war die Antwort auf Gor'kij's Klagen vom 'Beginn der Dämmerung der Männer', des neuen Matriachats, der 'Gynokratie'. Aber die Befürchtungen des proletarischen Schriftstellers erwiesen sich als verfrüht." [4]

Die profane Vorstellung vom Matriarchat als "Macht der Frauen" hat in Verbindung mit vorhandenen fest verankerten patriarchalischen Vorstellungen über die Rollen der Geschlechter die tatsächlichen Gegebenheiten in der Sowjetunion der Nachkriegszeit - allgemeiner Frauenüberschuss, Frauen in "Männerberufen", das "weibliche" Gesicht von Volksbildung und Gesundheitswesen zu einer merkwürdigen Vorstellung von der Rolle der Frau geführt, die mit dem Begriff des "Sowjetmatriarchats" umschrieben wird. Wenn, wie Marianne Butenschön schreibt, sowjetische Soziologen "schon vor Jahren" die Beobachtung gemacht haben wollen, "dass die Sowjetgesellschaft auf dem Weg ins Matriarchat sei" [5], so erhält der Begriff eine äußerst ambivalente Bedeutung. Einerseits ist er positiv besetzt (Matriarchat = Urgesellschaft = Kommunismus), zum anderen verweist er auf einen "unnatürlichen" Zustand, denn der Herr ("chozajn") im Hause ist der Mann. Und dies wird auch von den Frauen so gesehen. Die Ich-Erzählerin aus "Pod fonarem" reflektiert:

"Ist sie denn eine Hausfrau? Seit langem schon ist sie das Oberhaupt der Familie. Familienhaupt und Hausfrau in einer Person. Aber gibt es das? Zwei vollwertige Personen in einer? In Büchern wohl, im Leben nicht." [6]

Diese Verstrickung entgegengesetzter Aspekte hat möglicherweise Soja Margolina dazu bewogen, in ihrem Russland-Buch das Kapitel über die Frauen "Das sowjetische Matriarchat. Gleichberechtigung in der Destruktivität" zu nennen. Ihr dient "Sowjetmatriarchat" eher als eine Metapher für die Verhältnisse. Sie versucht, anhand der historischen Entwicklung des Landes spezifische Eigenschaften der russischen Frau herauszuarbeiten, die sie vor allem in der Stärke und Überlebensfähigkeit russischer Bäuerinnen vergangener Jahrhunderte sieht. Für das 20. Jahrhundert haben die beiden Weltkriege und der Stalinsche Terror bewirkt, dass "Frauen ohne Mann, Familien ohne Vater ... nicht mehr nur die Ausnahme, sondern fast die Regel" waren. Die politische Emanzipation war "Voraussetzung für ihre Massenrekrutierung zur Industrialisierung und Modernisierung des Landes", aber die traditionellen Werte und Verhaltensmuster der Frau - insbesondere der Bäuerin - wurden beibehalten. Des Weiteren ging die wachsende Unabhängigkeit der Frau "mit der sozialen Degradierung des Mannes" einher, sein Machtverlust mit dem (begrenzten) Machtzuwachs der Frau. Diese konnten jedoch keine Vorstellungen über ihre Interessen entwickeln und daher die gegebenen Verhältnisse nicht in ihrem Sinn nutzen: "Die Frauen blieben die gehorsamsten Werkzeuge ihrer Männer". [7]

Margolina widerspricht damit der Auffassung, in den Frauen immer nur die Opfer sehen zu wollen und verweist auf die vielen Lehrerinnen, die das autoritäre und restriktive Schulsystem durchzusetzen halfen.

Des Weiteren verweist sie auf die Tatsache, dass nicht nur die Erziehung der heranwachsenden Generation fast vollständig den Frauen überlassen wurde, sondern diese auch in anderen Bereichen des Lebens - so der medizinischen Betreuung, dem Handel und dem Dienstleistungsgewerbe - überrepräsentiert waren.

"Tatsächlich gehörte die quantitative Dominanz der Frauen zu den Alltagserfahrungen der meisten Männer, wenn sie nicht gerade beim Militär, in der Strafanstalt oder in der männerbündischen Intimität der Macht waren." (S. 63f.)

Der Mann war von Frauen abhängig: als Junge in der Schule, später zum Beispiel von den Vertreterinnen des sowjetischen Einzelhandels. Bei den bekannten Problemen konnte da schon

"Macht" entstehen. Viel gravierender für die Haltung und Meinung der Männer war sicher der subjektive Eindruck von "Unterdrückung".

Die These von Sowjetmatriarchat stützt sich zwar auf Alltagserfahrungen, gibt aber die realen Verhältnisse nur sehr verzerrt wieder.

Anmerkungen

[1] H. Göttner-Abendroth, Das Matriarchat. Stuttgart ²1989, S.9. Daher ist die Polemik mit Wesel nur scheinbar, denn dieser definiert Matriarchat eben als Herrschaft. - Vgl. U. Wesel: Der Mythos vom Matriarchat. Über Bachofens Mutterrecht und die Stellung von Frauen in frühen Gesellschaften. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980.

[2] A. Kollontai, Die Situation der Frau in der gesellschaftlichen Entwicklung. Vierzehn Vorlesungen vor Arbeiterinnen und Bäuerinnen an der Sverdlov Universität 1921. Verlag Neue Kritik 1975, S. 24

[3] Vgl. Gor'kij i sovestskie pisateli. Moskva 1963, S. 590. - Dt. Übersetzung in: M. Gorki, Briefwechsel mit sowjetischen Schriftstellern. Berlin 1984, S. 152. Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgaben.

[4] S. Kajdaš, Svetlana: O "ženskoj kul'ture". In: Feminizm. Vostok - Zapad - Rossija. Moskva 1993, S. 199.

[5] M. Butenschön, Frauenemanzipation in der UdSSR. Anspruch und Wirklichkeit, in: Osteuropa, 3/1977, S. 209.

[6] I. Grekova, Pod fonarem. Zit. nach: Dies., Na ispytanijach. Moskva 1990, S. 535. Dt. Übersetzung: Unter der Laterne. In: I. Grekova: Ein Sommer in der Stadt. Berlin und Weimar 1972, S. 49.

[7] Vgl. S. Margolina, Rußland. Die nicht zivile Gesellschaft. Reinbeck bei Hamburg 1994, S. 60.

Frauenliteratur und ästhetische Wertung

Es gibt kaum etwas Schwierigeres als eine (wirklich begründete) ästhetische Einschätzung eines literarischen Werkes. Das hat gerade die Entwicklung der feministischen Literaturwissenschaft sehr deutlich bewiesen. Abgesehen davon, dass ästhetische Urteile immer von den jeweils herrschenden Normen beeinflusst sind, hat der Jahrhunderte währende Ausschluss von Frauen aus der Literaturgeschichte gezeigt, dass ästhetische Normen vom "männlichen" Literaturverständnis geprägt waren und immer noch sind.

Eine noch größere Bedeutung als ästhetische Normen haben die ideologischen. Bei der Einschätzung eines literarischen Werkes muss zwischen beiden "Komponenten" unterschieden werden. Die Kritik des Frauenbildes in einem literarischen Werk ist eine ideologische, zum Beispiel von einem feministischen Standpunkt aus. Überhaupt ist die Frage des Standpunktes (auch für den Versuch der Einschätzung der "künstlerischen Qualität") entscheidend. Ein Standpunkt ist objektivierbar (begründbar), aber nicht objektiv.

Die Einschätzung eines Werkes erfolgt immer durch den Vergleich mit anderen Werken, d.h. es muss zunächst ein Maßstab (eine Norm) gesetzt werden.

Für die sowjetische Literatur ab den sechziger Jahren könnte ein solcher Maßstab einerseits die Norm des "sozialistischen Realismus" sein. Danach würden die Abweichungen, die die literarischen Werke aufweisen (und die so die tatsächliche Entwicklung der Literatur verkörpern) zu einer Aufweichung, Modifizierung der "Doktrin" führen. Welche Normen beibehalten und welche aufgegeben wurden, ist unter anderem an der Bildung und Entwicklung des literarischen Kanons zu sehen. Beibehalten wurden als Wertmaßstab: die "Tiefe und Bedeutsamkeit der Problematik" (Zitate aus: Literaturwissenschaft. Eine Einführung), Realismus, künstlerische Einheit und Ganzheitlichkeit.

(Zumindest teilweise) aufgegeben wurde der auktoriale Erzähler, was die ideologische Einschätzung erschwert und breiteren Raum für Diskussionen lässt.

Man/frau kann also für die sechziger bis Mitte der achtziger Jahre (sozialistisch verbrämtes) ästhetisches Wertesystem zugrunde legen, um den Ausschluss der Frauen aus dem Literaturkanon zu begründen (und natürlich auch den bestimmter Texte von männlichen Autoren). Wird als Korrektiv die westliche (hier im Wesentlichen: westdeutsche) russistische Forschung betrachtet, ergibt sich ein etwas anderes Bild.

Zur autobiographischen Schreibweise

Sigrid Weigel schreibt in "Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft" über den Widerspruch, der die Geschichte weiblicher Autoren prägt: das Bemühen, Autor zu werden, und das Werk von sich abzutrennen (684)

Lindhoff: "In der Verknüpfung von Autobiographie und Fiktion, der fehlenden Trennung von Leben und Werk ist immer wieder eine charakteristische Eigenart des Schreibens von Frauen gesehen worden." (174)

So heißt es über einen Roman von Ricarda Huch, dass dieser trotz des männlichen Ich-Erzählers aus weitgehend biographischem Material besteht. Die Autorin versuchte auf diese Weise, "von dessen erlebter Unmittelbarkeit im Medium der Fiktionalität Abstand zu gewinnen (256). Diese Schreibmuster wurde auch als "autobiographische Fiktion" bezeichnet. (259)

(Gabriele Prauß, Fremdheitserfahrungen. Zum fiktionalen Umgang mit Persönlichkeitsentwürfen in einem autobiographisch geprägten Roman Ricarda Huchs. In: Michaela Holdenried (Hg.): Geschriebenes Leben. Autobiographik von Frauen. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1995, S. 256-265)

Über die wenig bekannte, früh verstorbene Schweizer Autorin Annemarie Schwarzenbach (1908-1942) heißt es, dass ihr gesamtes Werk durch eine enge Verbindung von Fiktion und Wirklichkeit gekennzeichnet war, was durch autobiographische Figuren und Handlungsorte, aber auch die Wahl der Themen deutlich wurde, auch wenn ebenfalls mehrmals eine "Verschleierung" durch einen männlichen Ich-Erzähler anzutreffen ist. (270)

Das autobiographische Moment hat Konsequenzen für Struktur und Gehalt der Texte: "Der geringe Konstruktionscharakter der Texte, die einschränkende Typisierung der Figuren, eine gewisse Handlungsarmut zugunsten der Darstellung subjektiver Befindlichkeit" (271) Ursache dafür ist die Funktion des Schreibens als Selbstfindung und Selbsttröstung. Jedoch sind im späteren Werk auch "Tendenzen zu einer bewussten Verfremdung festzustellen, welche die zugrundeliegende biographische Realität zu verdecken sucht." (277) (Cornelia Uhlenhaupt: "Das ist das Geheimnis. Ich weiß nicht, was außerhalb von mir existiert." Zum biographischen Schreiben Annamarie Schwarzenbachs. In: Geschriebenes Leben, S. 266-277)

Die Erzähler bei Natal'ja Baranskaja

Person und Schaffen

Natal'ja Baranskaja wurde 1908 geboren. Ihre Eltern waren Berufsrevolutionäre und gehörten den Menschewiki an. [1] In den zwanziger Jahren trennten sich die Eltern endgültig. Natal'ja Baranskaja lebte bei ihrer Mutter. Diese wurde wiederholt verhaftet und verbannt, lebte jahrelang im "freiwilligen" Exil auf der Krim.

Natal'ja Baranskaja studierte Literatur und war in verschiedenen Verlagen tätig. Sie blieb von direkten Repressalien verschont. Während des Krieges war sie mit ihrer Mutter und zwei kleinen Kindern evakuiert, ihr Mann fiel 1943 an der Front.

Nach dem Krieg wurde Natal'ja Baranskaja Aspirantin an der Philologischen Fakultät der Moskauer Universität und arbeitete in einem Literaturmuseum. Sie erlangte nie einen Doktorgrad, veröffentlichte aber Teile ihrer Dissertation.

Ab 1958 war sie stellvertretende Direktorin des Puškin-Museums. Nach Querelen mit dem Direktor und Schwierigkeiten infolge allgemeiner politischer Unangepasstheit gab sie 1966 ihre Arbeit auf.

Erst nach dieser Zeit begann sie zu schreiben. 1967 reichte sie bei der Zeitschrift "Novyj mir" drei Erzählungen ein, von denen der damalige Chefredakteur Tvardovskij zwei ("Provody", "U Nikitskich i na Pljuščiche") auswählte.

1969 erschien in der gleichen Zeitschrift "Nedelja kak nedelja". Die Erzählung hatte eine große Resonanz und löste heftige Diskussionen aus, brachte Natal'ja Baranskaja aber nicht den Zugang zu literarischen Kreisen.

Sie konnte in den Moskauer Zeitschriften "Junost" und "Zvezda" je eine Erzählung herausbringen, erhielt aber dann nur noch Absagen.

Während ihre Erzählungen in verschiedenen Ländern des westlichen Auslands veröffentlicht wurden (USA, Schweiz, Dänemark, Norwegen, Schweden, Frankreich, Italien, Deutschland) und insbesondere "Nedelja kak nedelja" Aufmerksamkeit erregte, konnte sie in der Sowjetunion nur noch in der Irkutsker Zeitschrift "Sibir" publizieren.

Ihr erster Erzählungsband erschien 1977, nachdem das "Durchbringen" des Manuskriptes fünf Jahre gedauert hatte.

Der 1976 eingereichte zweite Band ("Ženščina s zontikom") "verschwand" im Dschungel der Verlagszensur, erschien aber dann 1981 nach einer Eingabe Natal'ja Baranskajas bei ZK der KPdSU. 1982 gelang die Veröffentlichung des dem russischen Dichter Puškin gewidmeten Bandes "Portret, podarenomu drugu".

Der 1984 dem Verlag übergebene Roman "Den' pominovenija" über das Schicksal von Kriegswitwen wurde nach großen Querelen erst 1989 gedruckt.

Zu dieser Zeit gab Natal'ja Baranskaja ihr Schaffen mit dreißig Erzählungen, sechs Povesti ("Nedelja kak nedelja", "Ljubka", "Cvet temnogo medu", "Avtobus s černoju polosoj" u.a.) und einem Roman ("Den' pominovanija") an. Für sie charakteristisch sind also kürzere Texte (zumeist zwischen acht und zwölf Seiten). Die Handlung umfasst oft nur wenige Stunden, greift eine Episode aus dem Leben der Helden - die immer in der Stadt leben - heraus. Wenn es nicht um Partnerbeziehungen geht, dominiert eine Figur.

Natal'ja Baranskaja schreibt über Männer und Frauen unterschiedlichsten Alters und Lebenslagen. Jedoch sind in immerhin neun von zwanzig bisher analysierten Texten die Heldinnen ältere Frauen, von denen sieben verwitwet oder geschieden, vier sogar völlig alleinstehend sind ("Pis'mo", "Provody", "Ženščina s zontikom", "Podselenka i koška"), die anderen müssen sich allein um ihre Familie kümmern ("Kraj sveta", "Poceluj", "Delikatnyj razgovor") oder sind kinderlos geblieben ("Devočka u morja"). Nur die Estin Lajne hat Mann und Kinder ("Dom Lajne").

Natal'ja Baranskaja schreibt auch über Jugendliche und junge Leute sowie Menschen, die sich in einer Umbruchssituation befinden, weil die Kinder erwachsen sind und das elterliche Haus verlassen haben. Hier interessieren sie vor allem Probleme der Partnerschaft. Es gibt einige wenige Geschichten mit Happy-End, die das Suchen und Finden der Partner zeigen ("Koldovstvo", "Cernyš i drugie"), überwiegend geht es um Probleme des ehelichen Zusammenlebens, der Vereinbarkeit von Beruf und Familie ("Nedelja kak nedelja", "Partnery") oder um die Widersprüche in den Lebensvorstellungen ("Pantelejmon, Pantelejmon"). In zwei Texten ("Molodoj veselyj foks", "Tichaja noč' v Roosne") stehen männliche Figuren im Mittelpunkt, deren Gemeinsamkeit vor allem darin besteht, dass sie zu Entscheidungen, die ihr Leben verändern könnten, nicht fähig sind. Jedoch scheint es mir nicht gerechtfertigt, von einen "essentiell gestörten Verhältnis zwischen den Geschlechtern" zu sprechen [2], nicht nur, weil der Ausgangspunkt der Beziehungen immer Liebe ist, sondern weil das Episodische der Handlung und die offenen Erzählschlüsse eine solche entschiedene Einschätzung nicht zulassen.

Viele Erzählungen von Natal'ja Baranskaja sind von der Grundstimmung her melancholisch, ja traurig, egal, ob die Protagonistinnen jung ("Otricatel'nyj Žizel") oder in der Mehrzahl der Fälle älter sind. Zugleich hat die Baranskaja eine Vorliebe für anekdotenhafte Wendungen im Handlungsverlauf ("Pervocvet", "Košelek").

Es gibt bei Natal'ja Baranskaja sowohl Texte mit eindeutig gesellschaftskritischer Tendenz, aber auch solche, in denen das gesellschaftliche Moment völlig ausgeklammert bleibt. Letzteres gilt insbesondere für Texte mit "Happy End" und solche mit anekdotenhaften Wendungen.

Die Texte sind eindeutig der realistischen Literatur zuzuordnen: sie sind wirklichkeitsabbildend, verallgemeinernd, sinngebend. In einigen Texten setzt sich die Autorin kritisch mit der sowjetischen Wirklichkeit der sechziger und siebziger Jahre auseinander. Das gesellschaftskritische Element ergibt sich jedoch aus der Handlung und dem Verhalten der Figuren, Natal'ja Baranskaja verzichtet in der Regel auf auktoriale Einschübe und Kommentare.

Auf die Vermischung von neutralem und personalen Erzählen sowie die Besonderheiten der Erzählweise, die zu einer kritischen Sicht auf das Dargestellte führen, soll im Folgenden näher eingegangen werden.

Pis'mo

Dieser Text ("Der Brief") gehört zu den frühesten Erzählungen Natal'ja Baranskajas, wurde aber erstmals 1992 in dem Band "Literarischer Dialog", einer Festschrift für Wolfgang Kasack, abgedruckt. In dem Faksimile einer handschriftlichen Notiz von Natal'ja Baranskaja heißt es dazu:

"Das ist eine meiner ersten Erzählungen. Sie wurde mit zwei anderen zu 'Novyj mir' gebracht, Tvardovskij lehnte sie ab - 'das kommt nicht durch'. In einer anderen Zeitschrift sagte man: '... das wird man nie drucken'. Aus dem Sammelband von 1981 wurde sie ohne Begründung herausgenommen. Weiter habe ich sie niemandem gezeigt..." [3]

Was war es, was den kurzen, weniger als drei Seiten umfassenden Text unannehmbar machte?

Die erzählte Episode ist schnell wiedergegeben: eine alte, bettlägerige Frau wird von drei Männern vom Wahlvorstand aufgesucht, die ihr die Wahlurne bringen, damit sie ihrer Pflicht genügen kann. Sie aber begreift nichts mehr und glaubt, sie habe einen Brief an ihren Sohn geschickt. Der jedoch ist - wie die Nachbarin den Männern erklärt - im Krieg gefallen.

Sicher war schon die Darstellung einer "dunklen" Seite des Lebens - des Siechtums einer einsamen alten Frau - Grund genug, die Erzählung mit Misstrauen zu betrachten. Vor allem aber die sich aus der Geschichte ergebene Sinnlosigkeit des Wahlvorgangs wirkt subversiv und wird durch ein spezifisches Erzählen noch verstärkt.

Wie bereits erwähnt, wählt Natal'ja Baranskaja häufig als Protagonistinnen ältere, alleinstehende Frauen. Im Unterschied aber zu der Figur der Anna Vasil'evna aus "Provody" oder der Elizaveta Nikolaevna aus "Kraj sveta" hat die Frau keinen Namen mehr. Dieser existiert nur noch als abzuhakende Spalte auf der Wählerliste. Im Text ist nur von der "Alten" ("starucha") die Rede, zumeist wird lediglich das Personalpronomen gebraucht. Das schafft Distanz und ermöglicht eine gewisse Verallgemeinerung. Ergänzt wird dieses Verfahren durch weitere Leerstellen - der Leser erfährt nicht, wie die Frau vor ihrer Krankheit gelebt, ob sie einen Beruf gehabt hat usw. - all das existiert nicht mehr für sie.

Neben der Namenlosigkeit der Heldin und ihrer auf das Gegenwärtige beschränkten Existenz sind es die Erzählperspektive und der Wechsel der Sicht, die bestimmte Wirkungen hervorrufen.

Der Text beginnt mit einer neutralen Beschreibung, die die Ausgangssituation verdeutlicht. Die alte Frau wird von außen gesehen, ebenso ihre Nachbarin, die als Tante Dusja eingeführt wird, und die drei Männer ins Zimmer führt. "Sie strich die Bettdecke glatt und rückte einen Stuhl zurecht, um ihre Achtung vor den Gästen zu zeigen." [4]

Der Erzähler begründet die Handlung von Tante Dusja und zeigt damit seinen situationsadäquaten Status an, was im Gegensatz zu dem folgenden Absatz steht.

"Drei Männer im Mantel, die ihre Mützen abgenommen hatten, betraten das Zimmer. Der Älteste, mit über die Glatze gekämmten dunklen Haaren, trug einen kleinen Holzkasten, der aussah wie die Briefkästen an den Eingangstüren. Der andere, ein wenig jünger, hielt in der einen Hand eine lange Liste und in der anderen einen Bleistift. Der dritte, ein sehr junger, blonder und rotwangiger, preßte eine mit Schleifen zusammengebundene Mappe an seine Brust."

Erst in den darauffolgenden Sätzen, als jeder der drei Männer die ihm im Wahlritual zugewiesene Floskel aufsagt, wird deutlich, worum es sich handelt.

"Der Älteste trat ans Bett und sagte laut und deutlich, wie man zu Schwerhörigen spricht:

'Guten Tag, wir sind vom Wahlbezirk. Wir sind mit der Urne zu Ihnen gekommen.'

'Heißen Sie Ossipowa mit Familiennamen?' fragte der andere. 'Warwara Nikolajewna?' und machte, ohne die Antwort abzuwarten, ein Häkchen in der Liste

'Bitte wählen Sie, Warwara Nikolajewna', sagte der erste, "Jura, gib der Wählerin den Wahlzettel." [...]

Der junge Mann ... band lange und umständlich die Mappe auf.

'Hier, bitte', sagte er mit etwas heiserer Stimme und hielt ihr ein blaues Blatt hin."

"Holzkasten" für Wahlurne, "lange Liste" für Wählerverzeichnis, "blaues Blatt" für Wahlschein - die Gegenstände werden nicht erkannt. Auf die Wirkung einer solchen verfremdenden Darstellung hat bereits Viktor Šklovskij hingewiesen und dies anhand von Texten von Lev Tolstoj erläutert. In seinem Aufsatz "Iskusstvo kak priem" ("Kunst als Verfahren") schreibt er:

"Das Verfahren der Verfremdung bei L. Tolstoj besteht darin, dass er ein Ding nicht mit seinem Namen nennt, sondern es beschreibt, als zum ersten Mal gesehen und einen Vorfall als zum ersten Mal passiert..." [5]

Tolstoj verwendet diese künstlerische Möglichkeit, um seine kritische Haltung zu einer Sache zum Ausdruck zu bringen. So nutzte er nach Auffassung Šklovskijs - als er sich mit der orthodoxen Kirche auseinandersetzte - in dem Roman "Voskresenie" bei der Beschreibung eines Gefängnisgottesdienstes die Methode der Verfremdung.

"... Tolstoj bezweifelte Dogmas und Bräuche und verwendete zu ihrer Beschreibung ebenfalls die Methode der Verfremdung, indem er anstelle der gewohnten Worte des religiösen Gebrauchs deren normale Bedeutung setzte, heraus kam etwas Seltsames, Schreckliches..." (Hervorhebung von mir - B. J.) [6]

Der Erzähler in der Kurzgeschichte "Pis'mo" kennt die "gewohnten Worte des religiösen Gebrauchs" - Wahlurne, Wählerverzeichnis, Wahlschein - nicht, sondern sieht diese in ihrer "normalen Bedeutung" als Holzkasten, Liste und Zettel. Seine scheinbare Naivität ruft eine eindeutige Distanz hervor, wobei diese Sicht auch nach der Identifizierung der Dinge beibehalten wird. Weil es keine wirklichen Wahlen sind, ist der Wahlschein eben nichts anderes als ein blaues Blatt. Während jedoch Tolstoj nach der Szene des Gefängnisgottesdienstes den Kommentar eines auktorialen Erzählers bringt, fehlt dieser im Text der Baranskaja.

Die naive Sicht des Erzählers wird ergänzt durch die verzerrte Perspektive der alten Frau, ihr Nicht-Verstehen. Schon der Titel "Der Brief" verweist ja auf Sicht der Frau, denn in ihren Augen verwandelt sich der Zettel in einen Brief, den sie in einen Briefkasten wirft.

Während im ersten Teil des Textes neutrales Erzählen vorherrscht, dominiert im zweiten Figurenperspektive, verstärkt durch erlebte Rede. Das Zimmer wird jetzt aus der Sicht der alten Frau gesehen, die nur ungenau die Umrisse erkennen kann. Die Männer erscheinen als "verschwommene Figuren", und die alte Frau empfindet sie als Bedrohung, weil sie Angst hat, dass sie sie ins Krankenhaus bringen könnten. Ihre Sinne verwirren sich, sie träumt, dass sie in der Kirche ist, wo eine Totenmesse für sie abgehalten wird. Schließlich glaubt sie, sie schicke einen Brief an ihren Sohn. Sie hofft, dass er sie noch einmal besuchen wird, damit sie dann in Ruhe sterben kann. Dazwischen steht wieder die Perspektive des außenstehenden Erzählers.

"Das Kinn der Alten zitterte, und sie hauchte ein Wort. Aber die Besucher verstanden es nicht und nahmen an, dass sie ihnen dankte.

'Wir haben Ihnen zu danken', sagte erfreut der Mann mit den glattgekämmten Haaren. 'Alles Gute, werden Sie gesund!'

'Gute Besserung!', wiederholte der andere.

Sie hatten es eilig, stießen in der Tür sogar zusammen.

'Ja-a-a', sagte vieldeutig der Mann mit der Liste, während er im Vorzimmer die Mütze aufsetzte.

'In der Tat', echote der andere.

Der jüngste schüttelte schweigend den Kopf."

Die Männer können mit der Situation nicht angemessen umgehen. Ihr herausragendes Merkmal ist ihre Sprachlosigkeit. Sie sind lediglich zu unangebrachten Floskeln imstande, ihre Erschütterung können sie nicht verbalisieren. Hier ist der Erzähler zwar zu Erklärungen fähig (Die Männer nahmen an, dass die Frau ihnen dankte. Der Mann mit der Liste sagte vieldeutig ... u.a.), gibt aber keine eigentlichen Kommentare zum Geschehen ab.

Die männlichen Figuren werden nur von außen gesehen, beobachtet. Beschrieben werden zum Beispiel die Gesten des jungen Mannes, die Unbehagen und Hilflosigkeit ausdrücken. (Er presst die mit Schleifen zusammengebundene Mappe an seine Brust, bindet sie dann lange und umständlich auf, schüttelt schließlich schweigend den Kopf.

Betont werden muss, dass die Wirkung der Geschichte zunächst einmal auf dem erzählten Geschehen beruht. Wird die Wahlpflicht ausgerechnet an einer sterbenskranken, urteilsunfähigen alten Frau zelebriert, kann der "Sinn" der Erzählung nur darin bestehen, den "Sinn" solcher Wahlen in Frage zu stellen. Keine Frage also, warum Twardovskij nicht einmal den Versuch unternahm, die Geschichte "durchzubringen".

Jedoch fällt im gesamten Text kein einziges kritisches Wort dem Geschehen oder den Figuren gegenüber. Das Für-Sich-Sprechen von Handlung und Figuren wird - wie bereits erläutert - durch ein besonderes Verhalten des Erzählers verstärkt.

Verallgemeinernd könnte man sagen, dass kein auktoriales Erzählverhalten vorliegt, da der Erzähler auf Kommentare und Einschübe verzichtet. Diese Einstellung wird sehr deutlich durch die Figur der Tante Dusja: Indem sie den Männern sagt, was mit der alten Frau los ist, ergibt sich eine andere Erzählhaltung, als wenn dies der Erzähler auf "direktem Wege" verkünden würde.

Deutlich wird im Text auch der Wechsel zwischen beobachtendem Darstellen und Figurenperspektive, also zwischen neutralem und personalem Erzählverhalten. Dabei ist die Sicht der alten Frau deutlich situationsdefizitär. [7] Aber auch das nicht figurengebundene und nicht mit Kommentaren versetzte Erzählen - so die Charakteristik des neutralen Erzählverhaltens bei Petersen - ist nur dann wirklich neutral, wenn es um die Darlegung der Ausgangssituation oder den notwendigen Fortgang der Handlung geht. Wie gezeigt wurde, nimmt er zum Teil auch eine naive, ebenfalls situationsdefizitäre Haltung ein. Auch die männlichen Figuren verstehen

die Situation falsch. Hinzu kommt bei ihnen, dass sie nur von außen gesehen werden, was im deutlichen Gegensatz zu der Gestaltung von Innensicht bei der Figur der alten Frau steht.

F.K. Stanzel, dessen Typenkreis nicht auf den Text angewandt werden kann, weil er neutrales Erzählen überhaupt nicht berücksichtigt, schreibt dazu:

"... durch die Verteilung der Innensicht-Darstellung auf die einzelnen Charaktere und ihre relative Häufigkeit bei einer bestimmten Figur kann sich eine deutliche Verlagerung der Lesersympathien zu der durch Innenweltdarstellung bevorzugten Figur ergeben."

Über die Wirkung der Geschichte unter den Bedingungen der Perestrojka schreibt Natal'ja Baranskaja:

"Und jetzt, wo man bei uns wählt, und nicht nur abstimmt, würde man die Erzählung wahrscheinlich ablehnen, weil sie veraltet sei. 'Thema' und 'Problematik' bleiben bei uns weiterhin Maßstäbe für den Wertgehalt in der Literatur. Doch die Erzählung zeigt etwas ganz anderes: Grausamkeit, Gleichgültigkeit, Unmenschlichkeit." [10]

Tatsächlich ist die konkrete Kritik gut zu erkennen. Sie ergibt sich aus der Handlung und dem Verhalten der Figuren und wird verstärkt durch die Widersprüche zwischen der jeweils inadäquaten Sehweise der alten Frau auf der einen und der Männer auf der anderen Seite, ergänzt durch den beobachtenden und sich naiv stellenden Erzähler. Der Anspruch auf Allgemeingültigkeit, begründet auf die Namenlosigkeit der Heldin, der verfremdeten Darstellung des Wahlaktes u.a., erschließt sich möglicherweise nicht sofort.

Provody

Die Erzählung "Provody" ("Die Abschiedsfeier") entstand etwa zur gleichen Zeit wie "Pis'mo". Sie erschien erstmals 1968 in der Zeitschrift "Novyj mir" und berichtet über die achtundfünfzigjährige Buchhalterin Anna Kosova, die in Rente geht. Ihr zu Ehren findet die Abschiedsfeier statt, auf der neben ihren Kollegen auch der Direktor des Kombinates und die Gewerkschaftsvorsitzende anwesend sind, die herzliche Worte sprechen.

Im Verlauf der Geschichte stellt sich jedoch heraus, dass Anna nicht freiwillig in den Ruhestand gegangen ist.

Der Direktor hatte trotz der Einwände des Hauptbuchhalters Suskov angeordnet, dass eine der Frauen aus der Buchhaltung, die im Rentenalter ist, aufhören muss. Er beauftragt die Gewerkschaftsvorsitzende, das zu erledigen. Diese droht der Kosova und bringt sie dazu, den Rentenantrag zu schreiben.

Im Grunde genommen besteht keine Notwendigkeit, Anna zu entlassen. Nicht nur, dass sie gut arbeitet, wie sich zeigt, gibt es auch keinen Ersatz für sie.

Anna wehrt sich nicht, obwohl die Rente nicht nur einen finanziellen Verlust für sie bedeutet. Sie ist alleinstehend - ihr Mann ist im Krieg gefallen, Kinder hat sie nicht - die Arbeit und das Zusammensein mit den Kollegen waren ihr Freude und Trost zugleich.

Aber sie spricht das nicht aus, auch Suskov, der sie behalten will, nennt die wahren Gründe nicht. So haben sie den Argumenten des Direktors nichts entgegenzusetzen.

Anna denkt darüber nach, wie ihr Leben weitergehen soll. Sie weiß es nicht. Die Geschichte endet mit dem nun völlig nutzlos gewordenen Klingeln des Weckers.

Die kritische Tendenz des Textes wird sehr deutlich, obwohl (oder gerade weil) das Geschehen an keiner Stelle kommentiert wird. Die Wirkung resultiert wiederum aus der Handlung und dem Verhalten der Figuren, was diesmal durch eine spezifische Handlungsstruktur des Textes ergänzt wird. Letzteres bedingt auch ein anderes Verhalten des Erzählers als in "Pis'mo".

Die eigentliche Handlung, die chronologisch erzählt wird, umfasst nur wenige Stunden: die Zeit von der Abschiedsfeier am Nachmittag bis zum Klingeln des Weckers am kommenden Morgen. Darin eingeschoben aber sind die Erinnerungen Annas an ihr Gespräch mit der Gewerkschaftsvorsitzenden und das Gespräch zwischen dem Direktor und dem Hauptbuchhalter Suskov.

Der Text ist in fünf, etwa gleichlange Abschnitte untergliedert: [1] die eigentliche Abschiedsfeier, [2] Anna auf dem Weg nach Hause (ihre Erinnerung an das Gespräch mit der Gewerkschaftsvorsitzenden), [3] ihre Kollegen Suskov, Charitonova und Lelka auf dem Weg nach Hause (die junge Lelka denkt an ihre Familie), [4] Suskov auf dem Weg nach Hause (Erinnerung an das Gespräch mit dem Direktor), [5] Anna zu Hause (ihr Grübeln in der Nacht, das Erwachen am nächsten Morgen). Diese Gliederung ist auch graphisch erkennbar.

In der ersten Szene wird nur Anna individualisiert und Einblick gewährt in ihre Gedanken und Gefühle. Im dritten Abschnitt gibt es einen inneren Monolog der jungen, lebensfrohen Lelka (der in seiner Ausführlichkeit nicht recht in die Geschichte hineinpasst, andererseits aber zur gleichmäßigen Länge der Abschnitte beiträgt), im vierten Abschnitt kommen auch die Gedanken und Gefühle des Hauptbuchhalters zum Ausdruck. Der zweite und fünfte Abschnitt sind Anna vorbehalten.

Der Text ist also deutlich strukturiert. Gerade so entsteht die kritische Wirkung des Textes. Indem die Folgen vor den Ursachen genannt werden, wird dem äußeren Geschehen nachträglich eine andere Bedeutung verliehen: die Feier erweist sich als Farce, die herzlichen Worte als verlogen. Hinzu kommt die Haltung des Erzählers zu den Figuren, die die Sympathie des Lesers lenkt. Das wird bereits zu Beginn des Textes deutlich:

"Die Abschiedsfeier fand im Saale statt. Der schmale Saal war fast leer. Etwa zwei Dutzend Leute saßen in den vorderen Reihen, drei auf der Bühne. Die Bühne war durch drei bogenförmig gespannte rote Tücher mit Losungen aus weißen Buchstaben vom Saal abgetrennt. Unter einem Bogen stand ein Tisch mit Samtdecke, Wasserkaraffe und mit einer blaßroten Hortensie. Am Tisch saßen: ein breitschultriger Mann mit gutmütigem Gesicht, der Direktor, und eine schwammige junge Frau im grellgrünem Pullover, die Gewerkschaftsvorsitzende. Ein Stück entfernt saß auf einem alten Schreibtischsessel eine hagere unansehnliche Frau mit tief eingefallenen Augen und einer dünnen Dauerwellkrone über der gewölbten Stirn. Sie saß reglos und aufrecht, ihre dünnen Finger knüllten ein Taschentuch.

Anna Wassiljewna Kossowa ging in Rente. Gekommen waren die ganze Buchhaltung und außerdem noch einige der ältesten Mitarbeiter des Kombines - wer sie eben kannte. Sie war still und schweigsam, hatte sich fast zwanzig Jahre über Rundschreiben, Rechnungen und Rechenbrett gebeugt. Es waren nicht viele, die sie kannten.

Als erste sprach die Gewerkschaftsvorsitzende. Sie sagte, die Kollegin Kossowa sei eine der ältesten Mitarbeiterinnen des Kombines, sie habe sich stets durch gute Disziplin

ausgezeichnet, sei niemals zu spät gekommen, auch nie gemäßregelt worden, sondern habe im Gegenteil zweimal lobende Anerkennung gefunden..." [11]

Der erste Absatz dient der Beschreibung des Handlungsortes und wichtiger Personen. Die Sätze, mit denen der Saal beschrieben wird, sind kurz und "schmucklos". Es wird benannt, dokumentiert. Man kann die Beschreibung des Saales ebenfalls als Verfremdung auffassen, da anstelle des Wesens (der Text der Losung) übergenau die Erscheinungsform (drei bogenförmig gespannte rote Tücher mit Losungen aus weißen Buchstaben) beschrieben wird. [12]

Dann werden der Direktor und die Gewerkschaftsvorsitzende vorgestellt, beide nicht mit Namen, sondern mit ihren Funktionsbezeichnungen und kurzer Beschreibung ihres Äußeren.

Die Frau, um deren Abschied es geht, wird hingegen bei ihrem vollen Namen genannt und wesentlich genauer beschrieben: das Äußere, ihr Verhalten (bewegungslos, ein Taschentuch knüllend), ihr Charakter (ruhig, schweigsam), das Verhältnis der anderen zu ihr (kaum jemand, der sie kannte).

Die "Ansprache" der Gewerkschaftsvorsitzenden wird in indirekter Rede wiedergegeben, und zwar nicht in vollständigen Sätzen, sondern in durch Kommas aneinandergereihten Ellipsen. Dadurch wird das Klischeehafte, Nichtssagende der Worte betont.

Der Direktor verspricht, etwas über die Kosova "als Mensch" zu sagen. Ihre menschliche Qualität besteht seiner Meinung nach darin, dass die Direktoren wechseln, die Buchhalter aber bleiben.

Nun sagt er, dass es ihnen schwerfällt, sich von einem solchen Menschen zu trennen. Dieser Satz erhält beim Neu-Lesen ein anderes Gewicht, wenn man weiß, dass der Direktor es selbst angeordnet hat, die Kosova in Rente zu schicken.

Aufschlussreich ist auch das Gespräch Annas mit der Gewerkschaftsvorsitzenden. Diese sagt "Genossin Kosova" zu ihr, was den streng offiziellen Charakter des Gespräches betont. Anna duzt sie, ein Recht, das ihr als Älterer zusteht und womit sie zugleich versucht, eine kollegiale Gesprächsform zu erreichen.

Es werden zwei unterschiedliche Maßstäbe angelegt: das Alter gegen die Qualität der Arbeit. Jedoch gilt die Qualität nichts gegen die festgelegte Norm des Rentenalters. Die Rožnova droht Anna mit dem Direktor, worauf diese sofort nachgibt.

Im Gespräch des Buchhalters mit dem Direktor zeigt sich, dass für diesen von vornherein feststeht, was er erreichen will, und er ist den Argumenten des Buchhalters nicht zugänglich. Was er sich vorgenommen hat, setzt er durch.

Der Buchhalter ist ebenfalls im Rentenalter und herzkrank. Er kann nicht in Rente gehen, und sein Antrag auf unbezahlten Zusatzurlaub wird nicht bewilligt. Auch in seinem Fall zeigt sich, dass der Direktor unmenschlich handelt.

Das Handeln des Direktors und der Gewerkschaftsvorsitzenden, ihr Umgang mit den Menschen sprechen für sich. Beide ähneln sich darin, dass sie mit aller Macht ihre Interessen durchsetzen und beim geringsten Widerstand gegen ihre Anordnungen nervös und ungehalten reagieren. Neben dieser direkten Beschreibung wird ihre Charakteristik durch weitere Besonderheiten des Textes ergänzt. Durch die Struktur des Textes, die die Folgen vor den Ursachen

nennt, werden sie der Heuchelei überführt. Hinzu kommen Besonderheiten der Namensgebung. Beide Figuren haben Namen, die auch im Text genannt werden, aber sie werden zumeist mit ihrer Funktion bezeichnet. Beispielgebend dafür ist das Gespräch zwischen dem Direktor und dem Hauptbuchhalter. In dieser Szene erscheint der Name des Direktors, Šavrov. Jedoch wird er nur dreimal so genannt, dafür aber achtmal (und an weiteren Stellen im Text) als "Direktor" bezeichnet. Vor- und Vatersname, Pavel Romanovic, werden nur einmal vom Buchhalter zu Beginn des Gespräches erwähnt, während dieser in der Mehrzahl der Fälle (elf zu zwei, dazu fünfmal Anrede) mit seinem Vor- und Vatersnamen Jakov Moiseevic erscheint.

Die Analyse des Textes zeigt, wie ausführlich auf die innere Situation Annas eingegangen wird. Auch das Gefühl der Ohnmacht, das Suskov befällt (er macht sich Vorwürfe, dass er die Entlassung Annas nicht verhindert hat), wird deutlich artikuliert.

Dem Direktor und der Gewerkschaftsvorsitzenden aber wird diese Innensicht verweigert. Es wurde schon in der Analyse zu "Pis'mo" darauf hingewiesen, dass dies negative Auswirkungen für die Sympathie lenkung hat, insbesondere im Vergleich zu den Figuren von Anna und Suskov.

Insgesamt bewirkt die Struktur von "Provody" einen anderen Erzähler als in "Pis'mo". Es gibt keine situationsdefizitäre Sicht. Charakteristisch ist der Wechsel zwischen szenischer Gestaltung (Beschreibungen, Dialoge mit kurzen "Regieanweisungen") und Abschnitten mit erlebter Rede und inneren Monologen der Figuren. Es kann also von neutralem und personalen Erzählverhalten gesprochen werden. Da der Erzähler das Geschehen und das Verhalten nicht kommentiert, erfolgt die Leserlenkung auf andere, zuvor beschriebene Weise.

Kraj sveta

"Das Ende der Welt" ist wahrscheinlich die traurigste und zugleich poetischste Geschichte des Bandes "Ženščina s zontikom". Sie besteht aus zwei Ebenen: der realen und der phantastischen. Es wird versucht, das "Jenseits" zu beschreiben, welches als "Ende der Welt" erscheint.

Wie schon in "Provody" nimmt der erste Satz Bezug auf den Titel. Es wird gesagt, dass es nur ein Ende der Welt gegeben haben kann, als die Menschen glaubten, dass die Welt eine Scheibe sei. So erscheint "ujti na kraj sveta" ("an das Ende der Welt gehen") zunächst als Metapher für Ruhe und Entspannung. Aber der stille Ort erweist sich als Tod.

Den Wunsch, ans Ende der Welt zu gehen, verspürt die Rentnerin Elizaveta Nikolaevna. Sie betreut die Zwillinge ihrer unverheirateten Tochter. Mit den Gedanken ist sie auch immer bei ihren zwei Söhnen und den vier Schwiegertöchtern, denn beide Söhne sind geschieden und haben wieder geheiratet. Nachts

"kam Elizaveta Nikolaevna zu dem Schluß, sie gehöre zu den Unglücklichen. Sie konnte nichts oder fast nichts ändern an alldem, was sie bedrückte oder aufregte. Und da erwachte erstmals in ihr der Wunsch, ans Ende der Welt zu gehen ... Mag sein sie wäre dennoch nicht aufgebrochen. Doch zuweilen ist die geringste Kleinigkeit ausschlaggebend für einen Menschen, und sei er noch so unentschlossen. Und das geschieht ganz plötzlich." [13]

Elizaveta Nikolaevna meint das "ans Ende der Welt gehen" wörtlich, sie stellt sich vor, wie sie "mit Bündel und Wanderstock die betonierte Ringstraße überschreitet". Bei ihrem plötzlich eintretenden Tod wird sie einfach empor gerissen, denn im "Raketenzeitalter" braucht man nicht mehr zu laufen. "Am Ende der Welt" findet sie zwar Ruhe und Entspannung, aber sie

erkennt bald, dass es durchaus nicht so schön hier war, um sich hierher zu sehnen. Denn die Ruhe wird mit dem Verlust des Gedächtnisses erkaufte. Elizaveta Nikolaevna kann sich nicht mehr daran erinnern, was sie "dort" zurückgelassen hat, und das macht sie traurig. So heißt es dann: "Am Ende der Welt war es sehr ruhig. Still. Ganz still. Und traurig."

Der insgesamt schwermütige Ton der Erzählung wird gemildert durch gelegentliche ironische Einschübe, die nicht eindeutig der Figur der Elizaveta Nikolaevna oder dem Erzähler zugeordnet werden können.

"... im Alter treten bei uns vielerlei Schwächen zutage ..."

"... in der Tat, wozu brauchen wir noch Wanderstab und Bündel in unserem Raketenzeitalter. Wir sind ja so weit vorangekommen!"

Bemerkenswert ist jedoch die Sicht der Elizaveta Nikolaevna auf sich selbst: es ist ihr nämlich peinlich, sich einzugestehen, dass sie nicht glücklich ist.

"Ich gehöre vielleicht zu den Pechvögeln, dachte sie, wie um sich zu rechtfertigen. Von Leuten, die es wissen mußten, hatte sie erfahren, dass es heutzutage weniger Pechvögel gab als früher. Aber naja, ein paar waren übriggeblieben, und zu denen gehörte sie."

Als Ursache für ihr Unglück wird zunächst der Verlust ihres Mannes, der im Krieg gefallen ist, genannt. Dann aber zeigt sich, dass der eigentliche Grund im Verhalten ihrer Kinder liegt, die keine Zeit mehr für sie haben. Elizaveta Nikolaevna glaubt nämlich, dass die Granate, die ihren Mann getötet hatte, auch sie mit einem Splitter gestreift hatte, der nun nach vielen Jahren zu einem sichtbaren Riss geworden ist und sucht Trost bei ihren Kindern.

"Sie jedenfalls sah ihn, wenn sie in den Spiegel schaute.

Ihre Söhne und die Tochter versicherten, da wäre durchaus kein Riß. Sie hatten keine Zeit, genauer hinzuschauen." - (Hervorhebung von mir - B.J.)

Auch nach dem Tod der Mutter ändert sich nichts. Zwar kommen alle - wie es sich gehört - zur Gedenkfeier zusammen, aber ein wirkliches Gedenken kommt nicht zustande. Der ältere Sohn vermag über seine Mutter lediglich zu sagen, dass sie ein bemerkenswerter Mensch war, der immer ehrlich gearbeitet hat, der jüngere bringt kaum einen zusammenhängenden Satz heraus.

"Ja, unsere Oma war ein Mensch!" rief er aus. "Gott gebe, dass wir alle..." Er seufzte, als zweifelte er, ob es ihnen gelänge. "Wir oder die, die nach uns kommen..." Und mit einem Blick rund um den Tisch schloß er: "Gebt euch Mühe, Kinder!"

Zu dieser Sprechweise der Figuren äußerte Natal'ja Baranskaja:

"...diese Worte drücken nicht etwa Herzlosigkeit aus, sondern sie sind Ausdruck der Unfähigkeit vieler Menschen, gerade der einfacheren, sich zu artikulieren. Die Sprache des Radios, des Fernsehens und die der üblichen Ansprachen auf Versammlungen ist immer so offiziell. Das ist es, was die Leute jeden Tag hören. Diese Sprache wird den Menschen geradezu eingepfropft, sie sind von ihr im innersten geprägt. Diese Sprache zerstört in hohem Maße den eigenen kreativen Umgang mit Sprache." [14]

In diesem Text weiß der Erzähler mehr über die Hauptfigur als diese selbst. In "Kraj sveta" wird dies deutlich an der Vorausschau auf den Tod der Heldin. Alle anderen Figuren aber werden aus der Perspektive der Elizaveta Nikolaevna gesehen. Man weiß über sie nur so viel wie diese, erfährt zum Beispiel nichts über die Motive der Tochter, die Ursachen für die späte Heimkehr sowie ihre Grantigkeit, die in letzter Konsequenz zum Tod der Mutter führt.

Danach ist wie schon in "Pis'mo" ein beobachtender Erzähler zu finden, der sich jeglicher wertenden Kommentare enthält.

Die Figurenperspektive wird durch die Namensgebung unterstützt. Die Hauptfigur wird stets achtungsvoll mit Vor- und Vatersnamen genannt, ihre Kinder haben jedoch keine Namen, es ist immer nur von der Tochter, dem älteren Sohn, dem jüngeren Sohn, der ersten Frau des älteren Sohnes usw. die Rede. Von den Enkeln werden nur die bei der Großmutter lebenden mit Namen identifiziert.

Ženščina s zontikom

In diesem Text ("Die Frau mit dem Schirm") erscheint als Protagonistin erneut eine alleinstehende ältere Frau. Aber wiederum ist der Text anders strukturiert. Zu den bekannten Erzählverfahren treten neue. Wie "Pis'mo" und "Kraj sveta" verweist auch der Titel auf die Perspektive von Figuren. Im vorliegenden Text allerdings wird die Titelfigur überwiegend von außen betrachtet, in der unterschiedlichen Wertung durch die anderen Figuren. Nur zu einem Fünftel bezieht sich der Text direkt auf die Frau, ist von ihren Gefühlen und Erinnerungen die Rede, wird das erzählt, was den anderen verborgen ist und bleibt.

Ort der Handlung ist eine kleine estnische Kurstadt, in der sich eine Gruppe von Menschen zusammengefunden hat, die ihren Urlaub gemeinsam verbringen. Dazu gehören: Professor Djušin, seine junge Frau, von ihm ironisch nach seinem Familiennamen Djušenka genannt, das Dozentenehepaar Rybak, der Aspirant der "Fischerin", Igor, und die Studentin Ira, die von ihm in den Kreis eingeführt wird. Die Urlauber beobachten eine Frau:

"Den Uferweg entlang schritt langsam eine hochgewachsenene hagere Frau in weißem Kleid, das fast bis zur Erde reichte. Mit ausgestrecktem Arm trug sie einen aufgespannten schwarzen Schirm vor sich her, feierlich wie eine Kirchenfahne oder ein Banner. Er schützte ihren Kopf nicht vor der Sonne, und auf dem Kopf hatte sie ein Stück weißen Schleier, dessen Enden ihr auf den Rücken herabfielen." [15]

Von der Djušenka wird die Frau deshalb als gemütskrank, von der Fischerin als verrückt bezeichnet. Diese Eingangsszene ist gekennzeichnet durch kurze Beschreibungen der Figuren und durch Dialoge. Es gibt keine dominierende Figur, alle werden gleichermaßen (kurz) charakterisiert. Auch ihre Gedanken werden wiedergegeben, aber ebenfalls nur kurz und konkret - bezogen zum Beispiel auf die Erscheinung des Mädchens Ira in ihrer Runde.

Der permanente Wechsel von direkter Rede und der Wiedergabe von Gedanken und Gefühlen von sechs verschiedenen Menschen erzeugt das Unruhige und Hastige der Darstellung, was den Gegensatz zu dem nachfolgenden Abschnitt noch verstärkt.

Zunächst aber wird die Fernsicht auf die Frau mit dem Schirm beibehalten. Der mit ehrlicher Entrüstung vorgetragene Einwand von Ira, die Frau sei keine Verrückte, sondern eine

Moskauer Professorin, veranlasst Igor, die Angaben nachzuprüfen, indem er sich der Frau als Journalist vorstellt und sie ausfragt. Auch das wird von den Urlaubern beobachtet und mit ironischen Kommentaren versehen. Über die tatsächlich gemachten Aussagen im Gespräch erfährt man nur das, was Igor nach seiner Rückkehr erzählt: dass die Frau Sofja Petrovna Kockaja heißt, Biologin ist und wirklich Professorin an der Moskauer Universität. Daraufhin kommt es zu einem Streit zwischen Ira und der Fischerin.

Die Sympathienlenkung ist jedenfalls recht eindeutig. Ira ist eine gutaussehende und selbstbewusste junge Frau. In der Diskussion, in der in echt russischer Manier die Standpunkte mit Aussagen von Autoritäten aus der russischen Literatur belegt werden, erweist sich Ira als größere Kennerin. Die Fischerin hat nicht einmal einen eigenen Namen, sondern heißt nach ihrem Mann. Beide Eheleute sind zudem äußerlich kaum voneinander zu unterscheiden. Die Fischerin hat für den Leser auch deshalb Unrecht, weil "die Frau mit dem Schirm" als äußerst sympathisch und überhaupt nicht verrückt dargestellt wird.

In diesem Text spielen Dialoge eine große Rolle. In der ersten und letzten Szene erscheint dieser sogar "pur", wird auf Zwischentexte verzichtet. Die Wirkung von "Ženščina s zontikom" beruht so vor allem auf dem Gegensatz zwischen den hastigen, oft oberflächlichen Dialogen der Urlauber und dem Nachdenken der Professorin.

Nedelja kak nedelja

"Eine Woche wie jede andere" ist wohl der bekannteste Text Natal'ja Baranskajas. Die von ihr als 'Povest' bezeichnete längere Erzählung umfasst ca. 30 Seiten. Darin berichtet die Ich-Erzählerin über eine Woche ihres Lebens. Sie erzählt, was sie den Tag über macht: von sechs Uhr morgens bis gegen Mitternacht. Wie sie arbeitet, in der Mittagspause einkaufen geht, mit den immer überfüllten Verkehrsmitteln früh zur Arbeit und abends nach Hause hastet, welche Aufgaben sie früh, welche abends im Haushalt zu erledigen hat und wie das Wochenende verläuft.

Bei den Aufzeichnungen handelt es sich jedoch nicht um Tagebucheintragen - dazu hätte die Erzählerin gar keine Zeit - sondern um eine detaillierte Aufzählung und Beschreibung alltäglicher Gegebenheiten und Probleme.

Olga Voroncova ist 26 Jahre alt, verheiratet und hat zwei kleine Kinder. Sie arbeitet in einem Labor, in dem Materialien für neue Baustoffe entwickelt werden. Die Arbeit macht ihr Spaß, und sie möchte sie gut machen, aber dies gelingt ihr nicht immer.

Es beginnt damit, dass die Erzählerin - zum wiederholten Mal - zu spät zur Arbeit kommt.

"Ich renne, haste, und auf dem Treppenabsatz der zweiten Etage laufe ich Jakow Petrowitsch in die Arme. Er bittet mich zu sich, fragt, wie es mit der Arbeit vorangeht. Kein Wort verliert er über mein Zuspätkommen - ich habe mich um fünfzehn Minuten verspätet." [16]

Ihr Vorgesetzter rügt sie zwar nicht, fragt sie (und sich) aber besorgt, ob sie wohl ihre Arbeit schaffen wird. Olga weiß es auch nicht. Hatte sie doch gerade in der montagsmorgendlichen Hektik verzweifelt alles "zum Kuckuck" gewünscht, um sich gleich darauf energisch zur Ordnung zu rufen.

"...'Zum Kuckuck mit allem!'

Aber das ist Unsinn. Gar nicht zum Kuckuck mit allem - alles ist gut, alles ist schön. Wir haben eine Neubauwohnung bekommen, Kotka und Gulka sind großartige Kinder, Dima und ich lieben einander, ich habe eine interessante Arbeit. Absolut nicht zum Kuckuck mit allem, warum auch, nicht zum Kuckuck und nicht anderswohin. Unsinn.") Solche Gedanken erlaubt sie sich auch nicht wieder, aber ihre Erschöpfung und ihre innere Unruhe vergehenicht. So heißt es am Schluss des Textes:

"Mitten in der Nacht werde ich wach und weiß nicht wovon. ...

Was beunruhigt mich wohl?

Ich weiß es nicht."

In ihrem Labor, in dem fast ausschließlich Frauen arbeiten, wird eine soziologische Befragung nach der zeitlichen Belastung der Frau, dem Arbeitsausfall durch Krankheiten der Kinder sowie nach Gründen für die geringe Kinderzahl durchgeführt. Olga ist die einzige Mutter mit zwei Kindern und hat die meisten Fehlzeiten. Wenn Belange der Arbeit zur Sprache kommen, schämt sich Olga daher ihrer Kinder, denn sie bedeuten häufiges Zuspätkommen, vor allem Arbeitsausfall wegen Krankheiten.

Olgas häufigste Gefühle sind Hast und die Angst, ihre Arbeit - im Labor und zu Hause - nicht zu schaffen.

Olga ist nicht "in der schlechtesten Lage von allen Frauen" [17] selbst betrachtet sich sogar als die "Glücklichste". Tatsächlich sind bei Olga "positive" und "negative" Seiten gemischt.

Sie betrachtet sich selbst als "Glücklichste" der vier "jungen Mütter" des Labors, weil bei ihr das familiäre Umfeld in Ordnung ist. Sie verfügt über eine ausreichend große Neubauwohnung, ihr Mann trinkt nicht (wie der ihrer Kollegin Šura) und bedrängt sie auch nicht, ihre Arbeit aufzugeben (wie der Mann der dunklen Ljusja, obwohl Olgas Mann Dima der Gedanke nicht fremd ist). Sie hat jedoch keine Verwandten, die ihr bei der Betreuung der Kinder helfen könnten.

Ein Dasein als Hausfrau wird von Olga nicht als Alternative betrachtet. Sie beharrt auf ihrem Recht auf eine interessante Arbeit, die alleinige Arbeit im Haus erscheint ihr stupide und nicht erfüllend. So macht sie beides. Denn auch die Möglichkeit, der Mann könnte mehr im Haushalt machen, die Arbeit könne gar geteilt werden, wird nicht in Betracht gezogen. Auf diesen Gedanken kommt die Erzählerin nicht, dazu ist die Rollenverteilung zu festgeschrieben. Obwohl der Mann seine Pflichten hat, die er auch erfüllt, kann er den Feierabend nutzen, um sich zu erholen.

"Dima kehrt zum Tisch zurück. Er liebt es, in Ruhe seinen Tee zu trinken, einen Blick in die Zeitung zu werfen, ein wenig zu lesen."

So berichtet die Erzählerin, und sie sagt es ohne Ironie, während sie Geschirr spült, die Kinder-sachen auswäscht usw., sie will ihm dies nicht nehmen. Sarkastisch wird sie erst, als sie am Ende ihrer Kraft ist, am Sonnabendabend, nach einem Tag ununterbrochener Arbeit im Haushalt, als sie Dima um Hilfe bittet, dieser aber gerade für sich beschließt, er habe für heute genug für die Familie getan.

"'Dima, nimm die Kleine!' rufe ich.

Und höre als Antwort: 'Vielleicht reicht es für heute? Ich will etwas lesen.'

'Und ich nicht?'

'Nun, das ist deine Sache, ich aber muß.'"

Nach diesem Wortwechsel hat Olga einen Nervenzusammenbruch. Und nun ist Dima tatsächlich jener verständnisvolle Mann, als der er von Olgas Kolleginnen betrachtet wird. Als er sieht, dass seine Frau am Ende ihrer Kraft ist, lässt er sie sich hinlegen und übernimmt für diesen Abend die weiteren Aufgaben. Aber als Lösung fällt ihm auch nur ein, Olga solle aufhören mit arbeiten. Auch er ist durch die Familie und den Haushalt in gewisser Weise belastet, würde gern mehr in seine Arbeit investieren.

Olga kann mit ihrem Mann nicht über ihre Probleme sprechen, schon gar nicht über "große" Fragen, wie sie es gerne möchte. Die Unterhaltung beschränkt sich auf Alltagsprobleme.

Trost findet Olga bei ihrer Kollegin und Freundin Ljusja. Überhaupt ist die Solidarität der jungen Frauen untereinander die einzige Stütze, die Olga hat. So gehen sie abwechselnd für alle einkaufen und versuchen auch sonst, sich zu unterstützen.

Die soziologische Untersuchung, die in der Woche durchgeführt wird, gibt der Erzählerin die Möglichkeit, die unterschiedlichen Situationen der einzelnen Frauen darzustellen wie auch die bewegenden Fragen direkt zu diskutieren. Insbesondere betrifft dies den Bereich sinkender Geburtenzahlen. Jedoch kommt es, wie die Erzählerin bedauernd feststellt, zu keinem wirklich "ernsthaften" Gespräch", zu unterschiedlich sind nicht nur die Haltungen der Frauen selbst, auch die äußeren Umstände diktieren die Möglichkeiten.

Olga hat zwei Kinder, weil sie sich nicht zu einer Abtreibung entschließen konnte, und lebt in ständiger Angst, wieder schwanger zu werden. Ihre Kollegin Ljusja Matevosjan wollte auch ein zweites Kind, hatte sogar ihrem Chef ihre Idee von einer glasfaserverstärkten Plaste vermacht, dann aber doch - heimlich, ihr Mann durfte davon nichts erfahren - abgetrieben im Bewusstsein, sonst auf das Schreiben einer Dissertation verzichten zu müssen. Diese Geschichte schleppt sie lange mit sich herum, kann sie niemanden erzählen, bis sie sie schließlich Olga anvertraut.

Über die Entstehung des Textes schreibt Natal'ja Baranskaja in einem Interview:

"Die Idee zu 'Nedelja kak nedelja' kam mir beim Lesen eines Zeitungsartikels... (dort war) die Rede von einer Frau, die erfolgreich in ihrem Beruf arbeitet, zwei Kinder großzog, den Haushalt beispielhaft führte, in deren Ehe alles wunderbar glatt lief, die noch Zeit für politische und sonstige Tätigkeiten fand und alle diese Aufgaben natürlich vorbildhaft erfüllte. Diese Lobhudelei ärgerte mich dermaßen, da mir sofort klar war, dass es eine solche Frau nicht geben konnte... Ich warf wutentbrannt die Zeitung auf den Boden und begann, eine Darstellung des sowjetischen Alltags einer jungen berufstätigen Frau mit mehr Realitätsbezug niederzuschreiben." [18]

Es ist sicher kein Wunder, dass die Erzählung ein starkes Echo hervorrief und kontrovers diskutiert wurde. [19] Der "offizielle" Ruhm blieb der Erzählung versagt - darauf verweisen auch die späteren Schwierigkeiten für Natal'ja Baranskaja, ihre Texte zu veröffentlichen - Heldin, Thema und Problemstellung der Geschichte waren ein "heißes Eisen".

Diskussionen rief nicht die künstlerische Gestaltung hervor - diese erschien ausreichend konventionell - als vielmehr die Zerstörung von Illusionen, die Dekonstruktion des offiziellen Bildes der Sowjetfrau, wobei hinzukam, dass auch keine "Lösungen" angeboten wurden.

Die Erzählung musste auch im westlichen Ausland Aufmerksamkeit erregen, waren doch die Probleme beruflich engagierter Frauen und vor allem berufstätiger junger Mütter so verschieden nicht. Auffallend ist, dass in deutschsprachigen Analysen des Textes die Meinungen über dessen künstlerische Gestaltung weit auseinandergehen.

Elsbeth Wolffheim nennt ihn zunächst "eines der aufschlußreichsten Soziogramme der Situation der modernen sowjetischen Frau", in dem später erschienenen Artikel lobt sie die Neuheit des Themas, meint aber dann: "Dass die 'Povest' nicht mehr darstellt als ein geschickt aufbereitetes Soziogramm, muß wohl hingenommen werden." [20]

Eine völlig andere Ansicht vertritt Jochen-Ulrich Peters. Für ihn besticht der Text "vor allem durch die außerordentliche Direktheit und Präzision sowie die Spannung und innere Erregung, die durch die faktographische Schreibart im Bewußtsein des Lesers hervorgerufen wird." Weiter heißt es:

"Die vermeintliche Wirklichkeitstreue und die faszinierende Unmittelbarkeit und Spontanität darf jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass wir es hier mit einem sehr bewußt und kunstvoll durchkomponierten und ausformulierten Text zu tun haben."

Peters sieht im Text eine komplexe innere Struktur: er sei durch die chronologische Abfolge der sieben aneinanderfolgende Wochentage sowie durch "wenige durchhaltende Motive" - das abgerissene und nie angenähte Häkchen am Mantel der Heldin, den unerbittlich tickenden Wecker sowie die soziologische Befragung miteinander verklammert. [21]

Ich-Erzähler sind die Ausnahme bei Natal'ja Baranskaja. (Wir finden ihn - mit unterschiedlicher Bedeutung - nur noch in "Podselenka i koška" und "Košelek".) Das Erzählen in der ersten Person bedingt jedoch nicht nur ein hohes Maß an Authentizität, sondern auch bewusste Subjektivität. Die Erzählerin spricht ihre Probleme offen aus, artikuliert ihren Ärger. Und trotzdem gibt es - wie in den anderen Texten von Natal'ja Baranskaja - keine explizit ausgesprochene Gesellschaftskritik. Die Dinge, die der jungen Frau das Leben zusätzlich schwer machen, werden benannt, aber nicht in Frage gestellt (selbst die Politschulung, die der Erzählerin die Möglichkeit nimmt, dringende Versuche durchzuführen, wird hingenommen), nur selten ist ein ironischer Kommentar eingeführt. Es gibt keine Lösungen, es ist eine Zustandsbeschreibung. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die konsequente Verwendung des Präsens im Text. Es gibt keinen Abstand zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich, worauf die Dynamik und innere Spannung der Geschichte beruht. Darauf hat Peters mit Recht verwiesen, wie auf die Kontrastwirkung, die die in die Handlung eingeschobene, in der Er-Form und der Vergangenheitsform erzählte Geschichte über die Zeit vor der Ehe erhält. [22]

Eine weitere Besonderheit besteht wohl darin, dass alle Probleme - das mühsame Ringen um den neuen Werkstoff ebenso wie das zeitraubende Anziehen zweier Kinder oder allabendliche Abwaschen - mit der gleichen Intensität beschrieben werden.

"Ich setze die Kinder auf die Couch, schleppe einen ganzen Haufen Kleidungsstücke heran und arbeite für zwei: ein Paar Socken und noch ein paar Socken, die eine Gamaschenhose, die

andere Gamaschenhose, Pullover und Jacke, je ein Halstuch, ein Paar Fausthandschuhe und ...
'Dima, wo sind Kotkas Fausthandschuhe?'

'Wie soll ich das wissen?' antwortet Dima, macht sich aber sofort auf die Suche und findet sie, wo sie nicht hingehören - im Bad. Er selbst hat sie gestern dort hingeworfen. Ich ramme zwei Paar Füße in die Filzstiefel, ziehe mit Mühe die Mützen über die hin und her schaukelnden Köpfcchen, haste und schreie auf die Kinder ein..."

In den sechziger Jahren wendet sich die sowjetische Literatur von den "großen" Problemen ab und dem Alltag zu. Natal'ja Baranskaja zeigt hier die weibliche Form dieses Alltags. Mir scheint, dass gerade die Fähigkeit, scheinbare Banalitäten in den Mittelpunkt des Schreibens zu rücken, einen Aspekt des weiblichen Schreibens ausmacht.

Weitere Texte von Natal'ja Baranskaja

Ältere Frauen stehen auch im Mittelpunkt anderer Texte von Natal'ja Baranskaja.

In "Podselenka i koška" ("Die Untermieterin und die Katze") wird ein typisches sowjetisches Wohnhaus, ein Neubaublock beschrieben, in dem mehrere alleinstehende ältere Menschen (vier Frauen und ein Mann) als Untermieter eingewiesen sind. Der ältesten Bewohnerin des Hauses ist eine Katze zugelaufen. Ihre Nachbarin - deren Mann im Gefängnis sitzt und deren Sohn große Probleme in der Schule hat - fühlt sich gestört und wirft die Katze aus dem Fenster. Kurze Zeit später stirbt die alte Frau.

Die Erzählung gehört zu den wenigen Texten mit einem Ich-Erzähler. Im Gegensatz zu "Nedelja kak nedelja" und "Košelek" wird hier eine Distanz zur Figur aufgebaut. Die Erzählerin offenbart in ihrem Bericht Gefühlskälte: Sie macht sich über die alte Frau lustig, geht nicht mit zur Beerdigung. Am Schluss begegnet ihr eine Katze, die genauso aussieht wie die der verstorbenen Frau.

Mitunter setzt Natal'ja Baranskaja Ansichten und Haltungen von Frauen direkt gegenüber, so in der Kurzgeschichte "Delikatnyj razgovor" ("Ein heikles Gespräch"), die vom Dialog zweier extrem unterschiedlicher Frauen geprägt ist.

Alevtina Petrovna, eine Datschenbesitzerin, bestellt Zoja Tichonovna, die sich mit Tochter und Enkelsohn in der Nachbarschaft eingemietet hat, zu einem "heiklen" Gespräch zu sich. Ursache dafür ist der Vorwurf Alevtina Petrovnas, Zoja Tichonovnas Tochter Galja würde sich an ihren Schwiegersohn "ranmachen". Er hatte sie zweimal im Auto nach Moskau mitgenommen. Alevtina Petrovna sieht darin ein höchst unsittliches Verhalten der Frau (denn Galja ist eine alleinstehende Mutter, und Alevtina Petrovnas Tochter zur Kur gefahren), und nach vorsichtigen Beschwichtigungsversuchen von Zoja Tichonovna wird sie hysterisch und fordert eine Veränderung des Verhaltens, sonst würde sie einen Skandal machen.

Zoja Petrovna, die ohnehin Angst vor Alevtina Petrovna hat, bekommt nach diesem Gespräch einen Migräneanfall. Sie gibt die Forderung an Galja weiter, und diese lehnt am nächsten Morgen ein erneutes Mitnehmen im Auto ab.

Interessant ist auch das Verhalten des Schwiegersohnes. Er hat mit Galja nichts im Sinn - außer dass er auf der morgendlichen Fahrt jemanden hat, der ihm zuhört - und ist gekränkt wegen

des Misstrauens. (Er hatte Liebschaften gehabt, aber davor weiß Alevtina Petrovna natürlich nichts.) Trotzdem verzichtet er auf eine Auseinandersetzung mit seiner Schwiegermutter, da sie sich zwar überall einmischt, aber seiner Familie den Haushalt führt, und so ihm und seiner Frau ein ungestörtes Arbeiten und Leben ermöglicht.

Zwei Frauen werden gezeigt: beide sind im Rentenalter, ohne Männer, in ähnlicher Lebenssituation - sie kümmern sich um die Familien ihrer Töchter. Ihre "Gleichbehandlung" durch den Erzähler wird auch durch die Nennung beider Frauen durch Vor- und Vatersnamen deutlich.

Doch welche Unterschiede in Haltung und Verhalten! Über Alevtina Petrovna sagt ihr Schwiegersohn:

"Es existiert kein Winkel in ihrem Leben, in den sie ihre Nase nicht stecken würde." [23]

Sie mischt sich nicht nur überall ein, sondern hat einen feststehenden Moralkodex, verträgt keinen Widerspruch. Sie wird jedoch ausschließlich über ihr Verhalten und ihre Worte, ihre Art zu sprechen, ihre Gesten charakterisiert, es gibt keine Erzählerkommentare über sie. Es werden nur die Gedanken und Gefühle von Zoja Tichonovna dargestellt.

So zeigt Natal'ja Baranskaja in ihren Texten anhand scheinbar alltäglicher Dinge vielfältige Spielarten herzlosen Verhaltens, die Brüchigkeit zwischenmenschlicher Beziehungen. Es sind kurze Momente, die das Leben der Helden verändern. Sie selbst können jedoch nichts verändern. Das zeigt sich in dem eben beschriebenen Text ebenso wie in der Erzählung "Devočka u morja".

Hier lernt die verheiratete, aber kinderlos gebliebene Lehrerin Vera Alekseevna während eines Kuraufenthaltes ein zwölfjähriges, offenbar intelligentes, aber vernachlässigtes Mädchen kennen. Sie freundet sich an, und Vera versucht, sie ein wenig zu "entwickeln", bis ihr der Umgang von der Mutter des Mädchens - einer nicht mehr jungen Frau, die das Kind von einem Kurgast hat - verboten wird. Auch das Mädchen braucht Vera Alekseevna im Grunde genommen nicht.

Im Gegensatz zu den bisher gezeigten Frauen kann Lajne - die einzige Nicht-Russin unter den Heldinnen von Natal'ja Baranskaja aus der Geschichte "Dom Lajne" mit ihrem Leben zufrieden sein. Sie hat Mann und Kinder, ein noch von ihrem Großvater geerbtes Haus, eine interessante Arbeit - sie stellt in Handarbeit Teppiche und Läufer her - und verdient im Sommer zusätzlich Geld durch Urlaubsgäste. Aber als im Gespräch mit diesen die Rede zufällig auf die Legende vom ungehorsamen Sohn kommt, der zur Strafe unter einem Haus vergraben wurde, muss sie wieder daran denken, dass unter ihrem Haus seit fünfundreißig Jahren ein Toter liegt - ihr als verschollenen geltender Bruder. Er war während des Krieges verwundet nach Hause gekommen und gestorben. Die Mutter hatte aus Angst keinen Arzt gerufen und den Toten schließlich im Keller begraben.

Die Estin Lajne hat ihr ganzes Leben lang gearbeitet und wird es weiter tun, solange die Kräfte reichen. Sie kann die Russen nicht verstehen, die Geld ausgeben für ein Sommerquartier. Sie schätzt Dinge, die einen sichtbaren Nutzen haben wie Haushaltsgeräte. Die Gedanken an den Bruder verdrängt sie.

Wie bereits erwähnt, hat Natal'ja Baranskaja ein starkes Interesse an zwischenmenschlichen Beziehungen, insbesondere an solchen zwischen Eheleuten. Auch hier werden die verschiedensten Spielarten, inklusive Partnerwechsel, durchgespielt.

"Molodoj veselej foks" ("Junger, lustiger Foxterrier"), "Pantelejmon, Pantelejnone", "Grešnica i pravednica" ("Die Sünderin und die Gerechte"), "Pervocvet" ("Das Veilchen"), "Partnery" ("Partner") oder "Tichaja noč' v Roosne" ("Eine stille Nacht in Roosna"). Hier spielen natürlich auch männliche Figuren eine größere Rolle. Charakteristisch ist, dass die Männer oft nicht zu Entscheidungen fähig sind, entweder das gewohnte Leben weiterführen oder freiwillig verzichten.

Ein Beispiel dafür ist die Erzählung "Molodoj veselej foks".

Hier ist die Stimme des Erzählers deutlich vernehmbar. Dies muss sie auch, denn das Geschehen hat einen Anflug des Mystischen. Der sechzigjährige Artmenij Nikolevic sieht an der Bushaltestelle eine Anzeige, in der ein "kleiner, lustiger Foxterrier" zum Verkauf angeboten wird; er merkt sich aus irgendeinem Grund die Telefonnummer, irgendetwas drängt ihn, dort anzurufen. Er trifft sich mit der Frau und will sie unbedingt wiedersehen. Die nächste Begegnung aber wird gestört durch einen betrunkenen Mann, offenbar der Sohn der Frau. Artmenij Nikolevic will den Hund kaufen, aber seine Frau ist strikt dagegen. Er kann sich ihr gegenüber nicht durchsetzen und vergisst die Telefonnummer so plötzlich, wie er sie sich gemerkt hatte.

Die Distanz zur Figur ist größer, sie hat nicht die uneingeschränkte Sympathie des Erzählers; so leidet zwar Artmenij Nikolevic unter der Langeweile seiner Ehe, will aber keine Veränderung. Der Erzähler beschreibt seine Motive, im Bezug auf die Situation der ehemaligen Sängerin bleibt der Leser jedoch auf Vermutungen angewiesen.

Noch deutlicher wird der Erzähler in "Grešnica i pravednica": einer der wenigen Texte, in denen ironische Erzählerkommentare zu finden sind. Die "Sünderin" hat der "Gerechten" den Mann abspenstig gemacht, den jene sich nun mit allen ihr zu Verfügung stehenden Mitteln zurückholt. Auch durch die Entwicklung des Sujets wird die Sympathienlenkung eindeutig: die Gerechte erweist sich als noch "schlimmere" Sünderin: sie hat ihrem Mann das Kind ihres Liebhabers "untergeschoben".

Der Erzähler bei Natal'ja Baranskaja

Die Texte von Natal'ja Baranskaja, die auf den ersten Blick wenig strukturiert erscheinen, weisen eine ganze Reihe von Besonderheiten auf.

Es werden oft nur wenige Stunden aus dem Leben der Helden herausgegriffen. Die Geschichten enden so abrupt, wie sie begonnen haben, das heißt charakteristisch sind kurze Erzählfänge und offene Erzählschlüsse.

Scheinbare Kleinigkeiten, Banalitäten ändern das Leben der Figuren, ohne dass sie selbst etwas ändern können. Das betrifft Anna Vasil'evna aus "Provody" ebenso wie Elizaveta Nikolaevna aus "Kraj sveta" oder Vera Alekseevna aus "Devočka u morja". Mitunter ändert sich - trotz zahlreicher Episoden - nichts ("Nedelja kak nedelja") oder die Veränderungen sind selbst nicht Gegenstand der Erzählung. So in "Partnery", wo von einem miteinander verheirateten Ballettänzerpaar erzählt wird. Beide sind in einem Alter, in dem in absehbarer Zeit der Abschied von der Bühne erfolgen muss. Die Veränderungen werden gedanklich durchgespielt, in der Geschichte selbst passiert nichts.

Natal'ja Baranskaja geht es also vor allem um die inneren Zustände ihrer Figuren. So erfolgt die Sympathienlenkung als Teil der Charakterisierung häufig über die Gewährung oder Verweigerung von Innensicht. Negativ besetzte Figuren - die Männer aus "Pis'mo", Direktor und Gewerkschaftsvorsitzende aus "Provody", Alevtina Petrovna aus "Delikatnyj razgovor"- werden sehr genau beschrieben, aber nur von außen gesehen.

Es gibt in den Texten von Natal'ja Baranskaja keinen einheitlichen Erzähler, aber bestimmte Tendenzen. Bevorzugt werden beobachtende und beschreibende Er-Erzähler.

In Texten, in denen eine Figur dominiert, findet sich durchgehend ein bestimmtes Verhältnis des Erzählers zu dieser Figur. Er gewährt nicht nur Einblick in deren Gedanken- und Gefühlswelt, sondern weiß mehr über sie als diese selbst und kennt deren Charakter. Im Gegensatz dazu werden die anderen Figuren aus der Perspektive des Helden gesehen, der Erzähler weiß nicht mehr als dieser. Besonders deutlich wird dies in "Kraj sveta", "Molodoj veselej foks", "Devočka u morja" oder "Dom Lajne". Wenn mehreren Figuren Innensicht gewährt wird - wie in "Provody" oder "Delikatnyj razgovor" - wird der Hauptfigur am meisten Platz eingeräumt.

In Texten, die vorrangig Partnerbeziehungen gewidmet sind - zum Beispiel "Partnery" oder "Pamtelejmon, Pantelejnone", wird beiden Innensicht gewährt. Es sind auch längst nicht in allen Texten negativ besetzte Figuren zu finden.

Der Erzähler hält sich also zurück. Er verzichtet in der Regel auf Kommentare, lässt Handlung und Verhalten der Figuren für sich sprechen.

Anmerkungen

[1] Angaben nach: N. Baranskaja, Eine Autobiographie, die nichts verschweigt, in: Osteuropa, 7/1990, S. 573 ff.

[2] Vgl. Ch. Müller-Scholle, Das Bild der Frau in der zeitgenössischen russischen Prosa, in: Zeitschrift für slavische Philologie. Band XLVIII / 1988, S. 336.

[3] Literarischer Dialog. Festschrift für W. Kasack zum 65. Geburtstag. Mainz 1992, S. 77.

[4] N. Baranskaja, Pis'mo, in: Ebd., S. 71. Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

[5] V. Šklovskij, Iskusstvo, kak priem, in: O teorii prozy, Moskva 1925, S. 14.

[6] Ebd., S. 17.

[7] Zu diesem Begriff vgl. W. Füger, Zur Tiefenstruktur des Narrativen. Prolegomena zu einer generativen "Grammatik des Erzählens", in: Poetica, 5/1972, S. 268 ff.

[8] J. H. Petersen, Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte, Stuttgart, Weimar 1993, S. 74.

[9] F.K. Stanzel, Theorie des Erzählens, Göttingen 1991, S. 174.

[10] Literarischer Dialog, S. 77.

[11] N. Baranskaja, Provody, in: Novyj mir, 4/1968, S. 77. Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

[12] V. Šklovskij hatte seine Verfremdungskonzeption auch anhand einer Szene aus "Vojna i mir" von Lev Tolstoj erläutert, in der durch die Perspektive der theaterunerfahrenen Nataša die Beschreibung des Wesentlichen einer Oper durch eine übergenaue Darstellung des technischen Ablaufs sowie der Kleidung und des Benehmens der Sänger und Tänzer ersetzt wird. - Vgl. V. Šklovskij, Iskusstvo kak priem, S. 14.

[13] N. Baranskaja, Kraj sveta, in: Dies., Ženščina s sontikom. Moskva 1981, S. 144.

[14] Natal'ja Baranskaja zu einigen Aspekten ihres Werks. Ein Interview, in: Osteuropa, 7/1990, S. 590.

- [15] N. Baranskaja, *Ženščina s zontikom*, in: Dies., *Ženščina s zontikom*, S. 177.
- [16] N. Baranskaja, *Nedelja kak nedelja*, in: *Novyj mir*, 11/1969, S. 23.
- [17] W. Kasack, *Natalja Baranskaja*, in: *Osteuropa*, 1/1981, S. 26.
- [18] Natalja Baranskaja zu einigen Aspekten ihres Werkes. Ein Interview, in: *Osteuropa*, 7/1990, S. 589.
- [19] Diese Diskussion konnte noch nicht eingesehen werden. Es gibt in späteren Arbeiten keine konkreten Verweise auf sie.
- [20] Vgl. E. Wolffheim, *Die Frau in der sowjetischen Literatur. 1917 bis 1977*, Stuttgart 1979, S.113.- Dies., *Die alte Moral. Frauenbilder in der neueren sowjetischen Epik*, in: *Festschrift für Georg Mayer*. München 1991, S. 224.
- [21] J.-U. Peters, *Utopien vom "anderen Leben"*. Sowjetische Frauenliteratur zwischen Faktographie und Fiktion, in: *Russische Sprache und Literatur der Gegenwart in Unterricht und Forschung*. Hamburg 1982, S. 182 ff. Für Peters weist der Text der Baranskaja eine ähnliche Geschlossenheit und suggestive Wirkung auf wie Aleksandr Solcencyns *Povest' "Odin den' Ivana Denisovica"*. - Vgl. ebd., S. 186.
- [22] Vgl. ebd., S. 186.
- [23] N. Baranskaja, *Delikatnyj razgovor*, in: *Zvezda*, 8/1973, S. 119.

Erzählen und Erzähler bei Tat'jana Tolstaja

Zu Person und Schaffen

Tat'jana Tolstaja wurde 1951 in Leningrad geboren. Sie studierte Altphilologie und arbeitete mehrere Jahre als Redakteurin in einem Moskauer Verlag. Ihre ersten Erzählungen wurden 1983 veröffentlicht. Ihr 1987 erschienener Erzählband "Na zolotom kryl'ce sideli" erregte großes Aufsehen, Tolstaja wurde schnell in der Sowjetunion und im Ausland bekannt. Bis 1988 erschienen rund zwanzig Erzählungen, danach gab es kaum noch neue Texte von ihr.

Alla Marčenko schreibt in ihrem polemischen Artikel "Gde iskat' ženščinu" über den Verbleib dieser Autorin:

"Tat'jana Tolstaja lebt einfach nur. In dem für ein Einfach-Nur-Leben bequemsten fernen Land hinterm Ozean." [1]

Tolstaja stellt somit ein recht seltenes Phänomen dar - eine vielversprechende Schriftstellerin, die nicht versucht, ihren Erfolg fortzusetzen (zunächst jedenfalls).

Das Geheimnis ihres Erfolges wie auch die Schwierigkeiten bei der Interpretation ihrer Texte resultieren aus der ungewöhnlichen Mischung einer sehr bildhaften Sprache, die ein romantisches Weltgefühl impliziert, und einer eher unterkühlten Beziehung zum Dargestellten. Die Autorin weicht damit eindeutig von der realistischen Erzähltradition ab. Faszinierend auch viele ihrer Figuren, die mannigfaltige Defizite aufweisen: alt und einsam sind ("Dorogaja Šura"), debil oder psychisch krank (Aleksej Petrovic in "Noc"), vom Leben einfach benachteiligt ("Peters").

Figuren, die "normale" Menschen sind, verzehren sich nach einem anderem, einem schönen, einem besonderen Leben, hoffen auf eine verheißungsvolle Zukunft. Alle haben Träume, Wunschvorstellungen, die sie nicht verwirklichen können.

Von der Literaturkritik wurden Tolstajas Erzählungen fast einhellig begrüßt. [2] Die Rezensenten sind ausnahmslos gezwungen, sich näher mit der Sprache der Texte auseinander zu setzen.

Immer wieder wird auf lyrische Elemente verwiesen. Viele Textstellen lesen sich wie "Gedichte in Prosa" - als Beispiel soll hier auf die Beschreibung des Neubaugebietes in "Fakir" verwiesen werden:

"Und bei ihnen an der Peripherie? Mein Gott, was drückt da jetzt für eine dichte, ölig-eisige Dunkelheit, welche eine Leere gähnt in den zugigen Häuserschluchten, nicht einmal die Häuser sind mehr zu sehen, verschmolzen mit dem schwarzen schneesweren Nachthimmel, nur ein unstetes Muster hier und das leuchtender Fenster - kleine goldene, grüne, rote Quadrate, kraftlos sich mühend, die Polarnacht auseinanderzustoßen..." [3]

In einer Kritik heißt es, Tat'jana Tolstaja protestiere gegen die grausame Eintönigkeit des Lebens mit einer "schönen Welt aus Metaphern" .[4] Charakteristisch sind nicht nur die unzähligen Metaphern, sondern auch zahlreiche Personifizierungen und Vermenschlichungen von Tieren. Traumgestalten beobachten das Leben der Helden ("Reka Okkervil"), Porträts wenden die Augen ab ("Peters"), Verse erzeugen beißenden Rauch ("Poet muza") u.a.m. Jedoch gibt es nicht nur eine "Grundmetapher", die das Sujet bewegt [5], sondern Bilder, Vergleiche, Metaphern usw. verdichten sich zu einem - immer wieder anders gestalteten - Geflecht, werden zu komplexen Vorstellungen.

Tat'jana Tolstaja und die "Frauenliteratur"

Wenn man unter Frauenliteratur Texte versteht, "die bewusst eine Auseinandersetzung mit der Frauensituation" bringen [6], so lässt sich Tolstajas Prosa hier nicht einordnen. Jedoch ist ihre Schreibweise "weiblich", wenn die Auffassung von Sigrid Weigel zugrundegelegt wird, wonach die Frauen den "doppelten Ort", an dem sie sich befinden - inmitten in der Gesellschaft und zugleich ausgeschlossen von ihr - durch mannigfaltige Schreibweisen zum Ausdruck zu bringen: "... z.B. doppelte und vielfach verdoppelte Perspektiven, die Anwendung bestehender Genremuster und ihre gleichzeitige Zerstörung, Beschreibungen von innen und außen zugleich..." [7]

Einer thematisch eingegrenzten Frauenliteratur lässt sich Tat'jana Tolstaja also nicht zuordnen, möglicherweise aber einer als "weiblich" verstandenen spezifischen Schreibweise.

Nun hat die Entwicklung der Geschlechterbeziehungen in der Sowjetunion zu einer parallelen Existenz einander widersprechender Vorstellungen geführt. Diese werden auch in Interviews mit Tat'jana Tolstaja deutlich, die hier aber nicht zur Beweisführung herangezogen werden sollen, da sie oft ironisieren bzw. polemisch überspitzt sind. [8] Wie den Ausführungen im zweiten Kapitel zu entnehmen ist, steht sie mit ihrer Aussage - "Nicht der Mann hat die Frau versklavt, sondern die Gesellschaft den Menschen" - nicht im Widerspruch zu gängigen Überlegungen. Und wenn sie die Existenz einer Frauenliteratur bestätigt, so kann sie - aufgrund des geringen Anteils weiblicher Autoren - "ženskaja literatura" auch einfach als Literatur von Frauen betrachten. [9]

Poet i muza

Der Text gehört aufgrund seiner künstlerischen Dichte und Geschlossenheit, aber auch wegen des bemerkenswerten Wechselspiels zwischen stark subjektiver Figurenperspektive und eingeschobenem distanzierter Erzähler-Beobachter zu den interessantesten Texten der Autorin. Erzählt wird von der 35-jährigen Ärztin Nina, die sich den Hausmeister und "verkannten Dichter" Griša als Ehemann erwählt und mit ihren Forderungen und Besitzansprüchen schließlich in den Tod treibt.

Bereits der erste Satz enthält eine Reihe wichtiger Informationen und verweist auf die spezifische Erzählweise:

"Nina war eine schöne, normale Frau, noch dazu Ärztin, und ihr Recht auf persönliches Glück hatte sie, wie jeder, unbedingt verdient." [10]

Der Satz benennt nicht nur die wichtigste Figur in der Erzählung, sondern auch das "Thema", das menschliche Glück. Bereits hier erfolgt die erste Charakterisierung der Figur der Nina als "schöne, normale Frau, dazu Ärztin". Was aber bedeutet die Aussage: sie ist eine normale Frau? Wer hat diese Meinung?

Im Verlauf des Textes wird deutlich, dass zumeist aus der Sicht der Nina erzählt wird. An einigen Stellen wird deren Perspektive jedoch verlassen, ein distanzierter, beobachtender Erzähler tritt auf. Das bedeutet: Keine der im Text getroffenen Aussagen kann von vornherein als wahr oder als Meinung des Erzählers betrachtet werden.

In "Poet i muza" ist neben der eindeutig dominierenden Figur, der Ärztin Nina, ihr späterer Mann Griša wichtig. Für die Erzählung relevante Nebenfiguren sind Grišas "Freundinnen" Lizaveta und Agnija, sowie Ninas "Geliebter" Arkadij Borisyc. Darüber hinaus aber gibt es eine unverhältnismäßig hohe Zahl von Episodenfiguren: Die Besucher des Seitenhauses. Alle Figuren werden aus der Sicht der Nina, zum Teil aus der Sicht des beobachtenden Erzählers betrachtet. Nur Nina selbst wird ausschließlich in ihrer eigenen Sicht betrachtet: über sie fällt kein einziges kritisches Wort. Die Einschätzung der Hauptfigur kann also nicht direkt dem Text entnommen werden.

Bereits zu Beginn der Erzählung fällt auf, dass Nina keine "normale Frau ist", auch wenn oder gerade weil sie das immer wieder behauptet. Ihre Vorstellung über die "richtige" Liebe im Auge, würde man vielleicht sagen, sie übertriebene Vorstellungen. Auf den ersten vier Seiten, die eine Art Monolog der Nina darstellen (auch wenn er in der 3. Person geschrieben ist) wird sehr deutlich, dass Nina sehr von sich überzeugt ist, sowohl, was ihr äußeres Erscheinungsbild betrifft, wie auch ihre "inneren Werte".

"...eine ganz normale Frau, freilich eine schöne, dazu Ärztin"

"... das Gesicht weiß und schön... schwarzes, glattes Haar..."

"... einen x beliebigen brauchte sie auch wieder nicht. Ihr Seelenleben wurde mit den Jahren immer reicher, und immer tiefer und feiner verstand und empfand sie sich selbst."

Die hohe Meinung, die Nina von sich selbst hat, kann bereits zu Beginn des Textes zumindest Misstrauen hervorrufen, auch wenn Ninas Sehnsucht nach einer "richtigen" Liebe durchaus verständlich ist. Fragwürdig wird ihr Verhalten dann, als sie Griša kennen lernt, und sie sofort bestimmt, dass sie auf ewig zusammenbleiben werden. Das derzeitige Leben Grišas betrachtet

sie mit Eifersucht. Sie will mehr sein als eine zufällige, zeitweilige Freundin, nämlich eine Herrin mit Vollmachten, sie will Griša in einer Truhe einmotten und diese fest verschließen.

Dieses Bild, das auf dem russischen Märchen wie auch dem alten russischen Leben beruht, zeigt deutlich das Besitzstreben Ninas. Der Vergleich Grišas mit einem Schiff, das Nina an Land ziehen und aufblocken will, verdeutlicht, dass Griša sein Lebensraum, in dem er existieren kann, genommen wird.

Bestürzende Formen nimmt die Handlungsweise Ninas an, als sie beschließt, ihre "Nebenbuhlerin" Lizaveta aus dem Weg zu räumen. Hier bedient sich die Autorin bereits phantastischer Bilder.

"Lisaweta hielt sich in Kellern versteckt, Nina setzte die Keller unter Wasser, Lisaweta nächtigte in Schuppen, Nina riß die Schuppen ab, schließlich verschwand Lisaweta ganz und wurde ein Schatten."

Letztendlich jedoch muss Nina scheitern. Obwohl es ihr gelingt, Griša in ihren "Kristallpalast" zu bringen, und sie sich über ihren Besitz freut "alles an ihm ist dein, dein" lebt und vor allem schreibt Griša nicht so, wie Nina es verlangt, und mit ihren Vorwürfen und Befehlen erreicht sie nichts.

Zwei Jahre sind vergangen, als Nina erfährt, dass Griša in das Seitenhaus zurückwill, und nun holt sie zum letzten Schlag aus. Sie erreicht, dass das Seitengebäude für ein medizinisches Institut genutzt wird.

Eine deutliche Niederlage erleidet Nina, als Griša sein Skelett an die Akademie der Wissenschaft verkauft, denn er gehört ihr nun nicht mehr ganz. Jedoch kommt es ihr keinen Augenblick in den Sinn, sie könne in irgendeiner Weise am Scheitern ihrer Beziehung schuld sein.

"Und seit diesem Moment, sagte Nina später, ging es mit ihrer Liebe bergab ... Doch trotz allen Kummers, den er ihr bereitet hatte, war ihr dennoch, sagte sie, ein liches Gefühl verblieben, Und wenn die Liebe sich nicht so gestaltet wie erträumt sie, Nina, war jedenfalls nicht daran schuld. Das Leben war schuld."

Nach seinem Tod tröstet sie sich damit, dass jede Sache auch ihre gute Seite hat wie eine andere Frau sich nach dem Tod ihres Mannes ein Zimmer der gemeinsamen Wohnung im russischen Stil eingerichtet hatte.

Obwohl die meiste Zeit aus der Sicht der Nina berichtet wird, und der distanzierte Erzähler nur ab und zu "hörbar" ist, wird gegen Schluss der Erzählung die Distanz zwischen dem Erzähler und der Figur der Nina größer. Dies zeigt sich an dem wiederholten Einschub von "sagte sie" zeigt.

Beurteilt werden kann Nina nach ihrer Handlung. Sie richtet zwei Menschen zugrunde Griša und auch Lizaveta. Die Autorin bedient sich dabei wie bereits gezeigt zum Irrealen, Phantastischen neigender Bilder wie auch der Hyperbolisierung: Griša, ein junger und offensichtlich nicht kranker Mann, stirbt. Rücksichtslosigkeit und Besitzstreben erweisen sich für eine wirkliche Liebe als völlig ungeeignet, machen jede Beziehung kaputt. Das Bemerkenswerte an der Darstellung von Nina besteht darin, dass sie nie explizit kritisiert wird, sich der Leser seine Meinung zur Figur der Nina selbst erarbeiten muss.

Griša begegnet dem Leser in der Sicht von Nina als "dämonisch schön".

"Die bitteren Schatten auf der Alabasterstirn, das Dunkel in den eingefallenen Augenhöhlen, der zarte Bart, licht wie ein Frühlingwald ..."

Von seiner Freundin Agnija wird Griša als Dichter, Genie und Heiliger bezeichnet, der den Hausmeister wegen der Wohnung macht. Er wird dann als charakterlich "weich" eingeschätzt. Seine "Unreife" kommt schon durch die durchgängige Bezeichnung mit Griša oder Grišunja, den Deminutiva von Grigorij, zum Ausdruck.

Unter den Besuchern des Seitengebäudes gilt er als Genie, seit Jahren soll jeden Moment ein Gedichtband von ihm erscheinen. Jedoch zeigt die originelle Beschreibung von Griša Versen durch den beobachtenden Erzähler, dass nur in seinem Lebenskreis - unter den Besuchern des Seitenhauses - als Dichter anerkannt werden kann.

" üppige, vielschichtige Verse wie teure vorbestellte Torten, mit verschlungenen Widmungen und triumphalen Baisertürmen, Verse, bis zur Unverdaulichkeit mit fettem Sprachkram gefüllt, mit dem jähen Nußgeknusper einer Konsonantenhäufung und peinigenden, plombenziehenden Sahnebonbons von Reimen."

Insgesamt wird er wohl ironisch gesehen, was sich auch in seiner Darstellung als vortragender Dichter zeigt.

"Aber Griša, der selige Tor ... las ihr Gedichte vor, winselnd und bei den Reimen verhaltend, und dann, von seiner eigenen Schöpfung gerührt, wandte er sich mit heftigem Zwinkern ab..."

Aus seinem Milieu genommen, ist er dann auch nicht mehr in der Lage zu dichten, verkümmert sein Talent endgültig. Griša vermag nicht, sich gegen die Besitzansprüche Ninas zur Wehr zu setzen, obwohl seine Zuneigung eigentlich der Malerin Lizaveta gilt.

In Ninas Wohnung lebend, dichtet Griša nicht mehr oder nur noch Verse, die Nina kränken, weil sie seine tatsächliche Situation, sein Eingesperrtsein, verdeutlichen. Wieder gehen die in der Erzählung genutzten Vergleiche ins Phantastische: als Griša an den Tod denkt, dichtet er nicht mehr in Reimversen.

"... und aus den minderwertigen Zeilen schlug statt der reinen Flamme weißer stickiger Rauch, dass Nina gepeinigt hustete..."

Als sein schwacher Ausbruchsversuch scheitert, vermag Griša Nina nur noch durch seinen Tod zu entrinnen, wobei er ihren Besitzansprüchen durch den Verkauf seines Skeletts ein Ende setzt. Jedoch kann Griša die Sympathie der Leser nur bedingt gehören. Er ist nach der Einschätzung des Erzählers - kein wirklicher Dichter, Erfolg hat er nur in seinem "Kreis" aus ebensolchen verkannten Genies und verkrachten Existenzen wie selbst. Er ist schwach, setzt Nina keinerlei Widerstand entgegen und wird so mitschuldig an der Vertreibung Lizavetas.

Im Grunde genommen ist er gar kein Mann! So heißt es zum Beispiel: "er war schwächlich, weinte viel, wollte nicht essen", so dass er mehr einem ungezogenen Kind ähnelt.

Auch die anderen männlichen Figuren geben nicht viel her. Arkadij Borisyc hat zwar zwei Familien, Nina nicht gerechnet, fürchtet aber als Arzt nichts so sehr wie Ansteckung: "Stand, rosig, satt, stramm, rund wie ein Ei..." Der Mann der Freundin ist absolut gewöhnlich:

"Standarttyp, Halbglatze, Trainingshosen mit ausgebeulten Knien"). Es gibt keinen "wirklichen" Mann in der Erzählung.

Bei den Frauen sieht es auch nicht besser aus. Neben Nina gibt es noch die schöne, aber talentlose Agnija und die hässliche, offenbar nicht sehr erfolgreiche Malerin Lizaveta. Jedoch ist es lohnend, sich mit dieser Figur und ihrem Umfeld näher zu beschäftigen.

Schon bei der Wahl des Stoffes fällt auf, dass hier Material aus zwei verschiedenen Milieus genutzt wurde. Neben dem Arztmilieu wird ein Lebensbereich beschrieben, das man als "Szene" bezeichnen könnte: die Darstellung der Besucher des Seitengebäudes. Diese werden ausführlich, sehr bildhaft und expressiv, aber nicht unkritisch beschrieben.

Schließlich werden zwei Themen entwickelt: (1) das Thema der Suche nach Liebe und Versuch ihrer Verwirklichung und (2) das Thema der Existenz und Vernichtung einer "Szene", wobei das erste Thema eindeutig dominiert, das zweite sozusagen "untergeschoben" wird.

Damit im Zusammenhang gewinnt die Figur der Malerin Lizaveta und die Darstellung ihrer Probleme an Bedeutung. Insgesamt wird Lizaveta eher negativ betrachtet, was zunächst darin begründet ist, dass sie überwiegend aus der Sicht Ninas beschrieben wird, nämlich als "armeliges Geschöpf, dürr wie eine Gabel". "... überhaupt hatte sie etwa von einem Fisch, einem stumpfen schwarzen Tiefseefisch". Lizavetas Art zu malen wird mit dem fiktiven Begriff "Kralismus" bezeichnet und als ein abscheuliches Schauspiel bezeichnet. Der darauf folgende Satz aber lautet:

"Aber es entstanden tatsächlich Gebilde wie Wasserpflanzen, Sterne oder Schlösser am Himmel, etwas Kriechendes und Fliegendes in einem."

Das ist die Stimme des Erzählers, und er bringt seine Sympathie für diese nicht anerkannte Art zu malen zum Ausdruck.

Die Autorin bringt hier geschickt, wie nebenbei, das Problem der "nichtoffiziellen" Kunst und ihrem vergeblichen Bemühen um Anerkennung zur Sprache. Während die "Szene" tatsächlich nichts weiter darstellt als eine bunte Mischung verschiedenster mehr oder weniger "verkrachteter Existenzen", ist die Situation Lizavetas und ihrer Malerei ein Problem, das ernst zu nehmen ist. Auch zeigt die Geschichte, wie angebliche Liebe zur Todesfalle gerät, wenn Liebe mit Besitz verwechselt wird, wobei noch dazu der Zweck die Mittel "heiligt".

Tat'jana Tolstaja zeichnet das ziemlich düstere Bild einer Gesellschaft, in der Liebe nicht verwirklicht werden kann und auch unangepasste Kunst durch die verordneten Zwänge nur wenig Chancen hat.

Noc'

Es wird ein Tag im Leben eines vierzigjährigen behinderten Mannes und seiner achtzigjährigen Mutter geschildert.

Tat'jana Tolstaja bezeichnet diesen Text als eine ihrer Lieblingsgeschichten. Für sie war vor allem das "Problem des Nichtanpassens" eines Menschen an die Gesellschaft, das alltägliche

Leben von Bedeutung. [11] Offenbar deshalb kümmerte sie sich nicht um das Krankheitsbild des Helden. Es ist keine Aussage darüber möglich, ob es sich um einen geistig behinderten, einen psychisch Kranken oder beides zusammen oder etwas ganz anderes handelt. So ist Aleksej Petrovic eine rein fiktive Figur, vergleichbar mit dem "Engel" Serafim aus der gleichnamigen Erzählung.

Charakteristisch für "Noc" ist ein multiperspektivisches Erzählen, d. h. es findet ein Wechsel zwischen drei verschiedenen Sichten statt.

Die wichtigste Perspektive ist die von Aleksej Petrovic; er sieht seine Mutter, seine Umwelt, sich selbst. Seine Eigensicht umfasst einerseits die Sicht der Mutter/der Umwelt auf sich (das spät gekommene Kind, ein Fehlgriff der Natur, ein kranker Mensch, ein Debiler), andererseits seine eigenen Gedanken und Phantasien. Seine Perspektive ist durch seine Krankheit/Behinderung stark eingeschränkt, in sich unzusammenhängend und unlogisch, weil sie keinem Krankheitsbild/Behinderungsgrad zugeordnet werden kann. Gegenüber seiner Mutter ist es die Sicht eines kleinen Kindes, gegenüber den Frauen die eines geistig Behinderten. Dem widerspricht jedoch sein reicher Wortschatz, seine Fähigkeit zu schreiben, was wiederum auf eine psychische Krankheit verweisen könnte. Außer seiner "Mamočka" kennt er keinen Menschen persönlich, sie sind "Ženšciny", "Mušciny" bzw. "baby". Er kann Märchen und Wirklichkeit nicht trennen, so bezeichnet er Frauen auch als "morskaja deva" und "fea".

"Mamočka" erscheint im Text aus der "Froschperspektive" des Sohnes. Diese Sicht wird relativiert durch die Bemerkungen eines außenstehenden Erzählers. Ihr wird keine Innensicht zugebilligt, sie wird zitiert bzw. erscheint mit wörtlicher Rede. Der Erzähler ist schwer zu bestimmen. Es ist unklar, wann die Rede ihm zugeordnet werden kann.

Reka Okkervil'

Held der Geschichte ist ein Mann namens Simeonov. Er übersetzt "unnütze Bücher aus seltenen Sprachen". Mitunter bringt es eine Frau mit nach Hause, ist aber jedesmal enttäuscht. Auch seine Freundin Tamara lässt er nur ab und zu und ungern zu sich. Der Text beginnt mit der expressiven Beschreibung eines Novembertages. Simeonov ist allein und geht seiner Lieblingsbeschäftigung nach: er hört auf dem Grammophon die Lieder einer längst vergessenen Sängerin.

An seinem Haus führt eine Straßenbahnlinien mit der Endhaltestelle "Fluss Okkervil'" entlang. Simeonov will dort nicht hinfahren. Er denkt sich lieber aus, wie es dort aussehen könnte. Seine Vorstellungen werden immer romantischer, entfernen sich immer weiter von der Realität, so dass er schließlich auch die Sängerin dort ansiedelt.

Von einem "Hai" - einem Schallplattenverkäufer - erfährt Simeonov, dass Vera Vasil'evna noch lebt. Er erkundigt sich nach ihrer Adresse und will sie besuchen. Anstelle einer einsamen, hilflosen, zartgebauten Greisin erwartet ihn eine gesunde und dicke ältere Frau in einer Wohnung voller Gäste.

Simeonov kann die von einem der Verehrer gestellten Forderungen - seltene Platten zu besorgen, eine Rundfunksendung zu organisieren - nicht erfüllen, und so wird seine Wohnung dazu auserkoren, dass Vera Vasil'evna hier ein Bad nehmen kann.

In dieser Geschichte wird ein - bei Tat'jana Tolstaja mehrfach anzutreffendes - Motiv gestaltet: die Materialisierung eines Traumes gerät zum Alptraum. Oder anders ausgedrückt: der Held, der der profanen Welt entflieht, wird durch den Versuch, seinem Traumbild zu begegnen, in diese Welt zurückgejagt.

Mit seinen Vorstellungen über die Landschaft am Fluss Okkervil' schafft sich Simeonov seine Welt, in der auch - die junge, schöne - Sängerin Vera Vasil'evna ihren Platz findet. Obwohl sich Simeonov einen Regisseur hinzudenkt, der alles inszeniert hat und nun die Requisiten einsammelt, verselbständigt sich seine Welt, beginnt unabhängig von ihm zu existieren - als Tamara wieder einmal bei Simeonov übernachtet, wendet sich Vera Vasil'evna ab und geht weg. In der Schlusszene, als die dicke alte Frau in seiner Badewanne sitzt, will Simeonov seine Phantasiewelt zerstören, aber es gelingt ihm nicht. Diese verwandelt sich in ein Schreckensbild.

Milaja Šura

Die Ich-Erzählerin begegnet einer alten, auffällig gekleideten Frau, besucht diese in ihrer Wohnung, lässt sich von ihren früheren Leben, den drei Ehemännern und dem Geliebten erzählen. Beim nächsten Besuch ist die alte Frau bereits verstorben, ihre Sachen sind auf dem Müll gelandet.

Über die Entstehung der Geschichte sagte Tat'jana Tolstaja in einem Interview:

"In meinem Leben habe ich solch eine Frau nicht kennengelernt. Sie ist ausgedacht. Ein Freund von mir fand auf dem Müll ein Bündel Briefe. Anscheinend war in einer Kommunalwohnung eine alte Frau gestorben, die keine Verwandten und Freunde mehr hatte /.../ die Briefe sahen noch ganz sauber aus. Sie stammten aus den Jahren 1913 und 1914. Und die Frau starb 1970. Das ist doch ein sehr aufschlußreicher Fakt. Die ganze Zeit hat sie diese Briefe aufbewahrt. Sicher gab es in ihrem Leben nichts Wichtigeres. Die Geschichte mit den Briefen ging mir viele Jahre nicht aus dem Kopf, bis ich die Erzählung schrieb. Die Briefe lassen mich auch heute noch nicht in Ruhe." [12]

Der Ich-Erzähler in "Milaja Šura" ist also kein Autor-Erzähler. Und doch verhält er sich auktorial gegenüber der Figur der Aleksandra Ernestovna, er weiß von Anfang an mehr als ein außenstehender Beobachter, zum Beispiel, dass sie hat keine Kinder gehabt hat.

Das Faszinierende an der Geschichte ist der Versuch des Erzählers, mit Hilfe sprachlicher Suggestivkraft, die Vergangenheit zurückzuholen, damit die Frau doch noch ihren Geliebten treffen kann.

Versuch zum Erzähler

In den zahlreichen Kritiken zu Tat'jana Tolstaja wird nicht zwischen Autor und Erzähler unterschieden. Das hängt in erster Linie mit dem ungewöhnlich expressiven Stil zusammen, der die Ebenen des Textes überlagert.

Jedoch kann auch bei dieser Schriftstellerin nicht von einem auktorialen oder Autor-Erzähler gesprochen werden. Das lässt sich deutlich anhand einiger Texte belegen. So gibt es über die Figur der Nina aus "Poet i muza" im gesamten Text keine abwertenden Bemerkungen oder

negative Einschätzung, obwohl sie zwei Menschen zugrunde richtet: erst ihre scheinbare Nebenbuhlerin, dann ihren Mann. Sonja aus der gleichnamigen Erzählung wird - wie ein Kritiker richtig bemerkte - zugleich überhöht und verlacht. [13] Überhöht wird sie durch ihr Handeln, verlacht durch die Worte.

"Klar ist eines - Sonja war dumm", heißt es im Text. Der Erzähler gibt eine fremde Meinung wieder (die der Figuren) und enthält sich seiner eigenen.

In beiden Fällen kann der Charakter der Heldin nicht aus der Rede des Erzählers entnommen werden, der Leser muss die Einschätzung selbst vornehmen, indem er die Handlungsweise der Figuren beurteilt.

Die Schwierigkeiten bei der Analyse der Erzählweise der Tolstaja resultieren auch aus den Besonderheiten der Erzählperspektive. So sind ihre Texte in Bezug auf die Grenzen der Figurenperspektive in sich "unlogisch".

Dies beginnt beim auktorialen Ich-Erzähler, etwa in "Dorogaja Šura". Hier weiß der Ich-Erzähler weitaus als das, was ihm die Frau erzählt. Ähnliches lässt sich in dem Text "Na zolotom kryl'ce sideli..." beobachten. Es werden Kindheitserinnerungen wiedergegeben, jedoch hat der Erzähler gegenüber den anderen Figuren ein Wissen, das über seine Perspektive hinausgeht. Hier lässt sich dies aus der Distanz des erzählenden zum erlebenden Ich erklären, in "Dorogaja Šura" ist das Verhalten des Erzählers nicht motiviert, lässt sich aber erklären, weil es sich nicht um einen Autor-Erzähler handelt, da nach den Angaben von Tat'jana Tolstaja Anna Ernestovna eine rein fiktive Figur ist. Insgesamt ist der Erzähler bei der Tolstaja eine "starke Persönlichkeit", der durch sein spezifisches Erzählen allen Figuren seinen Stempel aufdrückt. Figurenrede und Erzählerrede können oft nicht auseinandergelassen werden, weil das Denken und Reflektieren der Figuren (nicht die wörtliche Rede) dem des Erzählers angepasst sind (und nicht umgekehrt, wie es beim auktorialen Erzähler zu beobachten ist [14]). Die "Sprachgewalt" des Erzählers überträgt sich auf die Figuren, was irritiert, wenn es sich um Kinder (Petja aus "Svidanie s pticej") oder Kranke (Aleksej Petrovic aus "Noc") handelt. Hinzu kommt, dass Dialoge oft graphisch nicht gekennzeichnet sind, den Erzählfluss nicht unterbrechen. Ebenso können direkte und indirekte Rede miteinander verflochten sein.

Die Träume und Alpträume, die die Figuren haben, ihre Vorstellungen und Phantasien (besonders deutlich in "Reka Okkervil", "Peters", "Noc") stellen eine faszinierende, kaum aufzulösende Mischung von Märchenhaftem, Grottesk-Romantischem, "russischem Leben" und Abenteuerlichen dar, wobei sich bestimmte Motive in den Texten wiederholen.

Tolstajas Figuren verfügen alle über viel Phantasie, haben ständig mehr oder weniger (weniger zum Beispiel die Frauengestalten in "Fakir" und "Ogon' i pil") deutlich ausgeprägte Phantasievorstellungen. Das macht einen Teil des Reizes der Texte aus. Dabei sind die Phantasien nicht immer direkt mit ihnen verbunden, können auch unabhängig von ihnen existieren, vom Erzähler vorgebracht werden (etwa bei Nina in "Poet i muza").

Anmerkungen

[1]A. Marcenko, Gde iskat' ženščinu? In: Novyj mir, 9/1994, S. 206.

- [2] L. Bachnov, celovek so storony, in: Znamja, 7/1988, S. 226-228.- I. Grekova, I. Rastorcitel'nost' talanta, in: Novyj mir, 1/1988, S. 252-254.- P. Spivak, Vo sne i najavu, in: Oktjabr', 2/1988, S. 201-203.- P. Vail', A. Genis, Gorodok v tabakerke. Proza Tat'jany Tolstoj, in: Zvezda, 8/1990, S. 147-150.- A. Vasilevskij, Noci cholidny, in: Družba narodov, 7/1988, S. 256-258 u.a.
- [3] T. Tolstaja, Fakir, in: Novyj mir, 1/1986, S. 125.
- [4] P. Vail', A. Genis, Gorodok v tabakerke, S. 147.
- [5] Vgl. ebd.
- [6] Vgl. etwa die Definition bei M. Heuser, Literatur von Frauen / Frauen in der Literatur. Feministische Ansätze in der Literaturwissenschaft, in: L.F. Pusch, (Hg.) Feminismus. Inspektion der Herrenkultur. Ein Handbuch, Frankf./M. 1983, S. 122.
- [7] Vgl. S. Weigel, Die Stimme der Medusa, Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Reinbeck b. Hamburg 1989, S. 9.
- [8] Vgl. etwa die Aussagen, die Karin Ruppelt zusammengetragen hat. - K. Ruppelt, "Nicht der Mann hat die Frau verklärt, sondern die Gesellschaft den Menschen". Überlegungen zur Prosa Tat'jana Tolstajas, in: F. Göpfert (Hg.), Rußland aus der Feder seiner Frauen, Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur. München 1992, S. 190 f.
- [9] So erwiderte sie auf eine entsprechende Frage: "Ja, auch wir haben eine Frauenliteratur, Ljudmila Petruševskaja und ich, wir haben einen modernen Stil, das ist nicht nur Prosa, sondern Prosa, die einen neuen Weg sucht." Zit. nach ebd., S. 189.
- [10] T. Tolstaja, Poet i muza, in: Novyj mir, 12/1986, S. Dt. Übersetzung: Der Dichter und die Muse. In: Tatjana Tolstaja, Rendezvous mit einem Vogel. Berlin 1989, S. Alle weiteren Seitenangaben beziehen sich auf diese Ausgabe.
- [11] Vgl. A. Leetz, Gespräch mit Tatjana Tolstaja, in: Sowjetliteratur, 9/1988, S. 103.
- [12] Vgl. ebd., S. 103f.
- [13] Vgl. P. Spivak, Vo sne i najavu, S. 202.
- [14] Vgl. dazu: Die "Absteckung" der Erzählersprache durch die Figurensprache, in: F.K. Stanzel, Theorie des Erzählens. Göttingen 1991, S. 248 ff.