

Weiblichkeit als Differenz. Identitätsdiskussion im Werk Svetlana Vasilenkos

Trotz der Zunahme wissenschaftlicher Arbeiten zum Werk zeitgenössischer russischer Autorinnen¹ hält sich in der deutschsprachigen Slawistik gegenüber der russischen Frauenliteratur noch immer ein eigenartiges, von Nachsicht geprägtes Vorurteil, das den Russinnen ein konservativ-patriarchalisches Frauenbild bescheinigt, ihnen jedoch zugleich Lernfähigkeit zugesteht, sofern sie durch die Auseinandersetzung mit dem westlichen feministischen Diskurs den Konstruktcharakter von Identitäten, einschließlich der Geschlechtsidentität, begreifen. Danach müsste die *ženskaja proza* von Frauengestalten beherrscht sein, die sich in Bezug auf den Mann nur in der Ergänzungsfunktion² begreifen. Abgesehen davon, daß selbst in einem solchen Falle zu fragen wäre, welches Verhältnis zwischen Erzähler- und Figurenposition bzw. zwischen Autor-Erzähler-Figur besteht, spricht die Fülle provokativer Frauenfiguren in den Werken der letzten Jahre gegen eine solche Zuschreibung.

Meine These ist, daß sich die Weiblichkeitsdiskussion in der neueren *ženskaja proza* als Differenzdiskussion darstellt. Mit Irigaray spreche ich von einer auf sich selbst bezogenen Subjektivität, die sich auf der Grundlage eigener biologischer und sozialer Erfahrung gründet.³

Weiblichkeit in der *ženskaja proza* wird als *andere* Erfahrung innerhalb der symbolischen Ordnung beschrieben und erkundet, deren Bedeutung sich nicht aus der *Gegensetzung* zum Männlichen herleitet, sondern die Opposition "männlich"/"weiblich" unterläuft. Mein Differenzbegriff geht hier auf Vinken zurück, die überzeugend darlegt, wie ein dichotomischer Geschlechterbegriff weder das Männliche noch das Weibliche als Wesenheiten begreift, sondern in einem Aufeinanderbezogensein, in dem das Weibliche als das Andere gesetzt wird. D.h. (männliche) Identität bedarf des Anderen, Weiblichen, um sich gegen dies zu definieren. Weiblichkeit nicht als "biologische oder kulturelle Identität", sondern als Wesenheit verstanden, bietet nach Vinken "das differentielle

¹ Zu verweisen wäre auf Magister- bzw. Diplomarbeiten in Freiburg und Erfurt (T. Tolstaja) sowie Gießen (Grekova), Dissertationen z.B. in München (Narbikova) sowie Forschungsprojekte. In der Breite ist die Forschung stärker auf das 18. und 19. Jahrhundert konzentriert (Freiburg, Potsdam, Zürich). Ringvorlesungen zu genderspezifischen Problemen finden in Salzburg und Greifswald statt. Zum Werk russischer Autorinnen der Gegenwart wird in Erfurt gearbeitet.

² Silvia Bovenschen 1979, S. 24 - 43.

³ Luce Irigaray 1991, S. 176: "Das Nest für das Kind wäre möglich, wenn das Weibliche ein eigenes gehabt hat. Ein Territorium für sich: für seine Geburt, seine Genese, sein Wachstum. Das Weibliche erlangte ein Anundfürsichsein - würde Hegel sagen."

Moment, das Identität erst ermöglicht".⁴ Damit wird die sich als Wesenheit setzende Weiblichkeit unheimlich. Denn indem sie sich der Objektfunktion verweigert, steht sie auch als Folie für den männlichen Identitätsbildungsprozess nicht mehr zur Verfügung.

Eben eine solche Selbstsetzung könnte als strategisches Konzept der sich zu einer *ženskaja proza* bekennenden Autorinnen begriffen werden. Weiblichkeit wird dabei sowohl in der Bindung an die Frau in ihrer anatomisch-physiologischen Struktur als auch im metaphysischen Verständnis des Weiblichen als Metapher für eine aus der symbolischen Ordnung verdrängte Weise des Wahrnehmens, Fühlens und Denkens verstanden. Es ist dies eine Auffassung, die starke Bezüge zum französischen Differenzfeminismus⁵ aufweist und sowohl an Irigarays Vorstellung von einem weiblichen Symbolischen als auch an Kristevas Begriff des Semiotischen⁶ erinnert. Kristeva bindet das aus dem Symbolischen verdrängte Semiotische (in Gestalt nicht-verbaler Zeichensysteme, von Rhythmus und Rätselhaftigkeit) mit dem Weiblichen, löst es jedoch zugleich von der Frau ab.⁷ Das Weibliche wäre damit eine nicht auf das biologische Geschlecht beschränkte Erscheinung, nicht personen-, sondern eigenschaftsbesetzt. Die russischen Autorinnen machen den Versuch, dem Weiblichen *im konkreten Raum* einen Platz zu finden. Das bedeutet in der Regel nicht, das Weibliche gegenüber dem Männlichen als das wesentliche zu setzen. Auf Grund zahlreicher sozialer und kulturhistorischer Hintergründe steht für die russischen Autorinnen einfach nicht die Frage, die fließenden Grenzen⁸ eines mit sich nicht identischen Subjekts darzustellen.⁹

⁴ Barbara Vinken 1992, S. 12f. und S. 19.

⁵ Ich beziehe mich auf die Einteilung der feministischen Bewegung nach Kristeva, in der sie drei Stufen unterscheidet: das Gleichheitsprinzip, das Differenzprinzip und die Infragestellung dichotomischer Strukturen. Für die erste Stufe steht die Position Simone de Beauvoirs, für die zweite die Cixous' und Irigarays, die weibliche Identität stark aus der biologischen Differenz und aus einer dem Männlichen überlegenen Demokratiefähigkeit ableiten, die das Weibliche auf Grund stärkerer Mutterbindung besitze. Für die dritte, im Kontext postmoderner Diskussion dominierende Stufe steht Kristeva selbst. (Vgl. Kristeva, J. : *Le Temps des femmes*. In : *Cahiers de recherche de sciences des textes et documents* (1979) 34/44, Nr. 5)

⁶ Vgl. das Semiotische als "psychosomatische Modalität des Prozesses der Sinngebung" (Julia Kristeva 1978, S. 41)

⁷ Julia Kristeva 1978, S. 35 und 40 f., vgl. auch Lena Lindhoff, 1995, S. 121.

⁸ Der Begriff der "fließenden Grenzen" geht zurück auf Derrida, der im Begriff der *différance* die Einheit von Identitäten durch fließende Verschiebung ihrer Grenzen auflöst: "Die *différance* bewirkt, daß die Bewegung des Bedeutens nur möglich ist, wenn jedes sogenannte 'gegenwärtige' Element, das auf der Szene der Anwesenheit erscheint, sich auf etwas anderes als sich selbst bezieht, während es das Merkmal (*marque*) des vergangenen Elementes an sich behält und sich bereits durch das Merkmal seiner Beziehung zu einem zukünftigen Element

Eher geht es ihnen um die positive Formulierung bzw. Selbstentdeckung des bislang unterdrückten Anderen, und dazu gehört das Weibliche. Nicht Dekonstruktion von Geschlechterdifferenz à la Butler¹⁰ also, sondern Beschreibung der Differenzmerkmale des Weiblichen. Ich will im Folgenden am Beispiel von Texten einer sich als "Frauenschriftstellerin" bezeichnenden Autorin¹¹ andeuten, wie sich dichotomische und nicht-dichotomische Sehweisen der Geschlechterkonstellation bei der Darstellung des Geschlechterverhältnisses überkreuzen und aufheben können und damit oft ähnliche Ergebnisse fließender Identitäten und Räume wie in der postmodernen Literaturdiskussion erzielen.

Unter den postsowjetischen Autorinnen ist es vor allem Svetlana Vasilenko (geb. 1956), die von der Notwendigkeit der Subjektkonstituierung für die russische Frau spricht und diese mit einer weiblichen Selbstentdeckung verbindet. Mit der Unterstützung weiblicher Autoren verknüpft sie die Hoffnung auf die "Erweckung einer originären weiblichen Welt als einer Welt der Gefühle und Empfindungen, des besonderen Weltverständnisses und -begreifens". Die Frau ist für sie die stärkere Persönlichkeit, sogar dann, wenn sie sich "im Mann auflöst". Nur sie sei zu dieser Grenzüberschreitung in der Lage.¹² Vasilenkos Weiblichkeitsbegriff ähnelt dem Irigarays, eine für die westliche theoretische Diskussion als überholt geltende Position, versteht man die feministische Theorie als Entwicklung vom Niederen zum Höheren, sprich: Richtigen, in der es ein Nebeneinander der Auffassungen nicht gibt. In ihrer

aushöhlen lässt, ..." (Jaques Derrida 1997, S. 91). Diese Verschiebung liegt auch dem *Gender*begriff Butlers zugrunde, den sie als eine binäre, Machtstrukturen überschreitende Differenzkategorie auf der Linie Derridas setzt, in der Geschlechtsidentität wie jede andere Identität eine nicht festschreibbare Größe darstellt. Butler schreibt: "Die Geschlechtsidentität ist ein komplexer Sachverhalt, dessen Totalität ständig aufgeschoben ist, ..." (Judith Butler, 1991, S. 36)

⁹ Vgl. Interviews der Verfasserin mit Svetlana Vasilenko am 08. Mai 1998 sowie mit Nina Sadur am 13. Mai 1998 in Moskau und mit Ljudmila Ulickaja am 26. September 1998 in Feldafing bei München. Die Interviews liegen als unveröffentlichtes Manuskript vor.

¹⁰ Ausgangspunkt des Geschlechterdiskurses unter dem *gender*-Aspekt ist die Unterscheidung zwischen dem natürlichem Geschlecht (*sex*) und dessen sozial-kultureller Einschreibungen (*gender*) sowie die Erkenntnis, daß beide Kategorien einander wechselseitig beeinflussen. Für Judith Butler verbirgt sich hinter "den Äußerungen der Geschlechtsidentität (*gender*) ... keine geschlechtlich bestimmte Identität (*gender identity*).". Vielmehr konstituiere sich Identität durch diese Einschreibungen. Geschlecht sei "nicht länger als 'innere Wahrheit' der Anlagen und der Identität" zu betrachten, sondern als "performativ inszenierte Bedeutung", die eine "parodistische Vervielfältigung und ein subversives Spiel der kulturell erzeugten Bedeutungen der Geschlechtsidentität (*gendered meanings*)" hervorrufe. Vgl. Judith Butler, 1991, S. 49, 36, 61.

¹¹ Vgl. Svetlana Vasilenko 1999, S. 12.

¹² Vgl. "My, kak drevnie greki, dostojny svoej tragedii". Interview von Aleksandr Ljusyj mit Svetlana Vasilenko. In: *Literaturnaja gazeta* (14.04.1999), S. 12.

Orientierung auf die "weibliche Welt" setzt Vasilenko keinen Unterschied zwischen *sex* und *gender* und: diese weibliche Welt ist für sie die kraftvollere. Kehrt sie damit die binären Denkpraxen einfach nur um?

Der Versuch, die "weibliche Welt" zu leben, scheint nur über den Ausstieg aus dem "verstandesgesteuerten Leben", heißt: dem Ausstieg aus der symbolischen Ordnung möglich zu sein. So verweist sie im Gespräch auf ein einschneidendes Leseerlebnis von Tolstoj's "Vojna i mir", das ihr im Alter von 15 Jahren, also dem der Nataša Rostova, ihre weibliche Besonderheit bewusst gemacht habe: "Im Vergleich zu unseren männlichen Altersgenossen waren wir mit Einsetzen der Pubertät völlig andere Menschen geworden. Sie gingen ein in die männliche Welt und wir in die weibliche. Und eben jener vernunftgemäße Bau der Welt war damit für mich zerstört. Ich war ein so verstandesgesteuertes Mädchen gewesen, die ihr Leben vorprogrammieren wollte. Und plötzlich entsteht in dir ein Vulkan: deine Weiblichkeit. Irgendetwas passiert mit deinen Brüsten, zwischen deinen Schenkeln ... Und ich las von Nataša Rostova und dachte: 'Hat sie nicht solche Probleme gehabt? Darüber will ich schreiben.'" Irigaray sieht die Wendung zur Weiblichkeit als "Passivitätsschub".¹³ Vasilenko versteht den Eintritt in die weibliche Pubertätsphase hingegen als Offenbarung. Angesichts des asexuellen Körperverständnisses des 19. Jahrhunderts wie der Sowjetzeit ist die Entdeckung einer weiblichen Sexualität für sie untrennbar mit der weiblichen Subjektkonstituierung verbunden. Frau zu sein und zu werden versteht sich in diesem Sinne nicht in der von Simone de Beauvoir kritisierten Annahme schicksalhafter Vorherbestimmung.¹⁴ Vasilenkos Protagonistinnen sind ganz im Gegenteil in der Regel kraftvolle und sinnliche Charaktere mit einem starken sexuellen Begehren und unbedingtem Freiheitsanspruch.

Eben auf Grund dieser das patriarchalische Rollenbild provozierenden Sinnlichkeit und Dynamik geraten Vasilenkos Protagonistinnen mit sich und ihrer Umwelt in ständigen Konflikt, fordern die dichotomisch strukturierte Geschlechter- und Machtordnung immer wieder heraus. *Šamara* (Schamara) aus gleichnamiger *povest'* verlässt die sie vergewaltigende patriarchalisch-totalitäre Sozialstruktur "irgendwohin. Wo es keine Chefs gibt."¹⁵ Im Schlussbild des Romans *Duročka* (Dummchen)¹⁶ erhebt sich die schwangere Nadka aus

¹³ Vgl. Luce Irigaray, 1980, S. 144: "Die Wendung zur Weiblichkeit geschieht durch einen Passivitätsschub, durch die Umwandlung der infantilen Triebregungen des kleinen Mädchens in 'Strebungen mit passiven Zielen, ... Genaugenommen ... begehrt die Frau kein Liebes'objekt', sondern sie bringt es zuwege, von einem 'Subjekt' als 'Objekt' begehrt zu werden."

¹⁴ Vgl. Simone de Beauvoir 1989, S. 29-72.

¹⁵ Svetlana Vasilenko 1991c, S. 48.

¹⁶ Svetlana Vasilenko 1998.

atomraketenbestücktem Raum in friedensstiftender Mission in die Wolken. In der Erzählung "Rusalka s Patriaršich prudov" (Rusalka von den Patriarchenteichen)¹⁷ rächt Nina, die von ihrem Ehemann verlassen wurde, nicht nur ihr Geschlecht, sie provoziert in doppelter Verwendung des slawischen Rusalka-Mythos auch die symbolische Ordnung. Denn es sind Milizionäre, die durch die Küsse dieser modernen Rusalka verzaubert und dem Ertrinken ausgeliefert werden. Der slawische Rusalka-Mythos¹⁸ kommt Vasilenkos Weiblichkeitsauffassung hier entgegen; sind doch ihre Rusalki Rächerinnen *und* orgiastisch Begehrende, Reagierende *und* Agierende zugleich. In den untersuchten Texten entdeckt sich eine körperlich-sinnliche Energie, die als *andere* Kraft gelesen werden könnte, die über die logisch-ordnende triumphiert.¹⁹ Und die Bewegung der Protagonistinnen *heraus* aus der Ordnung verweist auf einen *anderen* Raum. Anders ist dieser Raum für die Autorin nicht im Sinne eines weiblichen, sondern auch eines spezifisch russischen, östlichen Orts: "eine gewisse andere parallele Struktur ohne Macht. Eine allgemeine sobornost"²⁰. Es sei dies "einfach ein freier Platz, auf dem der Mensch sein Leben nach eigenem Bild, auf saubere und anständige Weise errichten" könne.²¹ Erliegt die Autorin hiermit nicht doch der Utopie einer essentiellen Weiblichkeit?

In diesem Zusammenhang möchte ich einen von den *cultural studies* vertretenen Standpunkt erinnern, in dem vor der Einschreibung westlicher Paradigmen in den Text einer anderen Kultur gewarnt wird. Die Selbstverständigung über die ethnische oder geschlechtsspezifische Identität hat in der postsowjetischen Literatur gerade erst begonnen. Russische Autorinnen in ihrem Bemühen, die Geschichte ihrer weiblichen Identität zu rekonstruieren, ständig mit dem Vorwurf konservativ-patriarchalischer Frauenbilder zu irritieren, zeugt von Borniertheit. Das betrifft genauso die ihnen zugestandene

¹⁷ Svetlana Vasilenko 1997, S. 4.

¹⁸ Wenn Roebeling in ihrem Buch danach fragt, "welche sexuellen Bedürfnisse und Versagungen und welche damit verbundenen Verdrängungsformen ... die Inflation des Motivs in der sinnenfeindlichen Bürgerwelt des 19. Jahrhunderts bewirkt haben mögen und zu welchen bestimmten Gestaltungsformen sie inspirierten" (Irmgard Roebeling, 1991, S. 1), sollten wir auch auf die Inflation dieses Motivs in der Prosa zeitgenössischer russischer Schriftstellerinnen verweisen. Deppermann erklärt das Wasserfrauenmotiv in der russischen Literatur aus der Feier des heidnisch-slawischen Frühlingsritus: "Die Rusalka erscheint ... nicht allein, sondern in 'Schwärmen', die orgiastisch ausschweiften. Hier geht die Rusalka-Gestalt auf vorchristliche Dionysien zurück." (Maria Deppermann, 1991, S. 269f.)

¹⁹ Vgl. hierzu auch Irigarays Gedanken über die Liebe zum Anderen als einer Rückkehr zu den körperlich-sinnlichen Werten. (Luce Irigaray 1991, S. 169-176)

²⁰ Unter sobornost' verstehe ich das auf den slawischen Gemeinschaftsgedanken rückführbare Prinzip der orthodoxen Gemeinschaft

²¹ Interview der Verfasserin mit Svetlana Vasilenko am 08. 05. 1998 in Moskau.

Lernfähigkeit, sofern sie durch die Auseinandersetzung mit dem westlichen feministischen Diskurs den Konstruktcharakter von Identitäten erkennen. Gender als Konstrukt zu begreifen bedeutet, auch den historisch-sozialen Bedingungen Rechnung zu tragen und anzuerkennen, daß vor der Dekonstruktion des autonomen Subjekts dessen Recht auf die (vielleicht trügerische) Erfahrung stehen sollte, zunächst einmal als Subjekt zu sprechen.²² So sieht Vasilenko Geschlecht durchaus (und gegen Butler) als "innere Wahrheit" der Anlagen", d.h. sie leitet das Weibliche aus den anatomisch-physiologischen Gegebenheiten ab, die für sie zugleich maßgeblich die Psyche bestimmen. Und sie spricht – für westliche Feministinnen konservativ im höchsten Maße – von der notwendigen Rückkehr der russischen Frau "zu sich selbst", vom Aufbau einer "weiblichen Welt", einer weiblichen Subjektkonstituierung.²³ Positive Weiblichkeitsentwürfe sind jedoch im russischen Kontext nicht unkommentiert bzw. nicht auf ein patriarchalisches Rollenverständnis zurückzuführen. Viel eher können sie als Ausdruck der Reflexion weiblichen Selbstbewusstseins verstanden werden, eben weil das weibliche Subjekt durch die alleinige Ausrichtung auf das schöpferisch-tätige männliche des sozialistischen Menschenbildes auf der Strecke geblieben war.

Der im postmodernen Diskurs fehlenden Diskussion von Utopie und Entwurf wird nun allerdings nicht nur in der russischen feministischen Diskussion²⁴ gegengesteuert. Sie ist auch streitbarer Gegenstand in der westlichen feministischen Theorie. "Dekonstruktion *und* Rekonstruktion, Destabilisierung von Bedeutung *und* ... Entwurf einer utopischen Hoffnung" nennt Nancy Fraser im "Streit um Differenz" zwischen Judith Butler und Seyla Benhabib die Feminismus und Postmoderne einenden und trennenden Eigenschaften.²⁵ Und Benhabib betont im Wissen um die Konstruktmomente unser aller Biographien die Notwendigkeit, sich gegenüber seiner eigenen Lebensgeschichte auch "in der Position des Autors" zu befinden.²⁶

²² Vgl. hierzu auch Rosi Braidotti 1990, S. 119-120.

²³ Interview der Verfasserin mit Svetlana Vasilenko am 08. 05. 1998 in Moskau.

²⁴ So unterscheidet sich der Standpunkt des Redaktionskollegiums des in Moskau seit 1993 publizierten feministischen Journals "Preobraženie" (Umwandlung/gestaltung) von den im Buch *Feminizm. Vostok. Zapad. Rossija* vertretenen Weiblichkeitsauffassungen, die weibliche Stärke vor allem aus den tradierten Lebensräumen der Frau ableiten. Andere Positionen betonen die dem Weiblichen eigene andere Wahrnehmung und Wertung und gesellschaftsverändernde Potenz (Vgl. Nina Gabrieljan 1996, S. 31-71). Cheauré spricht von einem Binnendiskurs, der von zwei Linien geprägt sei: dem körper- und sexualitätsfeindlichen slawophilen und dem prowestlichen. In beiden Fällen würde allerdings ein dekonstruktiver Blickwinkel auf die Geschlechterproblematik verneint und auf den positiven Entwurf orientiert. Vgl. Elisabeth Cheauré 1997, S. 151-178.

²⁵ Vgl. Nancy Fraser 1993, S. 76.

²⁶ Vgl. Seyla Benhabib 1993a, S. 26 und 14.

Mit ihren "männliche Mobilität" entwickelnden *aktiven* Frauen greift Vasilenko direkt in die aktuelle Genderdiskussion ein. Denn deren Bewegung heraus aus der Ordnung widerspricht nicht nur einem dem Weiblichen nur Passivität, Formbarkeit und Verweilen zuschreibendem Raumverständnis der Neuzeit²⁷. Die vermeintliche Flucht umfasst durchaus auch den Gedanken von der Entdeckung und Gestaltung eines anderen Raumes und den Anspruch auf Mitgestaltung im gegebenen. Den anderen Raum als der "anderen parallelen Struktur ohne Macht" verbindet Vasilenko mit dem Begriff der *volja*, Freiheit des Raums, die dem Russen näher sei als der bürgerlich-demokratische Begriff der Freiheit des Westens, *svoboda*. So hätten die Kosaken unter Stepan Rasin ihr Demokratieverständnis auf der Basis der "volja" begründet und ein Land gesucht, wo es Gerechtigkeit, Wahrheit und *Weite* gäbe. Güte und Wahrheit könne man auf diese Weise sogar inmitten der allerunfreiesten Gesellschaft finden.²⁸

Es wäre nun zu fragen, ob sich in der in Vasilenkos Texten so häufig berufenen Verbindung von "weiblichem" und "männlichem" Begehren, Liebes- und Freiheitsanspruch, nicht gerade jenes spezifische Frauenbild verbirgt, das, patriarchalische Muster unterlaufend, einen *spezifisch russischen weiblichen* Freiheitsanspruch diskutiert. Dieser Gedanke würde durch die Raumsymbolik der Texte unterstützt. Fassen wir die Symbolik des Raums als das Zu-Füllende, als das weibliche Element,²⁹ und die der Zeit als das phallische, männliche Element, könnte der Freiheits- und Mobilitätsanspruch der Protagonistinnen Vasilenkos als ein spezifisch weiblicher und spezifisch russischer zugleich gelesen werden.

Im unlängst erschienenen Roman "Duročka" rückt Vasilenko in Gestalt einer Reihung der stummen und mitleidvollen Nadka/Ganna/Tuba den Aspekt eines weiblichen Jesus Christus in den Vordergrund. Als Verkörperung des anderen, weiblichen Lebensprinzips, das sich in der Liebe zum anderen erfüllt verweigern sich ihre protagonistinnen der Ordnung, indem sie sich stumm

²⁷ Schülting beschreibt am Beispiel der Kolonisierungsgeschichten Amerikas die Penetration des fremden Raums durch das mobile männliche Subjekt und die ihr mit dem weiblichen Körper assoziierte zugeschriebene Passivität. (Sabine Schülting 1997, S. 24-39)

²⁸ Interview der Verfasserin mit Svetlana Vasilenko am 08. Mai 1998 in Moskau.

²⁹ Vgl. hierzu auch Irigarays Gedanken über das Begehren der Frau im Verhältnis zum Raum: "... obgleich das, was in der Lust der Frau geschieht, ihn überschreitet (den Phallokratismus, C.P.): ein grenzenloses Überfließen, in dem sich mannigfaltige Werdensprozesse ausprägen können, in dem sich die Weite ihrer Zukunft drängt, als möglich ankündigt, ... einer Ausdehnung, einer Dilation ohne stimmbare Grenzen. Ohne fassbaren Zweck. ... " (Luce Irigaray 1980, S. 284f.)

geben oder sind. Es wird uns interessieren, ob sie sich mit dieser Gestaltung vom Anspruch kämpferischer Weiblichkeit verabschiedet hat.

Weibliche Identität wäre bei Vasilenko durchaus heterogen und für Erweiterungen offen. Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß die amerikanische Slawistin Helene Gosčilo gerade Vasilenko unter den russischen Autorinnen das auffälligste "Gleiten zwischen einer Subjekt-Objekt-Position", d.h. ein genderbetontes Verständnis von Geschlechtsidentität zugesprochen hat.³⁰ Und die Texte dieser so weiblichkeitsbetonten Autorin verdeutlichen in der Tat, daß sich die traditionell als weiblich eingestuften Eigenschaften des Wahrnehmens, Denkens und Fühlens auf der Basis eines dichotomisch verstandenen Geschlechterverhältnisses nicht erklären lassen. Das an seiner Rollenzuweisung leidende empfindsame männliche Kind, das die Schlachtung des Hausschweins als Mord erlebt oder für die erste Liebe blutig geschlagen wird, aber auch der aus dichotomischer Geschlechterkonstellation herausfallende, mit unstillbarem Liebesbedürfnis versehene Hermaphrodit stellen eine klare Bindung bestimmter Verhaltenseigenschaften an das biologische Geschlecht bereits auf der Oberflächenstruktur der Texte in Frage.³¹

Šamara, die unbändige Protagonistin aus gleichnamiger povest' positioniert sich bereits im Eingangsbild in ihrem Freiheitsanspruch. "Überall sind Vorgesetzte. Aber Šamara braucht Freiheit."³² Und im Schlussbild verlässt sie den Raum "irgendwohin. Wo es keine Chefs gibt."³³ Dazwischen lässt sie die Autorin in 63 Szenen einen Kampf für die Behauptung ihres Lebensanspruchs führen, der sich als Anspruch auf Freiheit und Erfüllung der Sinne erweist und in einer Mischung von Leidensweg und Aufbegehren gezeigt wird. Šamara habe, so Vasilenko im Interview mit mir, auf diesem Weg die anarchische Lebensstruktur des russischen *volja*-Gedankens gleichsam wiederholt, und zwar nicht im Sinne des völligen Chaos, sondern im Sinne dieser parallelen Struktur ohne Machtzwänge.

Ich skizziere den Kampf der Protagonistin im folgenden in vier inhaltlichen Abschnitten: Der erste Abschnitt basiert auf der als dichotomische Konstellation demonstrierten männlich/weiblichen Symbolik in Natur- wie Sozialraum. Wind

³⁰ Vgl. Helene Gosčilo 1996, S. 93-95.

³¹ Vgl. Svetlana Vasilenko 1991a), S. 175: "'Mammi!' Er zitterte und schluchzte. 'Tötet das Schweinchen nicht.'" (Übers. nach: Svetlana Wassilenko 1992, S. 3) sowie Ebd., S. 12: "... allzu sehr ähnelte diese Liebe doch Krankheit, Tod und Unglück, - oh, möge sie uns doch verschonen!" und Svetlana Vasilenko 1991c, S. 19: "Ich liebe dich," sagte er. ... "Dann lieb mal immer ins Taschentuch." (Übersetzung von mir, C. P.)

³² Svetlana Vasilenko 1991c, S. 8.

³³ Ebd., S. 48.

und Sonne als männlich konnotierte Naturelemente dominieren in der ersten Szene über die weiblich besetzte Wassermetaphorik, den Fluss, der sich in einer Art Steigerung des Anderen noch dazu als fremdbesetzt, d.h. nichtrussisch erweist.³⁴ In dem den Flussnamen unteretzten Verweis auf die Goldene Horde³⁵ verbindet sich das Weibliche nicht nur mit dem Wilden, Ungezügelter, Dionysischen, sondern auch mit dem Gefährlichen, Tödlichen. Dass sich die Erzählung um die Unterwerfung dieses weiblichen Elements und dessen Aufbegehren entfaltet, wird hier bereits metaphorisch vorweggenommen. Šamara tanzt *unter* der *Sonne* am Fluss, dazu barfuß, *mit den Füßen im Sand*. Diese räumliche Dichotomie zwischen dem Einssein mit dem weiblich konnotierten Raum und der Unterordnung unter den männlichen wird durch eine Konstellation höchster sozialer Konfrontation verstärkt: Panzer rücken auf die sich am Strand sonnenden bloßen Frauen- und Kinderkörper vor, die ängstlich auseinanderschwärmen. Einzig Šamara verbleibt als Gejagte und Aufbegehrende in einer durch die Geschlechterdichotomie geprägten Situation: ER (in der Variante zuerst des Panzersoldaten, später des Geliebten) unterwirft und verachtet SIE; das Bild der Jagd wird durch die waidwunden Augen des Jagdobjekts noch unterstrichen.³⁶ Tanz, Musikhören, Heulen sind *ihre*, an Kristevas Chora³⁷ erinnernden Ausdrucksformen, die allerdings bereits hier durch aktive Auflehnung unteretzt sind: Šamara wirft nach dem sie bedrängenden Panzer. Gleichzeitig bekennt sie sich gegenüber einem von der männlichen Meute erspürten neuen Jagdobjekt, der blutjungen Nataša, selbst als Jagende und betont ihren Anspruch auf den Subjektstatus in der symbolischen Ordnung: "Ich jage der Freiheit hinterher, und sie jagt mich, die Satansbraut. Aber ich werde sie kriegen."³⁸ Diesen Wechsel von Objekt- und Subjektstatus transponiert die Autorin bis hinein in das geschlechtliche Begehren, das die Heldin nicht nur als Erleidende, sondern mindestens genauso oft als Fordernde und Genießende zeigt. Gosčilo hat hierfür den interessanten Begriff des "sexualisierten Willens" geprägt, der sich auf die Sexualisierung der die Protagonistin umgebenden männlich konnotierten Elemente (die Sonne) und Objekte (die heißen Flanken der heranrückenden gefährlichen, doch begehrliehen Panzer) bezieht.³⁹

Der zweite Abschnitt beginnt mit dem Kampf Šamaras um den Geliebten gegen die diesen faszinierende Konkurrentin. Wir erfahren, daß Šamara Ustin, ihren

³⁴ "Der Fluss hat einen unrussischen Namen: Achtuba." (Ebd., S. 3)

³⁵ "Die Goldene Horde fiel ein, fiel, zerfiel und verwandelte sich in gelben Sand." (Ebd.)

³⁶ "... er jagte sie ... Schaute von oben auf sie herab wie auf Aas. Sie schaute zu ihm auf mit waidwunden Augen." (Ebd., S. 4)

³⁷ Julia Kristeva 1978, S. 36f.

³⁸ Svetlana Vasilenko 1991c, S. 8.

³⁹ Vgl. Helene Gosčilo 1996, S. 93-95.

Mann, zur Heirat erpresste, nachdem dieser sie gemeinsam mit sieben weiteren Männern vergewaltigt hatte. Für diesen Kampf greift sie zum Zauber und realisiert damit eine Einschreibung, die sich mit der beanspruchten inneren Freiheit durchaus verbindet, wenn das Weibliche als das Hexische, Dämonische im Sinne der gefürchteten *und* kraftvollen Weiblichkeit gedacht wird. Es wird aber auch deutlich, wie sehr die Protagonistin das Rollenbild weiblicher Reinheit verinnerlicht haben muss, wenn sie den Mann, der sie vergewaltigt hat, zur Ehe erpresst, um auf diese Weise ihre Entehrung zu legalisieren, und wie sehr ihr Begehren andererseits den (dem Rollenbild widersprechenden) Anspruch wilder und ungezügelter Sinneserfüllung lebt.

Für Ustin stellt die unberührte Kollegin seiner Frau, Nataša, den Inbegriff schöner und edler Weiblichkeit dar, während Šamara selbst als Objekt des Begehrens nicht mehr taugt. Gleichzeitig ist Ustin als Strafgefangener auch Gejagter der Ordnung. Die symbolische Ordnung, hier in Gestalt des totalitären Machtsystems, stünde mit Lacan für das Ich als der große Andere⁴⁰ und den Besitz des Phallus, während die Strafgefangenen den Verlust des Phallus durch Unterwerfung Schwächerer, hier: der Frau, zu kompensieren suchen. Die die *povest'* dominierenden semantischen Oppositionen von Liebes- und Freiheitsbegehren lassen sich jedoch nicht auf eine dichotomische Geschlechterkonstellation - hier das weibliche Opfer, dort männliche Gewalt - projizieren. In seiner Selbstdefinition durch Macht über den Anderen erliegt Ustin zugleich seiner eigenen ambivalenten Position: Seine Schönheit erweckt (hier: weiblichen) Besitzanspruch wie sein Liebesbegehren auf Besitz ausgerichtet ist. Auch Šamaras Konflikt wird durch ein Gleiten zwischen "männlichem" und "weiblichem" Prinzip bestimmt. Zum einen stehen ihr forderndes Begehren nach Ustin sowie ihr physisches Verlangen nach seinem schönen Leib für einen eigentlich dem "Männlichen" kulturell eingeschriebenen Besitzanspruch, zum anderen unterwirft sie sich gängigen Weiblichkeitsmythen, folgt also "weiblichen" Einschreibungen, wenn sie den Geliebten durch Liebeszauber und Verkleidung zurückzugewinnen sucht. Noch im Dialog kippen Zärtlichkeit und Rohheit Šamaras um.⁴¹ Sie schwimmt in die Sonne wie in Blut -eine Metapher für das verletzende Männliche - als sie Ustins Liebe für verloren erkennt. Sich als Embryo zusammenrollend sucht sie Schutz im Wasser als dem mütterlichen Element, um abrupt *nach oben* zu steigen, - der Sonne entgegen, sprich: ihren Anspruch auf Triumph im Symbolischen zu behaupten. D.h.: Sie gleitet zwischen Symbolischem und Vorsymbolischem.

⁴⁰ Jaques Lacan 1973, S. 61-70.

⁴¹ Schmid spricht von emotionalen Metamorphosen als Ausdruck der dramatischen Gefühlssituation Šamaras. (Sonja Schmid 1997, S. 93)

Dieses Gleiten zwischen den Geschlechtsidentitäten scheint im dritten Abschnitt in den unausweichlichen Sieg ontologisch bestimmter Weiblichkeit umzukippen: Šamara zählt in ihrem Kampf mit und in der symbolischen Ordnung ständig mit ihrem Körper als Objekt wiederholter Vergewaltigungen. Nachdem sie Ustin erfolglos von seiner Flucht abzuhalten suchte, wird sie beinahe Opfer eines Mörders. Für ihr Schweigen über Ustins Verbleib wird sie verhaftet und kauft ihn mit ihrem Körper frei. Sie wird vom falschen Mann schwanger, unterzieht sich einer brutalen Abtreibung und wird am Vorabend ihrer ersehnten Abreise mit dem Geliebten von diesem zusammengeschlagen. Mit ihrem demonstrativen, allzu oft blutigen Körpereinsatz unterläuft sie das Image einer Mater dolorosa. Šamara ist Erleidende im Fleische, gleichzeitig aber auch fleischlich Begehrende. Sie will *in* der Ordnung sein, wie ihr Versuch, ihre Verbindung mit Ustin in der von der Sonne erstrahlten Kirche segnen zu lassen, bedeutet,⁴² und gleichzeitig frei von ihr. Ihrer Unterwerfung als Frau durch einen Vorgesetzten antwortet sie "männlich", indem sie den Schlafenden fesselt und verlässt. Ihrem "weiblichen Schicksal", der ungewollten Schwangerschaft, trotzt sie durch deren Austreibung. Einen selbstlos "weiblichen" Verzicht auf den Geliebten widerruft sie durch erneuten Besitzanspruch.

Dieser Mischung von "männlich" und "weiblich" entspricht auch die Körpermetaphorik des vierten Abschnitts. Šamaras Augen werden "voll von Verstand und Schmerz" beschrieben.⁴³ Im Schlussbild fährt sie *der Sonne entgegen*,⁴⁴ d.h. sie verharnt nicht in der ihr zugewiesenen Opfersituation, sondern sucht neue Ufer. Mit dem Symbol der Sonne am Horizont verknüpft sich ein gleichzeitig männlich *und* weiblich besetztes Symbolisches *und* Semiotisches. Das wäre der gedachte Raum einer symbolischen Ordnung, die ohne das Weibliche nicht auskommt und zugleich ein Vorsymbolisches, das das Symbolische impliziert.⁴⁵

Leben aber Vasilenkos Frauengestalten nicht von vornherein eine Vorstellung von Weiblichkeit, die mit ihrem Anspruch auf einen Platz in der symbolischen Ordnung und ihrer eigenen Glückserfüllung kollidieren muss? Muss der Traum vom aktiven (und erfüllten) weiblichen Begehren nicht in einer symbolischen Ordnung Illusion bleiben, die sich nicht nur als differenztötende, sondern auch

⁴² Vgl. Svetlana Vasilenko 1991c, S. 43.

⁴³ Ebd., S. 45.

⁴⁴ Ebd., S. 48.

⁴⁵ Vgl. hierzu Lindhoffs Versuch eines Weiterdenkens von Kristevas Theorie des Semiotischen in Richtung einer Einführung der Geschlechterdifferenz in das Semiotische *und* Symbolische. (Lena Lindhoff 1995, S. 121f.)

als existenztötende Ordnung erweist?⁴⁶ Alle Frauenfiguren der Werke Vasilenkos verlassen den Raum, verweigern sich, erstarren oder lösen sich auf. Allerdings führt das Begehren nach Geltung nicht zur Verleugnung der eigenen Weiblichkeit oder zur männlichen Identifikation, sondern zu trotziger Selbstbehauptung.

Identität realisiert sich nun nicht allein über Geschlechtsidentität, Selbstentwurf fasst mehr als Weiblichkeits- (oder Männlichkeits-)entwürfe. Vasilenkos jüngster Roman "Duročka" liefert diesbezüglich Rätsel, als ein (weiblicher) Selbstentwurf der Protagonistinnen weder nachvollziehbar noch notwendig erscheint. Vielmehr scheinen die Protagonistinnen von vornherein auf ein dem patriarchalischen Weiblichkeitsverständnis folgendes Prinzip festgeschworen. In einem Vortrag zur Entstehungsgeschichte des Literaturalmanachs "Novye amazonki", einem Sammelband russischer "Frauenliteratur", spricht Vasilenko vom Sprachwiedergewinn der "Großen Stummen", worunter sie die Tausende Jahre schweigende Frau versteht, und sie kündigt die Erweckung einer originären weiblichen Welt als einer Welt der Gefühle, Empfindungen, des besonderen Weltverständnisses und -begreifens an. Unter diesem Blickwinkel könnte die demonstrative Stummheit ihrer jüngsten Protagonistinnen als Signal gelesen werden.

Die Haupthandlung in "Duročka" ist an die stumme 13jährige Ganna gebunden, die - ausgeliefert der Willkür ihrer machtsüchtigen Erzieherin in einem sowjetischen Kinderheim der 30er Jahre – schließlich Weisungen der Muttergottes erhält, die Menschen durch Gesang⁴⁷ und Wunderheilung zu führen. In diese weibliche Jesuserzählung ist eine weitere weibliche Erzählung verflochten, die der jungen Tatarin Tuba, die auf Grund ihrer unerfüllten Liebe zum russischen Fürsten, Dmitrij, die symbolische Ordnung verwirft und ins Wasser als dem weiblichen, entgrenzenden Element flieht. Für den Erzähler der in der Gegenwart angesiedelten Rahmenhandlung scheinen beide Figuren in seiner Schwester Nadka wiederaufzuerstehen, heißt es doch auch von ihr, sie sei

⁴⁶ Die Verbindung zwischen Blut, Tod und Führung der Ordnung wird signifikant hervorgehoben. Hierfür steht die Motivik der todbringenden bzw. für den Tod stehenden "Führer": Als die Hochzeitsgäste auf das Glück eines Brautpaares nach altem Brauch eine Flasche mit Münzen zerschlagen, ergießt sich der goldene Strom in dem Moment auf die Türschwelle, als die hiesigen "Führer" zur Gratulation erscheinen. Sie sind die Unglücksbringer, denn das Unglück des Paares folgt im Tod ihres Neugeborenen auf dem Fuße (Svetlana Vasilenko 1991c, S. 14). In einem anderen Bild wickelt Šamara den abgetriebenen Fötus in Zeitungspapier, auf dem die "Führer" prangen - nunmehr *im Blut* des Fötus (Ebd., S. 44).

⁴⁷ Ich verstehe den Gesang in diesem Kontext als Zwischenform zwischen Semiotischem (Ton) und Symbolischem (Sprache).

von den ob ihrer Stummheit entsetzten Eltern in einer Pappschachtel auf den Fluss, ins Wasser also, ausgesetzt worden. Und in Analogie zur Vergewaltigungsszene im Hauptteil wurde die Nadka der Gegenwart von Soldaten geschwängert. Der geschlechtlich konnotierten Metaphorik und Symbolik bei Vasilenko folgend, stünden die Soldateska für das männliche Gewaltprinzip, Nadkas Fruchtbarkeit für das weibliche Prinzip Leben. Der Poetisierung des weiblichen Prinzips wird durch die Symbolik einer das Männliche und Weibliche versöhnenden, weil vereinenden Zukunftsvision untersetzt: Nadkas Himmelfahrt im Augenblick höchster atomarer Bedrohung für das Leben krönt eine von ihr geborene und in ihrem Blut schwimmende *rote Sonne*, der in der Gestalt eines Neugeborenen die Botschaft kriegloser Zeiten eingeschrieben ist.

Die Reihung Tuba-Ganna-Nadka, alle drei sind schön, verletzlich, durch Stummheit oder Rusalka-Gestalt geheimnisvoll anders und im für alte Zeiten heiratsfähigen Alter von 13 Jahren, steht für eine weibliche ontologische Linie und andere Lebenskonzeption. Dass Vasilenko damit das weltrettende Prinzip als das Weibliche versteht, ist gewiss, auch wenn sie es über die anatomisch verstandene Geschlechtsidentität "Frau" heraushebt: In der in den 30er Jahren spielenden Haupthandlung verharrt ein ganzes Dorf verbannter Männer und Frauen in Stummheit, um sich dem totalitären Zugriff zu entziehen und pflegt in gemeinsamem Gesang und Gebet einen dem sobornost'-Prinzip entsprechenden Zusammenhalt. Und die Identität der Leiterin des Waisenhauses, Traktorina, bezeichnenderweise nicht durch Familie und Kirche getauft, sondern durch den Staat, stellt sich über die jeweiligen Negativa dichotomischer Geschlechterzuschreibungen, der Verbindung von "männlicher" Machtgier und Mitleidlosigkeit sowie "weiblicher" Weinerlichkeit und Hinterlist, her. Das "Hoffungsprinzip Weiblichkeit" würde damit von Frauen wie Männern vertreten oder verraten.

Man sollte indes nicht vergessen, dass Nadkas symbolische Sonnengeburt genau über jenem Raum stattfindet, dessen Weite Vasilenko ständig erinnert und auf dem in ironischem Zusammentreffen der Umstände sowohl die russischen Atomraketen stationiert als auch Stepan Rasins Freiheitsappelle an die Kosaken überliefert sind. Es ist dies ein Raum der *volja* und der Ordnung. Hier ist Ganna auf ihren Wanderungen geschritten, und von hieraus ist sie wie die Tatarin Tuba in das Wasser bzw. auf den Wassern hinweggeeilt. So wäre die Himmelfahrt Nadkas als Ausschreiten des ganzen Raums, zu dem der Himmel gehört, zu verstehen: nicht Erfüllung patriarchalisch vorgedachter weiblicher Einschreibung, sondern symbolische Neuschöpfung.

Freilich könnte eingewendet werden, dass diese Schöpfung nur die ewig dem Weiblichen zugedachte Einschreibung des Gebärens, Liebens und Sorgens wiederholt. Und Butlers Frage scheint angebracht: "Wollen die Frauen wirklich

nach einem Modell zu Subjekten werden, das einen vorgängigen Bereich des Verworfenen fordert und produziert?“⁴⁸

Butler betont die Ausschließungsverfahren bei der Bildung der Subjekte und sieht die Nachzeichnung dieser Verfahren als Aufgabe. Identität ist für sie nach Fraser “etwas inhärent Repressives”⁴⁹. Benhabib betont den Anteil der eigenen Autorschaft bei der Subjektkonstituierung. Postmodernes Denken ist für sie ein Mittel, das Fehlgehen von Utopien und Entwürfen zu begreifen, nicht aber ein Antrieb, den Entwurf aufzugeben.⁵⁰ Beide Blickwinkel sind wichtig.

Vasilenko will den Entwurf. Ihre Suche nach einem eigenständigen weiblichen Subjekt mit einer eigenständigen Erfahrung offenbart die Verabschiedung des Gedankens bloßer Subversion der Ordnung. Ihr Differenzfeminismus gründet auf der menschlichen Sehnsucht nach Einheit in Liebe und der Selbstverständigung über das Eigene in diesem Part.

Literaturverzeichnis

Beauvoir, Simone: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. I. Berlin 1989 (Paris 1949).

Benhabib, Seyla.: *Selbst im Kontext. Gender Studies. Kommunikative Ethik im Spannungsfeld von Feminismus, Kommunitarismus und Postmoderne*. Frankfurt am Main 1995.

Benhabib, Seyla: "Feminismus und Postmoderne. Ein prekäres Bündnis". In: Seyla Benhabib, Judith Butler, Dracula Cornell, Nancy Frazer: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. Frankfurt am Main 1993 a, S. 9-30.

Benhabib, Seyla: “Subjektivität, Geschichtsschreibung und Politik. Eine Replik”. In: *Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart*. 1993 b, S. 105-121.

Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1979.

⁴⁸ Judith Butler 1993, S. 48.

⁴⁹ Fraser 1993, S.75.

⁵⁰ Vgl. Seyla Benhabib 1993a, S. 28.

- Braidotti, Rosi: "Patterns of Dissonance: Women and Philosophy. In: *Feministische Philosophie*. Hg. von Herta Nagl-Docekal. Wien und München 1990, S. 108-123.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991.
- Butler, Judith: "Kontingente Grundlagen. Der Feminismus und die Frage der 'Postmoderne'". In: *Der Streit um Differenz*, S. 31-58.
- Cheauré, Elisabeth: "Feminismus à la russe. Gesellschaftskrise und Geschlechterdiskurs". In: *Kultur und Krise. Russland 1987-1997*. Berlin 1997, S. 151-178.
- Deppermann, Maria: "Rusalka - Nixe der Slaven. Annäherung an ein 'ungehobenes' Motiv". In: *Sehnsucht und Sirene*. Hg. von Irmgard Roebeling. Pfaffenweiler 1991, S. 269-291.
- Derrida, Jaques: "Die différance". In: *Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart 1997, S. 76-113.
- Feminizm. Vostok. Zapad. Rossija*. Moskva 1993 (u.a.: Tat'jana Klimenkova: "Feminizm i postmodernizm"; Svetlana Kajdaš: "O 'ženskoj kul'ture'"; Ol'ga Voronina: "ženščina i socializm: opyt feministikogo analiza"; Nina Julina: "Feministskaja revizija filosofii: vozmožnosti i perspektivy").
- Fraser, Nancy: "Falsche Gegensätze". In: *Der Streit um Differenz*, S. 59-79.
- Gabrieljan, Nina: "Èva - èto značit žizn'". In: *Voprosy literatury* (1996) 7/8, S. 31-71.
- Gosčilo, Helene: *Dehexing Sex: Russian womanhood during and after glasnost*. Michigan 1996.
- Irigaray, Luce: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt am Main 1980.
- Irigaray, Luce: *Ethik der sexuellen Differenz*. Frankfurt am Main 1991.
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main 1978.
- Kristeva, Julia : "Le Temps des femmes". In : *Cahiers de recherche de sciences des textes et documents* (1979) 34/44, Nr. 5.
- Lacan, Jacques: "Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion". In: *Schriften I*. Olten 1973, S. 61-70.
- Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart und Weimar 1995.
- Roebeling, Irmgard: "Vorwort". In: *Sehnsucht und Sirene. 14 Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Hgg. von Irmgard Roebeling. Pfaffenweiler 1991, S. 1-3.
- Schmid, Sonja: *Zeitgenössische russische Kurzprosa: Svetlana Vasilenko*. Diplomarbeit. Universität Wien 1997.
- Schülting, Sabine: *Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika*. Reinbek bei Hamburg 1997.
- Vasilenko, Svetlana: "Chrjuša". In: *Zvonkoe imja. Videopoëma i rasskazy*. Moskva 1991 (a), S. 158-176.

- Vasilenko, Svetlana: "Vesennaja krov". In: *Zvonkoe imja. Videopoëma i rasskazy*. Moskva 1991 (b), S. 11-12.
- Vasilenko, Svetlana: *Šamara*. Moskva 1991 (c).
- Vasilenko, Svetlana: "Rusalka s Patriaršich prudov". In: *Literaturnaja gazeta* (03.03.1997), S. 4.
- Vasilenko, Svetlana: Duročka. In: *Novyj mir* (1998) 11, S. 9-73.
- Vasilenko, Svetlana: "My, kak drevnie greki, dostojny svoej tragedii". Interview von Aleksandr Ljusyĭ mit Svetlana Vasilenko. In: *Literaturnaja gazeta* 15 (1999), S. 12.
- Vinken, Barbara (Hrsg.): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt am Main 1992.
- Wassilenko, Swetlana: *Stadt hinter Stacheldraht*. Reinbek bei Hamburg 1992.