

Wahnsinn als Grenzüberschreitung. Zur Körperdiskussion bei Nina Sadur

"Unser Leib ist weiser als unser Geist."¹
Friedrich Nietzsche

Untersuchungen zur *ženskaja proza*² in der westlichen Slawistik verweisen in verlässlicher Regelmäßigkeit auf deren patriarchalisches Frauenbild, die Darstellung der Opfersituation sowie ein damit verbundenes gestörtes Körperverhältnis. Zweifellos handelt es sich hierbei um eine unübersehbare Erscheinung. Aber ist es auch eine Tendenz? Dies zu erfragen ist umso notwendiger, als immer wieder die gleichen Autorinnen und Werke berufen werden, neuere aber ausgeklammert bleiben.³ Kaum wahrgenommen, und wenn dann auf die erotische Schiene verlagert, wird die Darstellung des diskutierten Körpers in seinen Grenzen und Möglichkeiten.

Es bedurfte erst der Entdeckung des neuen Romans "Medea" von Ljudmila Ulickaja auf der Leipziger Buchmesse⁴, um zur Kenntnis zu nehmen, was diese längst praktiziert: die ästhetische Bejahung haltgebender Verbindungen einschließlich des Im-Körper-Seins⁵. Wissenschaft erweist sich so gegenüber einer Literatur, der sie den Verzug bescheinigt, weitgehend selbst im Verzug. Liest man freilich die zahlreichen Körperverwerfungen als provokante "Gesellschaftseinschreibungen"⁶, ergeben sich hinreichend viele, die bloße Schadensmeldung überschreitende sozialphilosophische und -psychologische Analyseansätze.

Zielstellung dieses Beitrages ist es, am Werk einer hier bislang beinahe unbekannt gebliebenen Autorin zu verdeutlichen, daß russische Schriftstellerinnen am gegenwärtigen Literaturdiskurs in Rußland nicht nur partizipieren, sondern diesen mitprägen. Das bezieht sich sowohl auf den philosophischen Anspruch als auch auf die Heterogenität der Schreibweisen. Neben traditionellen finden wir postmoderne Erzählverfahren: Die Dekonstruktion von Mythen⁷, vor allem der sozialistischen und nationalen, die Parodierung von Utopien⁸, assoziatives und surrealistisches Erzählen stehen neben dem kritischen Rekurs auf Ordnungen und Symbole. Was die von weiblichen Autoren geschriebene Prosa von der ihrer männlichen Kollegen für mich in der Tendenz unterscheidet, ist die unverdrängte Diskussion von Sinn-Fragen. Im vollen Bewußtsein der Gebrochenheit möglicher Antworten bei gleichzeitiger ästhetischer Bejahung eines Sinnzusammenhangs, der sich mitunter nur über Verschiebungen artikuliert und die Koordinatensysteme der tradierten Ideologien hinter sich läßt, offenbart ihre Perspektive ein mehrfach Anderes, das in solchem Status eine Chance sieht, die Signifikantenketten neu zu knüpfen.

Nina Sadur, Jahrgang 1950, ist vor allem als Dramatikerin bekannt geworden. Ihre povest' "Jug" (Süden) erschien 1992.⁹ Ein Prosaband von Erzählungen, Romanen und povesti folgte 1994.¹⁰ Der Zyklus von Erzählungen unter dem Titel "Pronikšie" (Eingedrungene) wurde im Verlag "Glas" (o. J.) publiziert. Die povest' "Slepye pesni" (Blinde Lieder) erschien in: Znamja (1995) 10. Ihre Geschichten und Gestalten begreife ich als Plädoyer für das Unerklärliche, Unentwirrbare, als Provokation der Ordnung. Hierzu sprengt sie die Raum- und Zeit- sowie, wiederholt, die Bewußtseinsgrenzen. Wahnsinn erscheint als bevorzugte Gegensatzung, als das *Andere*¹¹ gesellschaftlicher Norm.

Die povest' "Jug" führt in das Refugium der Russen: an die Schwarzmeerküste. Der sonnige Raum aber wird nie zur Idylle, ist vielmehr gespenstisch untersetzt durch eine den

Naturgewalten eingeschriebene Gefahr für das Leben. Die Herkunftsorte der Zufluchtsuchenden erweisen sich als Zentren sowjetischer Industrialisierungskatastrophen. Anja und Lena aus Gomel kommen aus dem "[N]ebenan"¹² der Reaktorkatastrophe von Černobyl, die dreizehnjährige Gala ist aufgewachsen im Kohlenstaub der Bergarbeiterstadt Makeevka¹³, ein auf dem Meer kreuzendes Luxusschiff beherbergt todgeweihte Urlauber mit Sonderbillett, am Strand wandern die bemühten kleinen Patienten des Kinderkurheims; manchmal wird einem von ihnen übel, und er kehrt nicht zurück.

Die Vermittlung der in Miniaturskizzen, Momentaufnahmen und Stimmungseindrücke zersplitterten künstlerischen Welt erfolgt vornehmlich über den Blickwinkel der Aussteigerin Olja. Im Gegensatz zu den Mitbewohnern ihrer Urlaubsunterkunft scheint ihre Krankheit so privat wie die Schwindsucht der tradierten russischen Schwarzmeerpatienten: eine Art Seelenschmerz unklarer Ursache, verbunden mit körperlicher Auszehrung. Ein Zauberbergtopos wird uns indes nicht präsentiert. Es sind dies nicht Kranke, die ihre Körpersituation feiern, indem sie sie als je eigene reflektieren, diskutieren und sich ihr durch einen skurril anmutenden Lebenstanz zu entziehen suchen. Es sind die ergebnen Betroffenen der sowjetischen Variante des Nichtwissens, Sichgewöhnens¹⁴, gezeichnet auf geduldige, ausgelaugte Frauenleiber¹⁵ und die blassen Körper der Kinder, die ihrer Todesahnung ("Wie soll es ihn nicht mehr auf der Erde geben?"[126]) einzig mit dem Vokabular der Kriegsliteratur Worte zu geben vermögen: "Lebt wohl, Jungs. Nehmt meine Mütze. Gebt sie der Mutter." [127]

Die Position der Protagonistin¹⁶ innerhalb der Strukturen dieses sozialen Raums ist die einer konsequenten Integrationsverweigerung. Ohne Angabe von Beruf und Herkunft, als Nicht-Mutter und Nicht-mehr-Ehefrau scheint sie nicht einordenbar in ein auf Herrschaft und Ordnung ausgerichtetes geschlossenes System, in dem die Sanatorien und Ambulanzen nur Varianten für die Disziplinierung der aus Foucaults Analyse bekannten "gelehrigen Körper"¹⁷ darstellen.

Ihre Umgebung erlebt Olja als fremd und störend. Was sie befriedigt, sind allein noch der starke Eindruck und die Verkehrung des Lebens ins Ungewöhnliche¹⁸: die Tabuverletzung. Vom Leben "an den Rändern" in einer einsamen Datsche über die selbstprovozierte Ausweisung aus der Gesellschaft der Pensionsgäste, vom Vegetieren als Paria unter den Aussteigern bis hin zur surrealistischen Wanderung zu einem Ort der (Er-)Lösung in der Obhut von Pilgerinnen: immer wieder gelingt es ihr, sich einem Überwachungssystem zu entziehen. Dabei vermag es Olja zwar, ihren physischen Körper vor tätlicher Gewalt zu retten. Ihre seelische Krankheit jedoch ist zu lesen als Zeichen der Folgen solcher Distanz, Zeichen auch der Angst vor Kontakt, etwa wenn es heißt: "Ich habe Angst vor den Menschen."¹⁹ Diese Angst ist ver-körpert in der gebeugten Haltung des Kopfes: Der im Durchschauen und Sich-Verweigern starke Geist findet keine Entsprechung im Körperlichen; Geist und Körper existieren nebeneinander.

Die Auszehrung, beschrieben als Ausfließen der Lebenssäfte, *Stockung* des Bluts²⁰ und *Reaktionslosigkeit* der Haut²¹, beschränkt sich zu Beginn noch auf den Körper.²² Der Verlust der Stimmkraft und die Reaktionshemmung im Gespräch sind Zeichen zunehmender psychischer Veränderung: "Ich verliere die Stimme, ... es fällt mir schwer zu antworten."²³ Die Dialoge erweisen sich in der Mehrzahl als extrem verkürzt oder als verhörartig gesteuerte Befragungen, mit denen die Protagonistin Wunden anderer aufzureißen und damit gefürchtete eigene Unterwerfung zu imaginieren sucht: "Ich möchte den Menschen etwas Tödliches sagen. Um mich selbst zu quälen ... ich möchte, daß sich irgend etwas innen bewegt."²⁴ So stellt sich der gefürchtete und doch benötigte Kontakt zu den Menschen nur in der Herausforderung her. Erst hier zeigen jene eine Körperreaktion, über die der eigene Körper seine Anwesenheit erfährt:

Gala beißt ihr in die Hand, die Mitbewohner binden sie, nachdem sie den schwachsinnigen Sohn der Wirtin am Morgen in ihrem Bett entdecken.

In der Figurenzuordnung des sozialen Raums ist Olja folgerichtig durchgehend die Andere. Sie ist die als anders erkannte Ausgegrenzte und zugleich die sich Abgrenzende, Provozierende.²⁵ Gegenüber der Lethargie und Instrumentalisierbarkeit der Majorität, die sich selbst in die Verstrahlung der eigenen Kinder schickt,²⁶ ist Olja kraft ihres Willens wenigstens eine subversive Bewegung. Im Vergleich mit deren abgeleiteter Aggression, ist ihre Provokativität Aufrichtigkeit. Um sich ihres eigenen Daseins zu versichern, in der Freude schierer Noch-Existenz, ergötzen jene sich an der schaurigen Erzählung von Mord, Totschlag und geschundenen Körpern, imaginieren mit der Ausgrenzung genußvoll entdeckten Makels bei den anderen, und sei es nur der, nicht zu bräunen²⁷, ein ersehntes Machtgefühl. Olja dagegen geht es nicht um Macht, sondern um Versuchung. So ist auch ihre pikant inszenierte Verführung des schwachsinnigen Kostja mehr als die Fortsetzung lustvoller Tabuverletzungen der Kindheitsspiele.

Das spielerische Experiment ("solange man nicht erwischt wird" [125]) erprobt die Grenzüberschreitung hin zur anderen Wahrheit des Wahnsinns, den "heißen Eckchen" in der kindlich schlafenden Seele²⁸ des Knaben, deren Geheimnis sie im Bewußtsein ihrer beider Seelenverwandtschaft herauszufordern sucht.

Es kann nicht überraschen, daß es immer die Anderen sind, zu denen sie sich hingezogen fühlt: Kinder, Krüppel, Psychopathen: ein kleiner Verkäufer am Strand mit lieben Augen, ein beinloser Alter auf den Molen, dessen gleichwohl freien Gang ins Meer sie aus kindlich-ungebändigster Lebenslust erspürt.²⁹ Die Figurenkontraste offenbaren, daß es eben das Ungebändigte ist, was ein Einssein mit den Elementen ermöglicht, während der passiv-erleidende Körper in sich verbleibt: Die verstrahlten Frauen aus dem Gomeler Gebiet haben Sonnenbrand, Olja hingegen bräunt nicht, vom schwachsinnigen Knaben Kostja heißt es, er sei "bläßlich", irgendwie "grünlich" [143].

Sadurs Protagonistinnen sind durchgehend "Eingedrungene", "Angestoßene", voll versteckter Kraft, aber ohne Raum für Aktivität, sind Welt- und Menschenhasser voller Gier nach Menschnähe. Diese Ambivalenz liegt auch dem bereits erwähnten Verführungsszenario zugrunde: intellektuelle Lust am Entdecken und sinnliche Lust am Berühren wechseln einander ab, der alte Widerstreit zwischen Appolinischem und Dionysischem ist einmal mehr in der Welt (Daß ihr Leib jung sei, wiederholt sie zuhauf, und der Topos, mit dem sie das Erwachen des Knaben aus dem traumhaften Zustand verbindet, die Scheune³⁰, spricht eine eindeutige Sprache). Allerdings gibt es keinen Ort, ihr Begehren zu leben, und die Erzählerstimme reflektiert, wie Forschen und Fühlen sich in ihr der Einheit verweigern: "Alles welkt von deinen forschenden Berührungen."³¹ Tragische Auserwähltheit ist ein oft berufener Anspruch der sich verweigernden Heldinnen Sadurs, die hier unmittelbar an Nietzsche anknüpft. Dafür wird selbst das Bild der Einsamkeit auf dem Bergesgipfel angerufen: "Dann bleibst du allein, auf dem höchsten Gipfel des Berges, höher als alle und trauriger als alle."³² Den Gedanken, ihre Krankheit durch Annahme ihres Andersseins zu therapieren, vermittelt ihr die Begegnung mit einem bekennenden Psychopathen, der ihr den Ausstieg in den behördlich attestierten Wahnsinn empfiehlt. Ausstieg aus der symbolischen Ordnung wird im Text als einzige Möglichkeit von Identitätsbewahrung behauptet, indem die integrierenden Instanzen der Gesellschaft in ihrem Versagen oder ihrer Perversion vorgeführt werden.³³ Wahnsinn als Variante des Rückzugs in den Naturzustand scheint für sie einzig mögliche Rettung: "Solche gibt es viele ... und es werden immer mehr."³⁴ Der fortschreitende Stimmverlust Oljas, der sich über die Sprechweise bereits

als Sprachverlust zu erkennen gibt, wäre in diesem Sinne Fortschritt: "Da waren Bezeichnungen. Sehr einfache. Nur lange her. ... weiß nicht, erinnere mich nicht."³⁵ Er ist der andere Blick der Unvernunft, der Bedeutungen und Namen als Worthülsen bloßlegt und die "Ordnung der Dinge" in Frage stellt: "Ich erinnere mich nur an Bezeichnungen ... Na, daß Frieden auf der Welt sein soll. ... Na, daß wir gut und höflich sein sollen."³⁶ Dieser Gedanke, daß alle Normen Text sind, Diskursprodukte, wird bis zum Ende fortwährend diskutiert.

Die povest' "Jug" ist ein Raum-Roman mit den Konstanten Himmel, Sonne, Meer und Luft, in dem das Agieren der Menschen als das Zeitweilige inmitten der Ewigkeit erscheint. Momentaufnahmen in Zeitlupe wie das Auslaufen eines Schiffes aus dem Hafen [148] erfassen durch die "Bewegung der Zeit im Raum"³⁷ zugleich deren Körperlichkeit.

Die povest' ist in acht Abschnitte gegliedert, die sich als jeweils an bestimmte Stadien der Bewußtseinspaltung der Protagonistin gebunden erweisen. Unter dem Aspekt des Wirklichkeitsbezugs des künstlerischen Raums unterscheide ich zwei Ebenen. Die erste Ebene ist durch soziale und kulturelle Konturierungen geprägt und verweist auf einen bestimmten historischen Zeitabschnitt (1. Abschnitt). Hier agiert und spricht Olja noch. Die zweite Ebene beginnt nach ihrer durch die Verführungsszene ausgelösten Vertreibung. Diese Ebene ist durch zunehmende Raum- und Zeitauflösung sowie die vollkommene Stummheit der Protagonistin gekennzeichnet (2.-8. Abschnitt).

Es ist dies gleichermaßen ein Bewußtseinsroman. Von acht Abschnitten folgen vier dem Blickwinkel Oljas. Auch in den weiteren Abschnitten dominiert personales Erzählen im Wechsel zwischen den neu hinzugekommenen Figuren Valja und Tonja sowie Marija³⁸ als der Metamorphose Oljas. Während die in der ersten Ebene erinnerten Kindheitserlebnisse das Ziel von Oljas Tabuverletzungen erklären, prickelnde Provokation der Ordnung³⁹ sind, offenbaren die Retrospektiven des kranken Bewußtseins auf der zweiten Ebene unverarbeitete Schuldgefühle. Neugier und Experimentiergeist, Wesensmerkmale der Aufklärung immerhin, werden in ihren verderblichen Folgen erinnert: Oljas Fische sterben an Sauerstoffmangel, als sie das Aquarium bis zum Glasdeckel mit Wasser vollgießt [128]; ein kleiner rothaariger Hund, ursprünglich von ihr aufgenommen, wird angesichts seines hoffnungslosen Zustandes auf die Vortreppe verbannt, um den Tod auf Distanz zu halten. [150f.] Ihre späte Gewissensqual zeigt eine neue Stufe in der Entwicklung ihres Bewußtseins an, das, obwohl [oder gerade weil] krank, Zusammenhänge sehr gut durchschaut. Ihre einstige Furcht vor dem Tod wird nun erkennbar als Ohnmacht vor einem gänzlich souveränen Anderen, das man nicht reizen kann.

Das Raumgefüge der zweiten Ebene erscheint in seiner Splitterung Spiegelbild fortschreitenden Wahnsinns. Menschenbegegnungen verlaufen wie das Abspulen schemenhafter Figuren vor blaßbläulich verschwommenem Hintergrund, der durch das Meer dominiert wird. Lachende, balgende Mädchen mit langen Röcken im Wasser, Verkäufer auf dem Markt, die Menschenmenge am Morgen sind Teil des Menschenmeeres, in dem sie Aufnahme sucht, aber nicht findet. Mosaikartig verknüpfte Episoden zeigen die Haltlosigkeit der Ruhelosen⁴⁰ wie die Gewaltbereitschaft der Aussteiger und Händler. Der ersten Vertreibung aus dem sozialen Gefüge folgt die zweite aus einem immerhin noch menschenbesetzten Raum. In Versuch einer Erprobung des Urzustandes, reduziert auf die "drängenden Determinanten [ihres] Körpers"⁴¹ (Essen, Schlafen, Schauen, Laufen) entdecken sich uns ihr Wahnsinn und die Beschränktheit der Gesellschaft, die sie straft. Das Arrangement der Szenen und Bewußtseinsbilder im vierten Abschnitt zielt dann auf Assoziationen mit der in den Evangelien überlieferten Lebensgeschichte Jesu: Olja nimmt vom Überfluß des Marktes, - sie stiehlt. Das südliche

Treiben voller Früchte, Getier und Gerüche vor dem Hintergrund der Schläge der aufgebrachten Menge erinnern stark an Jesu Verurteilung und Verspottung durch den gewaltbereiten Pöbel. Die Geschlagene nämlich spürt nicht die Schläge, sondern sorgt sich um den, dem in analoger Situation Schläge galten: "... man muß ihn suchen! ... Er ist irgendwo hier."; "Sie wußte ... sie wird ihn herführen, alle werden es sehen: er ist zurückgekommen." [153] Diese Suche rekuriert auf eine weitere Erzählung aus dem Evangelium - die von der Wallfahrt Maria und Josefs zum Osterfest nach Jerusalem, wo der zwölfjährige Jesus verschwindet (Jesus im Tempel).⁴² Durch die Verknüpfung beider Texte mit der Geschichte der Protagonistin als eines Übergangs in den Wahnsinn wird eine Fortschreibung des Mythos in eine neue Geschichte erzielt: Die Überlagerung der Schläge gegen Olja und Jesus und der Suche Oljas und Marias nach dem Verlorenen, die Suche nach Nahrung im Naturraum der Gräser und Pflanzen, wo sie sich mit Schlangen eine Frucht teilt, stellt das hellwach-wirre Erleben Noch-Oljas in den Kontext menschlicher Grundsituationen. Der vierte Abschnitt kann in seiner Verdichtung der Mythen des Alten und Neuen Testaments und der noch zu zeigenden Verschmelzung der Protagonistin mit den verkörperlichten Naturgewalten als kompositorisches Zentrum begriffen werden. Suchte man nach Logik der Geschehensfolge, so könnte Oljas Fortbleiben im fünften Abschnitt und ihre Metamorphose im sechsten als Reaktion auf eine Menschenwelt verstanden werden, die die Irre als Tier und Nur-Frauenleib verachtet und verwertet.⁴³ Ihre Stummheit wäre erneut konsequentes Sich-Verweigern. Im Wissen um die Fortentwicklung des Textes hin zur Metamorphose Oljas in eine andere Identität (Abschnitte 6 und 8) lesen sich die Analogien auch als Gleichsetzungen. Olja gleicht Maria in ihrer Fähigkeit zum Mitleid mit den Schwachen⁴⁴ und ihrem mütterlichen Schrei nach dem Verlorenen, gleicht Eva in der Lust an der Tabuverletzung, gleicht der biblischen Schlange in der Erniedrigung ihrer Situation⁴⁵, und sie erinnert an Jesu Leiden und steht als Metapher für die Relativität von Namenseinschreibungen, deren Träger vertauschbar sind.

Vor diesem Hintergrund erscheint das Ereignis der *povest'*, der Wechsel der Identität Oljas hin zu Marija, unspektakulär, wiederhol- und umkehrbar. Sadur diskutiert Identität über das Ringmotiv und die Namenssymbolik als temporär. Die Metamorphose Oljas hin zu Marija erfolgt, wie der Bruch zwischen dem vierten und fünften Abschnitt zeigt, über den geschundenen, von Pilgerinnen gewaschenen, gesalbten, genährten und benannten Körper zu einem neuen Körperverhalten: Olja/Marija bräunt von der Sonne und schwimmt im Meer, wo sie in der ersten Ebene blaß blieb und beklagte, nicht schwimmen zu können. So scheint nur noch Körperhülle, was den Fingerring trägt, von dem sich Olja Verewigung erhoffte.⁴⁶ Tatsächlich ist es der Ring, der sie trotz Körper- und Namensveränderung erkennbar macht.⁴⁷ Für die Außenwelt ist er Anhaltspunkt sozialer Einordnung. Ist Marija aber noch Olja?⁴⁸

"en ins Bad" eine gängige Methode der zivilen Gesellschaft zur Kurierung des Wahnsinns und erwähnt auch das Rollen der See als privilegiertes Regulativ.⁴⁹ Die Funktion des Wassers bei Sadur zielt auf Beruhigung, und zwar nicht im Sinne von Ruhigstellung, sondern von Aufnahme. Wasser erscheint im Verständnis Cixous' als tröstende Sicherheit des Mutterleibs und Möglichkeit, "ozeanisch mit der Welt zu verschmelzen"⁵⁰. Indem die Wahnsinnige die Naturgewalten schließlich sogar als Körper erfährt, hochambivalent in ihrer Vermischung⁵¹, erlebt sie die Kraft des eigenen als "schwache Stimme" aus "dunklem Hals" [154]. Und der Zusammenprall mit den ungezügelten Elementen vermittelt eben jenes orgastische Körpergefühl, das sie zu Beginn der Erzählung aus der starken Begegnung ersehnte: "Kraft drang nach innen. Sie lief gemeinsam mit der Kraft, ... Es war stark, stark." [154]⁵²

Für eine Deutung dieser genußvollen Situation, die das irre Bewußtsein als "fröhlichen Zustand nach dem Leben" feiert⁵³, liefert der Text mehrere Lesarten: Wahnsinn, begriffen als "Endpunkt des Lebens auf der Seite der Animalität"⁵⁴, wäre als mögliches Hinüberschreiten in ein Anderes die genußvolle Möglichkeit eines Todes auf Probe. Damit schlosse sich der Kreis zum dominanten Schuldmotiv der povest',⁵⁵ der Verweigerung der Sterbehilfe für den rothaarigen Hund aus Furcht vor der Begegnung mit dem Jenseits, wäre Überschreiten dieser Furcht. Die sich mit dem "fröhlichen Zustand" verbindende erneute Suche nach dem verlorenen Sohn ("Auf einmal ist er nirgendwo! ... er ist verlorengegangen!" [154])⁵⁶ führt zurück zur Maria-Erzählung und bietet für das Nach-dem-Tod eine zusätzliche Interpretation: In der griechisch-orthodoxen Ikonographie von Mariä Himmelfahrt trägt Christus die kindliche Seele Marias als des ins neue Leben geborenen Kindleins auf Händen. Wenn Olja/Marija der Erzählung Sadurs die weinende Stimme in ihrer Brust hört, könnte dies auch als Stimme der biblischen Maria gelesen werden, die ihre Auferstehung im Körper Olja/Marijas erfährt. Sadurs Text spielt mit dieser wie mit anderen Varianten. Der "fröhliche Zustand" ist wundersame Wiedervereinigung von Leib und Seele Oljas in Marija "nach dem Leben". Anderen Überlieferungen zufolge, so der russisch-orthodoxen,⁵⁷ wanderte Maria nach Afon, das zum Weltzentrum der rechtgläubigen Mönche und der besonderen Weihstätte Marias werden sollte.

Mit der Einführung der Pilgerinnen Valja und Tonja und ihrer Wanderung zu den heiligen Stätten eines "Novyj Afon" bekommt Olja/Marias Weg Zielbestimmtheit. "Novyj Afon" rekurriert über die griechische Mönchsrepublik auf ein Leben in harmonischer Gemeinschaft abseits der Gesellschaft. Ist das "Neue" im Sinne der Aufnahme auch der Frauen auf der Insel zu verstehen oder signalisiert es eine gesteigerte Wiederkehr? Eine neue Maria-Erzählung nach der Wiederholung von Jesu Kreuzigung und der Apokalypse im Geiste? Die Erwähnung der auf dem Weg nach Afon zu durchschreitenden Gärten und des Pilgers aus Palästina, der ihnen Marijas Namen deuten soll, wäre erneutes Bibelzitat.⁵⁸

Der Text schließt mit der Annahme Olja/Marijas, indem sie den Namen nennt. Zu klären bleibt, ob sie derart einer Einschreibung im Sinne der "Einschärfung des Gesetzes" und ihrer körperlichen Formierung in Übereinstimmung mit diesem⁵⁹ folgt, also das durch die symbolische Ordnung gesetzte Rollenbild der barmherzigen Maria in völliger Aufhebung der Identität Oljas bedient, deren Name doch ebenfalls Erzählung ist.

Dazu noch zwei Anmerkungen: Olja (Ol'ga) wäre im Kontext der russischen Geschichte rückführbar auf die Kiewer Großfürstin Ol'ga, die nach dem Tode Igor's zur inneren Stabilisierung des Staates eine Christianisierung Rußlands erstrebte und sich 957 in Konstantinopel taufen ließ.⁶⁰ Außer einem gemeinsamen Topos, dem ukrainisch-russischen Boden, scheint sich aber jede Bezüglichkeit auszuschließen. Sadurs Olja hat keinerlei Bekehrungs- und Einigungsabsichten, und ein religiöser Hintergrund ist nicht zu erkennen. Haben aber nicht beide ihren Mann verloren und verbindet sie nicht wenigstens eine gemeinsame Leidenschaft - die der Rache gegenüber einer Umgebung, die ihnen zu leben nicht erlaubt?

In der "Germanischen Mythologie" nach Schlender⁶¹ werden schließlich unter dem Stichwort "Holda" Naturgeister aufgeführt, die als freigewordene Seelen unter der Erde, in Teichen, Seen und Bäumen wohnen und als Kinderseelen zur Erde empor steigen. In einer Rezension zum Werk wird auch auf die Rückführung von Ol'ga auf die germanische "Helgi" verwiesen.⁶² Natürlich erinnert das an Oljas Liebe zu den Kindern und den kindlichen Seelen. Wird Marija also das kraftvoll-aufsässige bzw. weltgestaltende Element in Olja verleugnen, oder umfaßt Sadurs Marija-Erzählung eine "Neubildung anderer Versionen körperlicher Kohärenz"⁶³, d.h.

eine Vielschichtigkeit, die den alten Subjektbegriff unterlaufen könnte? Die den Namen geben, sind alte, nicht in die symbolische Ordnung integrierte Frauen. Die den Namen trägt, ist Nietzsches Subjekt als Vielheit.⁶⁴

Sadurs Text ist "weiblich" in seiner bewußt offenen, dissoziativen wie assoziativen, subversiv-fragwürdigen wie surrealistischen Entfaltung. Er ist postmodern, indem er viele gleichberechtigte und in diesem Nebeneinander begrüßt.⁶⁵ Deutungen suggeriert und durch immer neue relativiert. Sich einem Sinnzusammenhang verweigernd und nicht umsonst immer wieder zum amorph vielgestaltigen, unruhigen, vielfach aufgeladenen Großsymbol Wasser zurück kommend, verweigert er sich einem einheitlichen Denken und der einheitlichen Idee. Das erschwert seine Rezeption und macht sie zugleich zum Erlebnis.

Das Schlußwort zeigt Marija und Valja neben der toten Tonja "mit den Beinen zum Meer, mit den Köpfen zu den Gärten"⁶⁶. Das Licht geht aus. Es wird dunkel. Im Kontext des radioaktiven Raums der ersten Ebene und der apokalyptischen Szenen der zweiten, stünde dieses Bild für ein Ende. Aber Marija spricht. Und das heißt: Fortsetzung folgt.

Anmerkungen

- (1) Nietzsche, F.: Zit. nach der Musarion-Ausgabe, München 1928, Bd.16, S. 138f.
- (2) Ich verwende den umstrittenen Begriff als Arbeitsterminus für eine von weiblichen Autoren geschriebene Prosa, die Frauenprobleme und Weiblichkeitsbilder diskutiert und (bzw.) auf nichtdichotomischen Denk- und Wahrnehmungskonzeptionen beruht.
- (3) Ich beziehe mich u.a. auf den sehr interessanten Aufsatz von R. Nohèjl zur "Thematisierung von Körperlichkeit und Sexualität in der postsowjetischen Frauenprosa", die zur Beweisführung ihrer Idee von der repressiven Entsublimierung der Sexualität in der ženskaja proza eben nur die gängigen Beispiele heranzieht. In: Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa. Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995. Hg. von C. Parnell. Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, Wien 1996, S. 193-211.
- (4) Ulitzkaja, L.: Medea und ihre Kinder. Berlin 1997 (russ.: Medeja i ee deti. Moskva 1996).
- (5) Zur Darstellung der Sinne bei Ulickaja vgl. meinen Aufsatz "Zum Verständnis des Anderen in der ženskaja proza. In: Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa. A. a. O., S. 277-292.
- (6) Vgl. die Untersuchung von Th. Laqueur zum Problem des Körperverständnisses als Inszenierung. In: Auf den Körper geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. München 1996.
- (7) Vgl. Tolstaja, T.: Limpopo. In: Znamja (1991) 11; Sjužet. In: Moskovskie Novosti (1993) 1. &
- (8) Vgl. Petruševskaja, L.: Novye Robinsony. In: Novyj mir (1989) 8 u.a.
- (9) Sadur, N.: Jug. In: Znamja (1992) 10.
- (10) Sadur, N.: Ved'miny slezki. Moskva (Glagol) 1994. Die Analyse der povest' "Jug" folgt der Veröffentlichung in diesem Band (S. 113-166). Seitenangaben zum Werk erscheinen im weiteren in eckiger Klammer hinter dem Zitat bzw. Verweis. Hervorhebungen von mir werden kursiv gesetzt.
- (11) Zur Bestimmung des "Anderen" vgl. meinen Aufsatz: "Die Stimme der 'Anderen'. Russisch-jüdische Schriftstellerinnen." Erscheint in: Frauenbilder Osteuropas. Hg. von Ch. Mänicke-Gyöngyösi. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1997.
- (12) "Nam teper' vse vremja putevki dajut ... My že rjedom." [131]
- (13) "U nich tam nel'zja dyšat', v legkich ugot'." [121]
- (14) "... nado privyknut'." [131]
- (15) "terpelivye, rožavšee telo s vypitoj grud'ju, širokij život." [132]

- (16) Dieser Begriff soll nachfolgend bewußt an Stelle des mißverständlichen "Helden" verwendet werden, der für Sadurs Figuren völlig unpassend ist.
- (17) Vgl. Foucault, M.: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt am Main 1994, S. 376ff.
- (18) "Čto-nibud' sil'noe"[114]; "...v neprivyčnoe"[115]
- (19) "U menja strach ot ljudej." [129]
- (20) "... počuvstvovala, Čto krov' ustala tež' v ee tele, ... legkaja i nevidimaja sila žizni vytekala iz tela." [114]
- (21) "Moja koža ... matovo-belaja, kak steklo." [128]
- (22) Foucault beschreibt Therapien zur Behandlung des Wahnsinns, für die "Verschlämmung des Körpers und der Seele, Stagnation der Säfte, Unbeweglichkeit der Nervenfibern in ihrer Steifheit" u.a. stehen, durch Bewegung (Laufen, Reisen u.a.). Vgl. Foucault, M.: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt am Main 1995, S. 321ff. (Fußnote X).
- (23) "... ja bojus' slyšat' čužie slova, mne tjaželo otvečat'." [127]
- (24) "Chočetsja govorit' ljudjam smertel'noe. Čtob samoj nadorvat'sja ... chočetsja, čtoby čto-to vnutri ševal'nulos'." [130]
- (25) Die Diskrepanz zwischen ihrer Suche nach Reinheit und der ihr unterstellten Morallösigkeit wird in einer Rezension zum bestimmenden Widerspruch erklärt, ohne daß das Provokationsbedürfnis der Protagonistin berücksichtigt würde. Vgl. Nešiporenko, Ju.: Jurodstvo i radiacija. In: Ogonek (1993) 28.
- (26) "... ich weiß nicht. ... Aber es gibt viele Knochenbrüche. ... Bei meiner Tochter haben die Haare begonnen auszufallen. Ich weiß nicht. ... Wir haben gemessen - die Dosis ist erhöht. ... Man hat uns gesagt, das ist nicht eure Kompetenz. ... man muß sich einfach gewöhnen ..." [132ff.] (27) "Ona plochaja. My černye, a ona belaja." [128]
- (28) "... v ee [seiner Seele -C.P.] detskoj lenivoj slabosti tleet žarkij ugolek." [121]; "Ogonek mercnul v serych glazkach." [123]
- (29) "Stoit po pleči, umno trogaet vodu rukami - ne upadet ... a glazami, černymi, kak u malčikov ... divno i pravil'no on poplyl, igraja vozduchom i vodoj ... Umnica! On ljubit vino i mjaso. On davno prostil svoj kostyl'." [140] (30) "Olja ... zabespokoilas' ot ego sonnogo sostojanija duši, chotelos' samoj zasnut' gde-nibud' v sene, Čtob skvoz' son zapachi derevni, chleba ..." [121]
- (31) "Vse Čuchnet ot tvoich pytlivych kasanij." [128]
- (32) "Togda ty ostaneš'sja odna, na samom verchu gory, vyše vseh i peČal'nee vseh." [128]
- (33) Die Psychotherapie orientiert auf Ehemann, Hund, Kosmetik und Geld. Die Polizei bedeutet Verhör ("Smotret' v Čužie lica. Govorit' slova. Golos iz tela." [150]), die Justiz Verurteilung ohne Schuld. Letztere Überzeugung vermittelt ihr die Begegnung mit einem pervertierten Untersuchungsrichter im Kurpark, den sie zum Zeichen des Protestes an der Nase zieht [139]. (34) "Takich oČen' mnogo ... ich vse bol'se i bol'se." [130]
- (35) "Byli nazvanija. Prosto oČen'. Davno tol'ko. ... ja ne znaju. Ne pomnju." [130]
- (36) "... ja že pomnju - chorošee i plochoe. ... Tol'ko nazvanija pomnju. ... - Nu, Čtoby mir na zemle ... - Nu, Čtoby dobrye, vežlivye." [130]
- (37) Ich folge hier Bachtin, M.: Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman. In: Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans. Hg. von E. Kowalski und M. Wegner. Berlin und Weimar 1986, S. 263.
- (38) Die im folgenden unterschiedliche Schreibweise dieses Namens will zwischen der Gestalt im Text Sadurs (Marija) und der Gestalt des Evangeliums nach der deutschen Übersetzung (Maria) unterscheiden.
- (39) Die Spiele mit der Kindheitsfreundin faszinieren, weil sie das Leben "ins Ungewöhnliche umzukippen verstand." [114]
- (40) "My bol'se raza ne možem, my skuČaem." [148]
- (41) Vgl. Foucault, M.: Wahnsinn und Gesellschaft. A. a. O., S. 545: "Der Irre enthüllt die elementare Wahrheit des Menschen. Sie reduziert ihn auf seine primitiven Wünsche, auf seine einfachen Mechanismen, auf die drängendsten Determinationen seines Körpers. Der Wahnsinn ist eine Art chronologische und gesellschaftliche, psychologische und organische Kindheit des Menschen."

- (42) Luk 2, 41 bis 52.
- (43) "ZaČem s nej govorit'. Ty s nej molČa." [158]
- (44) Olja provoziert die Tabus der Gesellschaft, aber sie setzt sich selbst Tabus, nämlich Gewalt gegenüber den Hilflosen und Freiheitsberaubung der Wehrlosen. Beide Tabus werden von der Gesellschaft ständig verletzt. Während Olja Stehlen und Trinken von Wodkaresten nach dem Leichenschmaus als Mutprobe erlebte, verursachen ihr die Züchtigung eines kleinen deutschen Jungen als "Faschisten" [115] und die sadomachistischen Offenbarungen eines Untersuchungsrichters [138f.] Übelkeit und erwecken Widerstand.
- (45) 1. Mose 3, 14-16.
- (46) "... Čtob vseгда bylo vidno, Ůto ?Čto ja. Kak ptica." [123]
- (47) [157, 160]
- (48) [123, 157]
- (49) Vgl. Foucault, M.: Wahnsinn und Gesellschaft. A. a. O., S. 321ff., Fußnote X.
- (50) Vgl. Moi, T.: Sexus. Text. Herrschaft. Feministische Literaturtheorie. Bremen 1989, S. 138. (51) "Das Oben erdröhnte, das Wasser schlug als Feuer. Überall stand eine Kraft auf. ohne zu töten kämpfte das Wasser ... Wasser war überall. Es fiel Feuer." [154]
- (52) "... sila vošla vnutr'. Begala, vmeste s siloj, ... Bylo sil'no, sil'no!" [154]
- (53) Bylo nel'zja žit'. Bylo veselo posle žizni!" [154]
- (54) Vgl. Foucault, M.: Wahnsinn und Gesellschaft. A. a. O., S. 150.
- (55) Sadur bezeichnet diese Schuld als ihre eigene Urschuld. Vgl. Sadur, N.: Jabloki dlja korolevy. In: Literaturnaja gazeta (1995) 10, S. 5.
- (56) "Raz ego netu nigde! ... on poterjalsja!" [154]
- (57) Vgl. ženščina v mifach i legendach. Sost. O. P. Valjanskaja. ?nciklopedičeskij slovar'. Taškent 1992, S. 164.
- (58) Paulus machte sich 35 n. Chr. als Missionar auf, um Gottes Botschaft in die Welt zu tragen, und hielt sich u.a. in Macedonien auf, zu dessen Territorium die Halbinsel Athos gehörte.
- (59) Vgl. Butler, J.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1995, S. 104.
- (60) Daß Rußland offiziell erst 30 Jahre später durch die Vermählung von Ol'gas Enkel Vladimir mit der byzantinischen Prinzessin Anna zum Christentum übertrat, sei hier nur erwähnt. (61) Germanische Mythologie. Hg. von J. H. Schlender. Berlin 1934.
- (62) Vgl. Kor, D. A.: Nina Sadur. Jug. In: Ogonek (1993) 5, S. 19.
- (63) Vgl. den Verweis Butlers auf Monique Wittigs Strategie des Umbenennens. In: Butler, J.: A. a. O., S. 340 (Fußnote 87)
- (64) Musarion Bd. 19, S. 17. Vgl. auch Nietzsches Diktum: "Der Begriff 'Individuum' ist falsch." (Musarion Bd. 16, S. 205.)
- (65) Zum veränderten Subjektbegriff und der Umstellung der Postmoderne vgl. W. Welschs Aufsatz "Topoi der Postmoderne". In: Das Ende der großen Entwürfe. Hg. von H. R. Fischer et al. Frankfurt am Main 1992, S. 35-55.
- (66) "... nogami k morju, golovami k sadam". [166]

Quelle: Kultur und Krise. Russland 1987-1997. Hg. von E. Cheauré. Berlin 1997, S. 199-215.