



Karin Sarsenov

Kann denn Reisen Sünde sein?

Drei russische Romane über mobile Frauen

In der russischen Literatur ist eine Reiseerzählung zumeist eine Geschichte über männliche Identität. Weibliches Reisen und das Unterwegs-Sein russischer Migrantinnen ist literarisch kaum präsent. Zudem ist die Liebe zur Heimat, die Thema aller Reisegeschichten ist, ein männliches Thema, da die Heimat oft feminisiert und Patriotismus als heterosexuelle Liebe zu einer Frau präsentiert wird. Drei zeitgenössische, von Frauen geschriebene Prosastücke, die sich mit weiblicher Migration auseinandersetzen, greifen in diesen Diskurs ein. Sie spielen auf subtile und oft höchst raffinierte Weise mit der Stigmatisierung russischer Frauen als Prostituierte und entziehen so dem patriotischen Diskurs die Grundlage.

Weibliche Migration wird in Rußland in einem kulturellen Raum verhandelt, der durch das Bild der "weiblichen Nation" sowie durch die enge Verbindung zwischen Maskulinität und Mobilität bestimmt ist. Dies hat in den letzten Jahren für Hochglanzbilder und prickelnde Erzählungen von verletzlichen schönen Frauen "auf Achse" gesorgt, deren Bewegungsspielraum auf die Wahl zwischen verschiedenen Männern begrenzt ist und die oft tragisch enden.

Wer das Nationale beschreibt oder definiert, verliert seine Unschuld. Nationalismus definiert die Zugangsbedingungen zu der Nation und schließt daher unweigerlich jene aus, die den Anforderungen nicht genügen.¹ Der Nationalismus hat auch eine geschlechtsspezifische Dimension. Obwohl sich Männer und Frauen oft mit dem gleichen Eifer an der Schaffung einer Nation beteiligen, werden ihnen unterschiedliche symbolische Rollen zugewiesen. Frauen gelten als verantwortlich für den biologischen und kulturellen Fortbestand der Nation. Daher die Bedeutung, die ihrer Reinheit zugeschrieben wird. Sie zu erhalten und vor der Beschmutzung durch Fremde zu bewahren ist teils Aufgabe der Frau, teils des Mannes. Den Männern ist es zugewiesen, die Jungfräulichkeit der Nation zu verteidigen. Männer müssen also im Namen der Zukunft handeln. Frauen hingegen fungieren als kulturelle Transmissionsriemen, die die Verbindung zu einer idyllischen Vergangenheit aufrechterhalten müssen. Da sie zudem die Nation symbolisieren, sind sie genau jener Handlungsmöglichkeiten beraubt, die Männern zugebilligt werden.

Auf dieser symbolischen Konstellation beruhen die Bilder von der Nation als Mutter, Hure, Opfer oder Jungfrau. In der späten Sowjetunion stand die Prostituierte als Metapher für die Annäherung an den ehemaligen Feind aus dem Kalten Krieg.² In Romanen, deren Hauptfiguren reisende Frauen sind, ist diese Metapher noch präsenter, da die russische Kultur — und nicht nur diese — Männern und Frauen ein anderes Verhältnis zum Raum zuschreibt.

Die Überwindung des Raums hat unterschiedliche Auswirkungen auf

Menschen verschiedenen Geschlechts. Viele Kulturen schränken die Bewegungsfreiheit von Frauen ein und verleihen dem Mythos der "großen weiten Welt" einen maskulinen Anstrich. Die "Seßhaftigkeit der Frauen und die Mobilität der Männer" zählt zu den "gesicherten Erkenntnissen in der Geschichte des Reisens".³ Lange Zeit galt es als verpönt, wenn Frauen ohne Begleitung reisten, wenn sie ritten, Fahrrad fuhren, flogen. Das Füßebinden in China, aber auch hochhackige Schuhe und enge Röcke dienten dazu, Frauen metaphorisch, aber auch ganz konkret an einem Ort festzuhalten.

Doch auf der anderen Seite gibt es auch zahlreiche Bräuche, die die weibliche Mobilität begünstigen. So sorgte in agrarischen Gesellschaften die verbreitete Sitte, daß Haus und Hof in männlicher Linie vererbt werden, dafür, daß die Braut ins Heimatdorf oder –land ihres Bräutigams zog. In Zeiten einer rasanten Urbanisierung sind Frauen, die nicht unter männlicher Obhut standen, stets in die Städte gezogen, um dort ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Heute sind nach verschiedenen Schätzungen zwischen einer Million und zwei Millionen Frauen auf dem globalen "Dienstmädchen–Markt".⁴

All dies spiegelt sich freilich in der literarischen Vorstellung vom Reisen nicht wider. Obgleich Millionen von Frauen sich auf weite und gefährliche Reisen begeben haben, gibt es kaum Geschichten über sie. In den großen Erzählungen der westlichen Kultur sind es seit Homers Odyssee stets männliche Helden, die fremde Räume erkunden und erobern, um dann in eine Heimat zurückzukehren, die in jeder Hinsicht weiblich kodiert ist: als Mutterland, als fruchtbare Muttererde, bewohnt von der Hüterin des heimischen Herds. Das Bild der wartenden Penelope und ihrer repetitiven Arbeit am Webstuhl hat auf Jahrhunderte die Vorstellung von angemessener weiblicher Arbeit bestimmt.

Das ideologische Konstrukt der "Frau an ihrem Platz" sorgt dafür, daß Frauen, "deplaziert" sind, also an manchen Orten unsichtbar, problematisch oder mancherorts sogar schlicht nicht anwesend sind.⁵

Der für unsere Vorstellung von Heimat, Nation und Zugehörigkeit zentrale "Mythos der Reise", den Irina Sandomirskaja "eine der grundlegenden Metaphern der europäischen Kultur" nennt — ist erheblich von der Geschlechterdifferenz geprägt.⁶ Die Hemmnisse für die Mobilität von Frauen sind zumindest in jenem Teil der Welt, der mit Demokratisierung, Industrialisierung und anderen Facetten der Moderne in Berührung gekommen ist, größtenteils überwunden. Die mobilsten Gesellschaftsschichten sind heute diejenigen, die so reich sind, daß sie reisen können, und jene, die so arm sind, daß sie reisen müssen. Doch trotz aller glamourösen Bilder von reisenden Geschäftsfrauen und selbstbewußten Rucksacktouristinnen lassen sich Überbleibsel älterer Vorstellungen von weiblicher Mobilität unschwer erkennen:

Mobile Frauen haben so gut wie nie einen hohen Stellenwert — egal in welcher Kultur. Das geographische "Sich–Gehen–Lassen" wird vielmehr als universelles Kennzeichen sexueller Zügellosigkeit angesehen — oder zumindest als Anlaß zur Sorge hinsichtlich ihrer Ehrbarkeit.⁷

Im Russischen wie im Englischen, im Deutschen und im Französischen bedient man sich Worten der Bewegung, um jene Eigenschaften zu beschreiben, die eine Prostituierte von einer tugendhaften Frau unterscheiden. Die Hure ist die *sljucha*, eine, die sich herumtreibt (*sljat'sja*); sie ist auch die

guljascaja zenscina, eine Frau, die die Runde macht, ein *Wanderpokal*. Die englische Prostituierte geht als *streetwalker* ebenso *auf den Strich* wie die deutsche *Bordsteinschwalbe*. Und auch die französische Dirne *fait le trottoir*.⁸

Die mobile Frau stellt daher mindestens zwei miteinander verbundene Vorstellungen in Frage: die dem Bild von der Nation eingeschriebene weibliche Passivität, Sittsamkeit und Reinheit sowie das kulturelle Tabu, das weiblicher Mobilität anhaftet und das Frauen, die ohne Begleitung reisen, sexuell stigmatisiert. In einigen russischen Romanen der späten 1980er und frühen 1990er Jahre, die in vielerlei Hinsicht unkonventionell, rebellisch oder zumindest parodistisch sind, sind diese traditionellen Vorstellungen im Bild der Migrantin präsent, die Sex mit vielen Männern hat oder ihren Körper verkauft.

Vladimir Kunins *Interdevočka* (Intergirl) aus dem Jahre 1987 unterstellt dem sozialdemokratischen Schweden einen germanisch–seelenlosen Materialismus, inklusive solch unplausibler Details wie Tankstellen, bei denen man Alkohol kaufen kann, und "Dienstjungen", die den Kunden im Supermarkt den Einkaufswagen schieben.⁹ Trotz des skandalträchtigen Themas — Devisen–Huren waren in der sowjetischen Literatur *personae non gratae* — ist der Roman entschieden patriotisch in seinem Verständnis des Exils. Die weibliche Hauptfigur, die Sankt–Petersburg gen Schweden verläßt, wird entweder als hinterhältige "Mutterlandsverräterin" oder als tragische "Emigrantin" präsentiert. Zunächst ist Tanja eine Verräterin, die dem westlichen Konsumrausch zum Opfer gefallen ist. Im tragischen großen Finale des Romans wird sie dann doch noch zur rechtschaffenen Emigrantin, deren Liebe zur Heimat sie in den Selbstmord treibt. In der Kinoadaptation wird ihre Erhebung in den Emigrantenstatus von einem russischen Chor unterstrichen, der das aus der Zarenzeit stammende Lied "Po dikim stepjam Zabajkal'ja" (Durch die wilden Baikalseppen) intoniert, das von einem Menschen handelt, der "um der Wahrheit willen leidet". Tanjas weite russische Seele konnte sich nicht in die spießige, berechnende und materialistische schwedische Umgebung einfügen. Erst ihre Opferbereitschaft erlöst sie von ihren Sünden.

In *Moskovskaja krasavica* (Die Moskauer Schönheit) verarbeitet Viktor Erofeev seine traumatische Erfahrung aus der Breznev–Zeit, als der von ihm zusammengestellte Literaturalmanach *Metropol'* heftig angegriffen und als "geistige Pornographie" bezeichnet wurde, woraufhin Erofeev aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen wurde. Dazu erschafft Erofeev sich in dem Roman ein weibliches Alter ego. Das männliche Genie wird zu einer Frau, verwandelt sich aber wie zu erwarten nicht in ein weibliches Genie, sondern in eine Super–Hure, die den Nationalschatz zwischen den Beinen trägt und verkündet: "Jungs, schöne Frauen sind Nationaleigentum und nicht bloß irgendwas zum Verramschen."¹⁰ Insofern hebt sie sich positiv von ihrer Freundin Ksenja ab, die sich an einen französischen Zahnarzt "verkauft" hat und sich nun für den Rest in einem Einfamilienheim vor den Toren von Paris langweilt.

Beziehen sich diese beiden Romane auf den Kalten Krieg, so behandelt Vladimir Sorokins Drama *Serdca cetyrech* (Die Herzen der Vier, 1994) das Trauma des Zweiten Weltkriegs.¹¹ Das Stück bringt die Nachkommen eines deutschen SS–Offiziers und einer jüdischen NKVD–Offizierin zusammen, die sich beide schwerer Kriegsverbrechen schuldig gemacht haben. Gunter leidet wegen der Vergehen seines Vaters an übersteigerten Schuldgefühlen, die sich vor allem in einem Hang zum Masochismus ausdrücken. Solche Gefühle sind Masa Rubinstejn, der abenteuerlustigen Tochter der NKVD–Offizierin, völlig

fremd, und es gelingt ihr, den Ehemann mit ein bißchen freudianisch angehauchter Küchenpsychologie zu heilen. Obwohl das Stück in frivoler Weise mit den Werten der Intelligencija spielt, ist seine Metaphorik überraschend konventionell. Wieder wird Rußland als freizügige Frau dargestellt, deren Schönheit — wenig überraschend — in der Lage ist, "die Welt zu retten".

Es gibt jedoch Alternativen zu diesen von Männern verfaßten Texten. Ljudmila Ulickaja, Nina Sadur und Marija Rybakova beschäftigen sich mit weiblicher Migration. Doch Vorsicht: Man kann nicht a priori davon ausgehen, daß es einen gemeinsamen weiblichen Standpunkt gibt. Auch die Annahme, daß Frauen von Haus aus keine sexistische Literatur schreiben würden, ist voreilig. Gleichwohl bietet das Thema der mobilen Frau Autorinnen eine Möglichkeit, das Thema Geschlecht und nationale Identität neu zu verhandeln.

Zweckehe mit einem Schweizer — Ljudmila Ulickajas *Cju–jurich'*

Ljudmila Ulickaja (geb. 1943) publiziert seit Ende der 1980er Jahre. Im Jahr 1993 erzielte sie erstmals größere Aufmerksamkeit, als sie für ihren zweiten Roman *Sonecka* mit dem *Medici–Preis* ausgezeichnet wurde. 2001 erhielt sie für ihren Roman *Kazus Kukockogo* als erste Frau den russischen *Booker–Preis*.

Ljudmila Ulickajas Erzählung *Cju–jurich'* (Zü–ürich, 2002) handelt von Lidija, einer Frau "auf der Jagd", deren Heiratsbemühungen auf einem undifferenzierten Wunsch nach gesteigertem sozialen Status, Intimität und Schutz gründen. Diesen Ehrgeiz teilt sie mit so mancher Frauenfigur der russischen Literatur und des russischen Films, angefangen mit der erfindungsreichen Ljudmila im Film *Moskva slezam ne verit* (Moskau glaubt den Tränen nicht, 1979) bis hin zur Figur der Zoja in Tatjana Tolstajas Erzählung *Ochota na mamonta* (Mammutjagd, 1997).¹² In Ulickajas Erzählung ist die Beute allerdings um einiges interessanter als Zojas bärtiger Ingenieur in Tolstajas Erzählung: Es handelt sich, wie schon der Titel andeutet, um einen Schweizer. Allein dieser Umstand bringt eine Vielfalt nationaler Stereotypen ins Spiel. Lidija verfügt über eine Reihe von Eigenschaften, die sie positiv von ihresgleichen abheben. Sie legt großen Wert auf Reinlichkeit und arbeitet mit Akribie und Elan am Erreichen ihrer Ziele — alles Eigenschaften, die in der russischen Literatur gemeinhin Ausländern zugeschrieben werden, insbesondere solchen aus dem deutschsprachigen Raum. Die Erzählerin porträtiert Lidija mit einem gerüttelt Maß an Ironie, gleichwohl gelingt es diesem irgendwie unbeholfenen Mädchen, die Sympathie des Lesers zu gewinnen: Sprechen die detaillierten Beschreibungen von Lidijas minutiösen Vorkehrungen doch jeden Leser an, der über ein Minimum an pedantischem Ordnungssinn verfügt.

Das Vergnügen, an Lidijas geordneter Welt teilzuhaben, hält jedoch nicht lange vor. Ihre Fähigkeiten werden auf die Bemühungen ihrer Mentorin zurückgeführt, einer Lettin namens Emilia Karlovna, bei der Lidija in jungen Jahren als Haushaltshilfe gearbeitet hat. Die "deutschen Tugenden" und die von Emilia übernommene Weltanschauung werden erstmals verdächtig, als wir erfahren, daß Emilia "ein klein wenig antisemitisch" ist, daß ihr Vater während der Nazi–Herrschaft mit Feuereifer daran mitwirkte, sein Land "judenfrei" zu machen, und daß ihr Ehemann Hauptmann beim NKVD war. Reinlichkeit und gute Manieren haben offenbar auch ihre dunklen Seiten.

Obwohl Lidijas Versuche, einen Ausländer zu heiraten, wenig mit dem Elend der Prostitution zu tun haben, wo oft Gewalt und Drogen im Spiel sind, hängt doch ständig der Schatten einer stigmatisierten sexuellen Zügellosigkeit über dem Text:

Es war eine internationale Ausstellung, aus der ganzen Stadt kamen illegale Devisenhändler und vollbusige Mädchen, Pionierinnen des internationalen Business, deren frische Ware in rosa Slips mit grobem Gummi verpackt war. Lidija konnte ganz beruhigt sein — niemand wäre auf die Idee gekommen, daß auch sie hier auf der Jagd war.¹³

Lidijas Herkunft aus einer armen, verstreuten ländlichen Familie unterscheidet sich wenig von jener der erwähnten vollbusigen Mädchen. Um "anständig" zu wirken, muß sie sich Emilias Tafelsilber ausleihen und ihren Gast mit auswendig gelernten Standardfloskeln aus dem Konversationslexikon unterhalten. Daß Anstand eine soziale Kategorie ist, wird hier mehr als deutlich. Lidijas künftiger Gatte Martin schmückt sich, wie bald klar wird, ebenfalls mit fremden Federn: Selbst aus ärmlichen Verhältnissen stammend, verdankt er seinen Reichtum in Wahrheit seiner Exfrau, von der er auch Distinktionsmerkmale wie Geschmack und Manieren erworben hat. Dberdies erweist sich, daß Anstand, wenn nicht der Gegenbegriff, so doch ein Ersatz für Liebe ist. Emilias vorbildliches Auftreten als Ehefrau jenes russischen Offiziers, dessen Dienst für den Tod ihres Vaters verantwortlich war, wird nicht als Akt der Liebe, sondern als Resultat ihres vermeintlichen Anstands erklärt.

Gemeinhin nennt man eine Ehe wie die Lidijas Zweckehe. Doch so einfach ist die Sache nicht. Die Erzählung kommt nach einer auf den ersten Blick widersprüchlichen Erörterung von Lidijas Persönlichkeit zu dem Schluß, daß Lidija zugleich durchtrieben, unaufrichtig und von schlichtem Gemüt ist. Dies deckt sich mit ihrer Selbsteinschätzung, schlauer zu sein als jeder andere, den sie kennt, mit Ausnahme von Emilia — eine Aussage von geradezu überwältigender Schlichtheit. Lidijas Verständnis des Wortes "schlau" erweist sich als ein Synonym für "berechnend". Gleich nach ihrer Ankunft in Zürich stellt sie fest: "Doch hier waren alle genauso schlau, berechneten alles im voraus."

In diesem Zusammenhang wird auch die uralte russische Klage über die spießig-materialistischen Werte der Europäer wiederaufgewärmt: "Lidija erkannte, daß das Glück hier in Zahlen ausgedrückt wurde" (155). Trotz dieser "europäischen" Begabung für das Berechnende muß sie auf der Suche nach einem Ehemann hinsichtlich ihrer Gefühle keine Kompromisse eingehen: Sie findet Martin attraktiv, vor allem im Vergleich zu den ungepflegten russischen Männern, die sie bislang kannte. Doch wenn die Erzählerin später erklärt, daß Martin sämtliche Qualitäten, die Lidija für ihn einnahm, mit anderen Schweizer Männern gemeinsam hatte, wird klar, daß ihr erotisches Interesse eng mit ihrem Kampf um den sozialen Aufstieg verbunden ist.

Trotz der Bemühungen der Protagonisten, sich einen Anstrich von Wohlstandigkeit zu geben, zeigt sich die ganze Armseligkeit der seelischen Maskerade in den trostlosen Formulierungen, die für alles Sexuelle verwendet werden. Ein Beispiel:

Allein der Gedanke [daß Lidija bereit sein könnte, mit ihm zu schlafen, K.S.] erregte ihn. [...] Er mußte einen Moment

warten, bevor er pinkeln konnte. (144)

Die letzten Szenen der Erzählung deuten ebenfalls darauf hin, wie oberflächlich das Gefühlsleben der Protagonisten ist. Der billige Firnis von Manieren, Geschmack und Hygiene — so wichtig für Lidijas Hingabe — ist, wie sich zeigt, schnell abgekratzt: Emilia erleidet eine Gehirnblutung, und ihre Tischmanieren fallen auf den Stand eines Kleinkinds zurück. Dieser Umstand reicht aus, daß Lidija Emilia die Zuneigung entzieht und keine Anstalten macht, der kranken Frau und ihrer Familie zu helfen.

Ljudmila Ulickajas Erzählung *Cju–jurich'* postuliert somit, daß sich das Phänomen der weiblichen Heiratsmigration von Ost nach West nur als ökonomisches Kalkül verstehen läßt. Und doch reiht sie sich nicht in jenen primitiven Diskurs ein, der bestimmte Formen der Ehe zugunsten von anderen, "normaleren" ächtet. Sie zeigt vielmehr die verzwickten Zusammenhänge zwischen verschiedenen Arten von Wünschen — amourösen, sexuellen, sozialen und finanziellen — und die Unmöglichkeit, das eine vom anderen zu trennen.

Die Erzählung problematisiert zudem den Begriff des Anstands: Diese Trophäe, die eine Frau berechtigt, ihren Platz auf der richtigen Seite der Trennlinie zwischen Madonna und Hure einzunehmen, wird ernstlich kompromittiert, indem sie mit Antisemitismus und Oberflächlichkeit in Verbindung gebracht wird. Die Prostitution erscheint zwar als Stigma, dem jede Frau nach Kräften zu entgehen suchen sollte, doch zugleich wirft die Erzählung auch die Frage auf, ob die Alternative äußerlicher Unbescholtenheit soviel besser ist. Obwohl die Erzählung größtenteils auf gängige Vorstellungen von der Kultur der deutschen Mittelschicht zurückgreift, zeigt sie doch auch, daß es die angeblich so "deutschen" Charakterzüge auch bei Russen gibt. So stellt sie die Bedeutung des Nationalen in Frage und unterstreicht, daß Nationen erfundene Gemeinschaften sind.

Blut und Boden -- Nina Sadurs Roman *Nemec*

Nina Sadur (geb. 1950) gehört ebenfalls der Generation von Schriftstellern an, die vor der Perestrojka nicht veröffentlichen konnte. Sie ist vor allem als Dramatikerin bekannt geworden, mit Stücken wie *Pannocka* (Pannotschka) und *Cudnaja baba* (Das Wunderweib — auch als "Die seltsame Frau" oder "Ein absonderliches Weib" aufgeführt), wurde aber auch für ihre Prosa gelobt (etwa für den Folklore–Zyklus *Proniksee* (Durchdrungen, deutsch bislang unveröffentlicht).

Nina Sadurs Roman *Nemec* (Der Deutsche, 1997) beschreibt die Liebe einer russischen Frau zu einem Deutschen und greift dabei auf das Märchen *Finist* — *jasnyj sokol* (Finist, der edle Falke) zurück.¹⁴ Die Erzählung geht auf den antiken Mythos von Amor und Psyche zurück, aus dem in westlicher Überlieferung das Märchen *Die Schöne und das Biest* wurde.¹⁵ In all diesen Geschichten gibt es einen geheimnisvollen, nicht greifbaren Bräutigam. Der aktive Part fällt der Heldin zu, die unmögliche Aufgaben erfüllen muß, um wieder mit ihrem Liebsten vereint zu werden. Dies unterscheidet den Mythos von Amor und Psyche und die auf ihn zurückgehenden Märchen von all den auf Männer fokussierten Mythen und Märchen.¹⁶

In *Finist, der edle Falke* kommt der Reise eine wichtige Bedeutung zu. Das Mädchen verläßt seine Heimat, und mit Hilfe der drei Baba Jaga–Schwestern erreicht es "das Dreimal–Zehnte Zarenreich, im Dreimal–Neunten Staat

zugleich", um den Zauber zu brechen, mit dem eine böse Königin Finist belegt hatte. Erfolgreich löst es seine Aufgabe, und der junge Mann begleitet das Mädchen nach Hause. Wenn Sadur sich entschließt, ihre Geschichte einer Reise mit Zitat aus diesem Märchen zu unterfüttern, nährt dies die Erwartung, daß sie auch die heroische Handlung umdeutet, in deren Mittelpunkt eine Frau steht.

Neben den Bezügen zur Folklore greift der Roman auch den russischen nationalen Diskurs über die *Rodina* (Heimat, Mutterland) auf.¹⁷ Eine der gängigen Heimat-Erzählungen arbeitet mit der Reise-Metapher. Dabei wird immer eine kreis- oder ringförmige Bahn beschrieben, die mit der Rückkehr in das gelobte Land der verlorenen Heimat endet. Dieser kreisförmige Verlauf ist typisch für die sowjetische Dorfprosa, die die sogenannte "kleine Heimat" (*malaja rodina*) auf Kosten der großen, anonymen, degenerierten Stadt feierte. Dem stehen Erzählungen über die *Rodina*, gegenüber, in denen die Reise nur in eine Richtung führt und negativ konnotiert ist — in ihnen reisen Verräter und Emigranten. Jene Geschichten, die von der Liebe zur *Rodina* handeln, arbeiten mit drei grundlegende "Mythen": dem Mythos der Reise, dem Mythos des Bodens und dem Mythos des Blutes.¹⁸ Bei solchen Mythen handelt es sich um

kulturelle Gemeinplätze, wiederkehrende Erzählungen, die in einer bestimmten Kultur als natürlich angesehen werden, tatsächlich aber naturalisiert worden sind, und deren historische, politische oder literarische Ursprünge in Vergessenheit geraten oder verschleiert worden sind.¹⁹

In der weitverzweigten Reise-Mythologie drücken nur jene Reisen eine Liebe zur *Rodina* aus, die kreisförmig verlaufen und das Mutterland als weiblich präsentieren. Der Mythos vom "Boden" spielt auf die Fruchtbarkeit der heimischen Erde an. Die von ihr abhängigen Menschen sind in diesem Bild "Pflanzen", die in ihren lebensspendenden Tiefen gedeihen, aber sterben müssen, wenn sie entwurzelt werden. Der Mythos vom "Blut" beschreibt die *Rodina* in Begriffen der Körperlichkeit und behauptet, daß eine körperliche Verbindung zwischen all denen bestünde, die an diese Idee glauben.

In Sadurs Roman *Der Deutsche*, dessen Titel bereits ein nationales Thema erwarten läßt, kommen alle drei "Mythen" zum Einsatz. Der Roman besteht aus Fragmenten, deren Zusammenhang sich erst bei näherer Betrachtung erschließt. Die Protagonistin Alexandra tritt zunächst als Ich-Erzählerin auf, ab und an wird aber auch in der dritten Person von ihr erzählt. Weder Ort noch Zeit der Handlung sind klar bestimmt. Sie werden beiläufig geliefert und können oft nur aus dem Kontext abgeleitet werden. Die Haupthandlung bildet eine Reise Alexandras ans Schwarze Meer und dann nach Berlin. Daneben gibt es eine parallele Erzählung, die auf dem Märchen basiert, aber in der Gegenwart spielt und in einem ländlichen Milieu angesiedelt ist.

Dennoch läßt sich eine Chronologie in dem Roman erkennen: Er beginnt mit einer Beschreibung des "Frühjahrs", in der einige verstörende Aussagen zum Thema Homosexualität gemacht werden:

Und es gibt keinen einzigen Androgynen. Und keine Homosexuellen. Auch keine anderen sexuellen Minderheiten. Wenn doch, dann nur ganz wenige. Und sie werden wieder verfolgt, verurteilt, verprügelt, ins Gefängnis geworfen. Alle sind unverkennbar verschiedenen Geschlechts. Und das macht

jeden heiß.²⁰

Dann kommt der "Sommer". Die Erzählerin, "Tante Sasa", weilt am Schwarzen Meer, wo ein schwarzäugiger Kellner und ein kleiner Junge namens Kirill um ihre Gunst werben. Im Dezember besucht sie Berlin und lernt Gottfried kennen. Dann wartet sie von Januar bis April darauf, daß er anruft oder schreibt. Ihre männlichen Freunde leisten ihr dabei Gesellschaft — wie es scheint, hauptsächlich mit Saufgelagen beschäftigt. Der Roman endet mit einer neuen Fassung des Märchens: Die Erzählerin findet sich als Bedienstete im Haus von Frau Knut (der bösen Königin) wieder, wo auch ein junger Untermieter wohnt (der schöne junge Mann). Wie im Märchen muß die Erzählerin sich drei Nächte von der Bewacherin des Mannes erkaufen, bis er endlich aufwacht und sie erkennt: "Und so lebten sie glücklich, hatten keinen Blick für Welt und Zeit, schauten einander nur in einem fort in die Augen." (269)

In diese Struktur ist ein Leitmotiv eingefügt, das auf den ersten Blick keine Verbindung zu den anderen Handlungssträngen des Romans zu haben scheint. Doch wie so oft in Sadurs Werk trägt das Leitmotiv eine schwere symbolische Last, die von entscheidender Bedeutung für die Gesamtinterpretation des Romans ist.²¹ Dieses Leitmotiv — ein einsamer Mönch auf seiner Wanderung an der Peripherie Rußlands — widerspricht einigen Grundannahmen, von denen die Erzählung, in die es eingestreut wird, geprägt ist — etwa der Aussage, daß es keine Androgynen gebe.

Wie wichtig dieses Leitmotiv ist, wird auch dadurch signalisiert, daß der Roman nicht in das märchenhaften *Happy End* mündet. Zunächst wird ein neuer Schluß angehängt — das Mädchen wird älter, und ihr Bräutigam verwandelt sich nach und nach in einen Falken zurück. Und die Geschichte fängt wieder von vorne an: "Er hatte drei Töchter. Zwei waren gewöhnlich, die dritte mongoloid." (269) Anstelle des üblichen Märchenschlusses, bei dem sich alles in Wohlgefallen auflöst, steht ein Romanende, das vermuten läßt, daß die Geliebte des Falken ewig weiter nach ihm suchen wird — gleichsam ein Loblied auf die unaufhörliche Suchbewegung. In deutlichem Widerspruch zum heterosexuellen Kernthema des Märchens — ein Mädchen auf der Suche nach dem Geliebten — steht in Sadurs Version, wie sich herausstellt, ein Mönch im Mittelpunkt:

Über die Erde wandert, unaufhaltsam, ewig ein kleiner Mönch.
Seine Hände und Füße sind wund bis aufs Blut. Die Zähne
abgenutzt bis aufs Zahnfleisch. Geduldig wandert er, wandert
unaufhaltsam durch ganz Rußland. Wandert dahin, bläst auf
das graue Federchen, ergötzt sich daran. (270)

Die versehrte Erscheinung des Mönchs korrespondiert mit der Rache des edlen Falken für die Verletzungen, die ihm die Schwestern des Mädchens im Märchen zugefügt haben:

Nage, nage an einem Stein. Finde ihn und nage daran, bis
deine Zähne abgenutzt sind bis auf das Zahnfleisch, bis Blut
fließt. Und einen Metallstab schleife hinter dir her mit deinen
schwachen Händen, zieh und schleife ihn, bis er vollkommen
abgerieben ist, bis auf den Knauf, an dem du ihn hältst. Und
eiserne Stiefel trage. Bis sie löchrig werden. Ganz und gar
löchrig. Und das alles — drei Mal! (249f.)

Dieser wandernde Mönch ist mit höchst zweideutigen Geschlechtsmerkmalen versehen: Obwohl er ein Mann ist, erfahren wir von seiner "geschlechtslosen Weiblichkeit" (205) und dem "fraulichen Rock" seiner langen Robe (198). Dieses unbestimmte Geschöpf bewohnt einen Raum, in dem "stets [...] ein früher Frühling" herrscht (220), was im Widerspruch steht zu den vollmundigen, wenngleich etwas wunderlichen Behauptungen vom Anfang, daß es im Frühjahr keine Androgynen gebe. Auf diese Weise schreibt der Roman einen grundlegenden Mythos heterosexueller Liebe um und ersetzt das sich vor Sehnsucht verzehrende weibliche Subjekt durch die entsexualisierte Figur des Mönchs.

In gleicher Weise wird die utopisch–zirkuläre Bahn der *Rodina* durch die Pilgerreise ersetzt, deren Ende offen ist. Obwohl die Mythologeme "Ring" und "Boden" zum Einsatz kommen, wird ihnen eine Bedeutung aufgezwungen, die sich radikal von der weiblichen Sicherheit von Heim und Herd unterscheidet. Ring und Boden werden statt dessen in einem Zwischenraum positioniert, an der Schwelle zwischen dem, was zugleich Rußland und doch nicht Rußland, bereits Frühling und doch noch nicht Frühling ist:

Am Rande Rußlands. An den fernen, fernen schmalen Rändern, wo gleich nicht mehr Rußland sein wird, wo es jeden Moment hinüberfließt in andere, fremde Lande. An diesen geduldigen, schmalen Rändern herrscht stets, Rußland ganz umfangend und einschließend in einen undurchdringlichen Ring, ein früher Frühling. Gerade ist dort der letzte Schnee geschmolzen, und die schwarze, glänzende Erde ist noch nicht erwacht, doch immer wandert ein geduldiger kleiner Mönch darüber hinweg. (220)

Der Ring ist zwar eindeutig "undurchdringlich", aber die Art der Beschreibung, wie Rußland in andere Länder "hinüberfließt", unterstreicht gleichzeitig seine Durchlässigkeit. Statt die Identität des Heimatlands und das Anderssein des Auslands zu bestätigen, verweist der Roman auf ein Kontinuum, das verbindet und nicht trennt.

Die Figur des Mönchs ruft hier noch einen anderen nationalen Mythos, besser gesagt: einen Gegen–Mythos auf: die Auffassung, Russen seien vom Wesen her "Nomaden". Geht die *Rodina*–Mythologie auf die Konsolidierungsbemühungen der Moskauer Zentralmacht zurück, so gibt der Mythos des russischen Wanderers die traumatische Geschichte einer Fluchtbewegung wieder, weg von den Ungeheuerlichkeiten dieser Macht: Leibeigenschaft, religiöse Hegemonie und Zwangsrekrutierung. Vor allem bei slawophilen russischen Denkern und Historikern des 19. Jahrhunderts galt der Wanderer als "dominierender Persönlichkeitstypus der russischen Kultur".²² Sadurs Roman stellt das kulturelle Erbe der vielgestaltigen sozialen Ränder der rußländischen und sowjetischen Gesellschaft dar — religiöse Sektierer, Pilger, Banditen, entlaufene Leibeigene und Gefangene. Hier wird das Schwarz–Weiß–Schema *Rodina vs. Zagranica* (Ausland) aufgehoben. Das Bild des Mönchs, der sich an der grauen Feder ergötzt, knüpft an die radikalchristliche Vorstellung von der "Wanderschaft im Namen Christi" (*Strannicestvo vo imja Christa*) an, eine von vielen asketischen Taten, die die orthodoxe Kirche anerkennt.

Dieses idealisierte, vormoderne Verständnis des Russischseins als einer "transzendentalen Obdachlosigkeit" (*Caadaev*) mag jenen Russinnen, die fern

der Heimat leben und Opfer einer sexistischen stigmatisierenden Rhetorik werden, auf den ersten Blick wenig nützen. Gleichwohl ersetzt der Roman die Märchen–Suche nach einem Bräutigam durch die religiöse Suche nach Gott — ein eher "geschlechtsloses" Unterfangen —, und weigert sich so, die Frage nach der nationalen Identität auf eine geschlechtsspezifische Weise zu artikulieren.

Eine weitere Anspielung auf das Kontinuum zwischen *Rodina* und *Zagranica* in dem Roman ist die mehrdeutige Behandlung des "Blut"–Themas. In einem Abschnitt des Werks, der sich mit einem Berlin–Besuch der Erzählerin beschäftigt, versucht eine Männerbekanntschaft, sie davon zu überzeugen, daß sie beide viele Gemeinsamkeiten hätten:

Er wurde wütend und zeigte auf all die Dinge, die bei ihnen beiden ähnlich waren. ("Sie sehen aus wie ich.") Die gleichen hohen Wangenknochen, die schräg stehenden Augen. Und das Blut? Das Blut?! ... Nein, nein, irgend etwas stimmt hier nicht. Weder das Blut noch die Zeichen der Armut im Gesicht, mein lieber stummer Deutscher (der du meine Sprache nicht sprichst und deshalb stumm bist). In diesem Leben wirst du nicht mein sein, ein paar Pfade haben sich verschlungen, etwas hat dich zu mir verschlagen. (251)

Hier wird eine physische Ähnlichkeit zwischen der von Armut gezeichneten Russin und dem zunächst völlig anders erscheinenden Deutschen konstatiert. Die Frage nach dem Blut, geradezu die Essenz nationaler Zugehörigkeit, provoziert heftige Ablehnung: Als diese nahe Verwandtschaft formuliert wird, reagiert die Erzählerin, indem sie den anderen zum Schweigen bringt und zu einem "stummen Deutschen" (nemoj nemeč) macht. Dennoch: die Ablehnung ist so heftig, daß daraus zu schließen ist, daß die Ähnlichkeit größer ist als die Differenz: Aufs Blut kommt es nicht an.

In gleicher Weise werden die grundlegende Stabilität und die lebensspendenden Eigenschaften der heimatlichen Erde in Frage gestellt:

Hinter Moskau, hinter allen Städten Rußlands liegt verödete Erde. Die sterbenden kleinen Dörfer können sich nicht darauf halten. (198)

Der Boden scheint seine Bewohner abzuweisen, denen es nicht gelingt, darin "Wurzeln zu schlagen". Vielmehr werden sie in alle Himmelsrichtungen verstreut. Zu Beginn des Romans werden die tödlichen Eigenschaften des Bodens angedeutet, als die Erzählerin eine sumpfige Wiese betritt:

Versuche vorsichtig, in deine eigenen Fußstapfen zu treten, denk dir dabei das Wort "Erde". Was ist diese Erde doch unverlässlich. Da lebst du und lebst, und auf einmal bleibst du urplötzlich stecken. Die Erde gibt nach. (190)

Nina Sadurs Roman *Der Deutsche*, dessen Titel an eine Reihe nationalistischer Bilder denken läßt, mit denen die Sowjetpropaganda im Zweiten Weltkrieg die *Rodina* gegen "die Faschisten" in Stellung brachte, unterläuft letztlich genau die Kernsymbole jener Rhetorik. Der Roman legt zwei widersprüchliche Handlungen an. Die erste basiert auf einem Märchen und begreift Deutschland im Sinne der volkstümlichen Überlieferung als Reich des bösen Zaubers. Dieser Plot ist ausgeschmückt mit xeno– und homophoben und

chauvinistischen Phrasen:

Berlin ist die Hauptstadt der Homosexualität. Es war diese Stadt, die mit ihrem unguuten, unmenschlichen Auge die Dämonin Marlene Dietrich erschuf [...] Wie ich die Homosexuellen hasse! [...] Und dann gibt es da noch die Zeitung *Trud*.²³ Ich habe sie abonniert und lese darin jeden Morgen beim Frühstückskaffee [...] Die reizendsten Leute ziehen bei uns aus [...] Und wenn jemand neu einzieht, dann nur Tschetschenen. Oder ein Tatare, der Direktor in einem Gemüseladen ist. Dazu dieser undurchsichtige Jude aus Lwow. (247)

Im scharfen Kontrast zu diesem Plot steht das Leitmotiv des Mönchs, das nationalistische Mythologeme — die Reise, den Ring, Blut und Boden — dekonstruiert und betont, daß Grenzen — also auch Geschlechtsunterschiede — grundsätzlich nicht genau festlegbar sind.

Die übliche assoziative Gleichsetzung von weiblicher Mobilität und moralischer Verderbtheit wird scheinbar zunächst durch die Protagonistin durchbrochen, die sich auf ein heroisch-patriotisches Unterfangen einläßt: Eine Frau begibt sich auf eine kreisförmige Reise und macht sich zum Subjekt einer affirmativen Geschichte über die *Rodina*. Dann jedoch diskreditiert sich die Erzählerstimme in dieser Geschichte zunehmend durch unmotivierete Ausbrüche und abfälligen Sprachgebrauch. Und nachdem das Mönchs-Leitmotiv die Kernsymbole der *Rodina* ausgehöhlt hat, destabilisiert der Roman schließlich den patriotischen Diskurs des Zentrums, indem er die ungerichtete Bewegung an der Peripherie lobpreist.

Die Prostituierte und der Papagei — Marija Rybakovas *Anna Grom*

Marija Rybakova (geb. 1973) wurde bereits in den großen Literaturzeitschriften publiziert und hat zwei Bücher veröffentlicht. Sie entstammt einer bekannten Literaten-Familie: Ihr Großvater ist Anatolij Rybakov, Autor des Romans *Deti Arbata* (Die Kinder vom Arbat). Im Gegensatz zu Ulickaja und Sadur hat Rybakova längere Zeit im Ausland verbracht.

Marija Rybakovas Roman *Anna Grom i ee prizrak* (Anna Grom und ihr Geist) erzählt die alte Geschichte unerwidelter Liebe und greift dabei auf ein bestechendes literarisches Mittel zurück: Das Buch ist als Briefroman angelegt — Briefe einer toten Russin an ihren deutschen Geliebten.²⁴ In diesen Briefen — die zwischen dem dritten und vierzigsten Tag nach dem Selbstmord der Erzählerin durch den Strick datieren — wird die Geschichte der unerwiderten Liebe zu einem Latein- und Griechisch-Studenten namens Wilamowitz rekapituliert.²⁵ Das Reise-Thema ist von zentraler Bedeutung in diesem Roman: Die Handlung setzt ein, als Anna Grom Moskau in Richtung Deutschland verläßt, und in die Geschichte ihres Lebens im Westen werden immer wieder Passagen über ihre Reise im Jenseits eingestreut.

Der Roman ist akribisch genau nach der Chronologie des Lebens nach dem Tod strukturiert, wie sie in der Offenbarung der heiligen Theodora gegenüber Grigorij, dem Schüler des heiligen Vasilij Novyj dargestellt ist, einem Text aus der hagiographischen Tradition der Russisch-Orthodoxen Kirche.²⁶ Theodora breitet hier *en detail* die zwanzig Versuchungen aus, denen sie in den drei Tagen nach ihrem Tod ausgesetzt war. Nach den Versuchungen fuhr sie in den

Himmel auf, wo sie bis zum neunten Tage blieb. Danach fuhr sie hinab zur Hölle, wo man ihr die Schrecken der Unterwelt zeigte, bis zum vierzigsten Tage, an dem sie endlich ihre letzte Ruhestätte erreichte.

In *Die Reise der Anna Grom* wird die erste Phase der Versuchungen ausgelassen, die Erzählung beginnt erst am dritten Tag, zu dem Zeitpunkt, als die Seele im Himmel weilt. Während der Zeit im Himmel, also in den Tagen drei bis neun, befaßt sich die Erzählung mit Annas Leben in Rußland, ihrer Reise nach Berlin und mit ihrem Leben dort, bis ihr das Geld ausgeht. Am neunten Tag, dem Tag der Höllenfahrt, beschreibt sie ihre Kämpfe auf dem Berliner Arbeitsmarkt in eindeutig infernalisch konnotierten Begriffen.

Schwarzarbeit lüftet den Schleier über dem Abgrund des Bösen. Und je weiter der Schleier gelüftet wird, desto geringer ist die damit verbundene Erniedrigung. Ganz allmählich unterdrückt das Böse jegliche Empfindung, um so vor dem Hintergrund dieser Gefühllosigkeit selbst unkenntlich zu werden und den Namen des Bösen zu verlieren. (31, dt. 38)

Der Brief vom neunten Tag schließt mit Annas Bemerkung, daß sie sich am Seminar für klassische Philologie eingeschrieben habe.

So betrat ich den gepflegten Garten der deutschen Altphilologie — ohne damit zu rechnen, daß sich dieser Garten als Labyrinth entpuppen würde. Wenn man hindurchgeht, findet man sich nicht am Ausgang wieder, sondern im dunklen Dickicht eines undurchdringlichen Waldes, der immer die gleichen Namen trägt: Latein und Griechisch. (33; dt. 40)

Auf diese Weise wird die Zeit, die sie als Studentin am Seminar verbringt — und in der sie mit ihrem geliebten Wilamowitz zusammenkommt — mit dem Wandern der Seele im Abgrund der Hölle gleichgesetzt. Da die Ereignisse in Annas Leben entsprechend der Todeschronologie Theodoras arrangiert werden, hat Annas "Reise" eine weitere, metaphysische Dimension. Hier wird die alte russische, in der Sowjetzeit nicht verschwundene Tradition aufgerufen, den Westen mit dem Totenreich zu vergleichen.²⁷ Dies geschieht zum Beispiel in dem erwähnten Film *Intergirl*, wo die Heldin — eine Devisenprostituierte, die einen Schweden heiratet — ihrem Leben in einer düsteren schwedischen Landschaft auf tragische Weise ein Ende setzt.

Wenn bei Rybakova Anna im Zusammenhang mit dem Seminar für klassische Philologie an ein Labyrinth denkt und Wilamowitz als "kluge[n] Schlächter" beschreibt, "der einen Stier absticht" (111; dt. 129), so erinnert das an den Mythos von Theseus und Ariadne.²⁸ Dort geht es ebenfalls um männliches Reisen: Theseus begibt sich mit anderen Jünglingen und Jungfrauen nach Kreta, wo sie als Tribut an den König Minos dem Stier Minotaurus zum Fraß vorgeworfen werden sollen. In einer Version des Mythos erhängt sich Ariadne, nachdem sie Theseus mit Hilfe ihres berühmten Fadens gerettet hat und danach von ihrem Geliebten zurückgelassen wurde. Ihre Geschichte ist die einer abgebrochenen Reise: Eigentlich sollte sie Theseus zurück nach Athen begleiten, doch seine Täuschung setzte ihrer Bewegung abrupt ein Ende. In Rybakovas Roman darf Ariadne ihre Reise nach dem Tod fortsetzen und verwickelt den Geliebten in den Faden ihrer Erzählung.

Schon in einem frühen Stadium der Erzählung wird jene Frage beantwortet, die für den Leser offenbar von zentraler Bedeutung sein soll:

Du hast mich nie gefragt, wieso ich nach Deutschland gekommen bin. Vermutlich hast Du den banalsten aller Gründe befürchtet und gedacht, ich könnte wegen des besseren Lebens, also des Geldes wegen gekommen sein. Und genau so war es ja auch, wozu sollte ich das verheimlichen? (10; dt. 13).

Die Erzählerin reagiert hier auf den westlichen nationalistischen Diskurs von der "Einwanderung in die Sozialsysteme". Obschon die Erzählerin von einer Reihe Liebschaften unterschiedlicher Dauer mit wechselnden deutschen Liebhabern berichtet, führt sie doch ein Leben, das sich sehr von dem der archetypischen Devisenprostituierten unterscheidet, die ganz bewußt — im Tausch für ein sicheres und sorgenfreies Leben in der Fremde — sexuelle Dienste anbietet. Anna Grom arbeitet nachts in einer Postfiliale und besucht tagsüber an der Universität Griechischkurse. Gleichwohl sieht sie sich fortlaufend damit konfrontiert, daß sie in Schubladen gesteckt werden soll, auf denen alles Mögliche von Madonna bis Hure steht:

Woher sollte dieses Mädchen aus dem Ostblock, das kaum zwei Worte Deutsch konnte, gerade mal zwanzig Jahre alt, mit so einem komischen Kleid, mit einer Frisur, wie sie heute niemand mehr trug, woher sollte die wohl Leibniz kennen? Mädchen, die Leibniz kennen, sprechen Deutsch. Mädchen, die Leibniz kennen, steigen nicht zu jedem Erstbesten ins Auto. (15; dt. 19f.)

Mit solchen Betrachtungen beabsichtigt die Erzählerin nicht, den sexistischen Diskurs über die Migrantin als Prostituierte in Bausch und Bogen zurückzuweisen. Vielmehr zeichnet sie ein anderes Bild von der Prostituierten. Das Motiv der Prostituierten taucht unerwartet auf, im Anschluß an einen langen Vortrag über das regnerische Hamburg: "Abends leuchtete die berühmte Reeperbahn, auf der es immer noch Prostituierte gab." (91; dt. 106) Daran schließt sich die Wiedergabe einer Anekdote über Wilamowitz' Onkel an, in der ein Papagei eine Rolle spielt. Um die Fähigkeit von Papageien zu erklären, sich jede beliebige Sprache anzueignen, nimmt die Erzählerin die Prostituierte als Metapher: "Der Papagei ging erstaunlich gleichmütig von einer Hand in die andere, wie eine Prostituierte von der Reeperbahn." (91f.; dt. 108)

Dieser spezielle Papagei weigert sich freilich, die Erwartungen seines Halters zu erfüllen. Statt vorgegebene Sätze zu wiederholen, gibt er peinliche Sprüche aus Vergangenheit und Zukunft des Besitzers zum besten. Der Papagei verlangt mehr als die zerstreute Aufmerksamkeit seines Herrn, und es gelingt ihm nach und nach, zu dessen einziger Obsession zu werden. Als die Nachrichten aus der Zukunft immer unangenehmer werden, verkauft der Onkel den Papagei schließlich.

Man kann diese vordergründig zusammenhangslose Anekdote als eine Art Rahmenhandlung betrachten; eine emblematische Geschichte, die für die Interpretation des gesamten Romans von Bedeutung ist. Das metaphorische Band zwischen der Prostituierten und dem Papagei verweist auf Anna: Da sie eine mittellose Immigrantin aus dem Osten ist, gilt sie im Handumdrehen als (potentielle) Prostituierte. Ihre Erfahrung in Sachen Spracherwerb, der, wie sie betont, in Windeseile vonstatten ging, verbindet sie mit dem Papagei. Doch

genauso wie der Papagei reagiert auch sie in kreativer Weise auf ihren "Halter" — Wilamowitz —, der über ihre Gefühle verfügt. In ihren Briefen konfrontiert Anna Wilamowitz mit den oft trostlosen Einzelheiten ihres Lebens in seinem Schatten, was weitgehend dieselbe Wirkung auf ihn ausgeübt haben dürfte wie die unangenehmen Stimmen aus der Vergangenheit auf seinen Onkel.

Die Assoziationskette Prostituierte–Papagei–Anna führt zu einer Umkehrung der Hierarchien in den Machtverhältnissen zwischen Migrantin und Einheimischem sowie zwischen Mann und Frau, die Anna fortlaufend kommentiert. Sie definiert sich selbst als Prostituierte/Papagei, als marginale, verdinglichte Existenz, die nur insofern toleriert wird, als sie die narzißtischen Bedürfnisse des männlichen Subjekts bedient. Durch die posthume Erzählung gelingt es ihr freilich, das semantische Feld um diese Metapher zu verändern. Indem sie völlig mechanisch und losgelöst von jedem Kontext die Aktivitäten des männlichen Subjekts — seien sie sexueller oder verbaler Natur — widerspiegelt, ist diese Prostituierte/dieser Papagei plötzlich in der Lage, ihre eigene sexuelle/textuelle Aktivität zu steuern und dadurch Aufmerksamkeit für sich selbst als eine eigenständige Person einzufordern.

Die Reise der Anna Grom ist ein vielschichtiger Roman, ein Kommentar zum Austausch zwischen deutscher und russischer Hochkultur, der sich zahlreicher Rätsel und Wortspiele bedient. Die Erzählung einer reisenden Frau wird umrahmt von intertextuellen Verweisen auf Reisen, die nicht verwirklicht wurden — Theodoras körperlose Reise, Ariadnes unterbrochene Reise. Die Erzählerin hat sich auf eine Reise begeben, die mit ihrem Selbstmord endet — ein Plot, der sich wenig von den altbekannten Tragödien über deplazierte Frauen unterscheidet. Doch indem sie ihre Geschichte mit diesem Selbstmord beginnen und nicht enden läßt, gelingt es ihr, das gängige Bild der Reise–Literatur von der fremdbestimmten Frau zu überwinden.

Resümee

Die Texte über mobile Frauen aus weiblicher Feder nehmen zwar auf den Diskurs über die nationale Zugehörigkeit und das Verhältnis der Geschlechter Bezug, leisten jedoch auf subtile Weise Widerstand. Zwar wiederholen sie viele der üblichen Merkmale von Geschichten über mobile Frauen: Bei Marija Rybakova stirbt die Heldin, bei Ljudmila Ulickaja stehen hinter der Reise der Protagonistin in den Westen materielle Motive, und bei Nina Sadur gilt die Ehe mit Ausländern als falscher Weg, vorzuziehen sei eine religiöse Suche in der Heimat. Alle drei Autorinnen bleiben jedoch zutiefst mißtrauisch gegenüber dem nationalistischen Bild von der Prostituierten, einem Stigma, das über jeder Frau schwebt, die aus ihrer Heimat zu einer Reise mit offenem Ende aufbricht. Ljudmila Ulickajas Geschichte *Cju–jurich'* versieht die Alternative zur Prostitution — äußerliche Unbescholtenheit — mit antisemitischen Beiklängen und hinterfragt so die gängige Moral. Nina Sadurs Roman *Nemec* konzentriert sich auf Kernsymbole nationaler Zugehörigkeit und unterläuft den nationalistischen Diskurs, der für die Stigmatisierung deplazierter Frauen verantwortlich ist. Rybakova versieht in *Reise der Anna Grom* die tragische Geschichte einer Frauenreise mit einer unerwarteten posthumer Fortsetzung, in der die Geschichte aus einem ganz anderen Blickwinkel erzählt wird.

¹ Nira Yuval–Davies: *Gender & Nation*. London 1997.

²

- Helena Goscilo: *The Gendered Trinity of Russian Cultural Rhetoric. Dehexing Sex. Russian Womanhood During and After Glasnost*. Ann Arbor 1996.
- 3 Eric J. Leed: *The Mind of the Traveler: From Gilgamesh to Global Tourism*. New York 1991, S. 113.
- 4 Mona Domosh, Joni Seager: *Putting Women in Place: Feminist Geographers Make Sense of the World*. New York 2001, S. 130.
- 5 Janet Wolff: "On the Road Again: Metaphor of Travel in Cultural Criticism", in: *Cultural Studies*, 7/1993, S. 234.
- 6 Irina Sandomirskaja: *Kniga o rodine. Opyt analiza diskursivnych praktik*. Wien 2001, S. 57.
- 7 Domosh, Seager, *Putting Women in Place* [Fn. 4], S. 118.
- 8 Sandomirskaja, *Kniga o rodine* [Fn. 6], S. 60.
- 9 Vladimir Kunin: "Interdevočka". *Emigracija. Dve povesti i roman*. Sankt-Peterburg 1994.
- 10 Viktor Erofeev: *Russkaja krasavica*. Moskva 1994, S. 136f. — Die deutsche Ausgabe in der Übersetzung von Beate Rausch erschien 1990 bei S. Fischer unter dem Titel "Die Moskauer Schönheit".
- 11 Vladimir Sorokin: *Serdca cetyrech*. Moskva 2002, S. 301–355. Deutsch unter dem Titel "Hochzeitsreise", in: Vladimir Sorokin: *Pelmeni. Hochzeitsreise. Zwei Stücke*. Aus dem Russischen von Barbara Lehmann. Frankfurt/M. 1997. Deutsch unter dem Titel "Sonetschka. Und andere Erzählungen". Aus dem Russischen von Ganna-Maria Braungardt. Bergisch-Gladbach 1999.
- 12 Elena Stisova diskutiert "Moskau glaubt den Tränen nicht" als Teil eines Exposés über das Aschenputtel-Motiv im sowjetisch-russischen Film; Elena Stisova: "Prikljucenija Zoluski v strane bol'shevikov", in: *Iskusstvo kino*, 5/1997, S. 99–107. — Tolstajas Erzählung wurde u.a. veröffentlicht in: *Ljubis' — ne ljubis'*. Moskva 1997.
- 13 Ljudmila Ulickaja: *Cju-jurich'. Skvoznaja linija. Povest', rassakazy*. Moskva 2002, S. 135. Die deutschen Zitate folgen der bislang noch unveröffentlichten Übersetzung von Ganna-Maria Braungardt, die Seitenzahlen im Text beziehen sich auf die russische Ausgabe.
- 14 Nina Sadur: *Nemec. Cudesnye znaki*. Moskva 2000. Alle folgenden Zitate stammen aus der bislang unveröffentlichten Übersetzung von Hannelore Umbreit, die Seitenangaben beziehen sich auf die russische Ausgabe.
- 15 Vladimir Propp: *Istoriceskie skazki vol'sebnoj skazki*. Leningrad 1986. — Angewandt auf Nina Sadurs Roman siehe O.Ju. Trykova: "Rol' skazki v otecestvennoj proze XX veka (na primere romana N. Sadur 'Nemec')", in: *Jaroslavskij pedagogiceskij vestnik*, 2/1998; http://gw.yzpu.yar.ru/vestnik/novyje_issledovaniy/6_2/. — Trykova analysiert die Erzählung aus einem volkskundlichen Blickwinkel und weist nach, daß Sadur Zitate aus einer in Afanas'evs Sammlung *Narodnye russkie skazki* veröffentlichten Fassung des Märchens verwendet.
- 16 Joseph Campbell: *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt/M. 1978, S. 115. Deutsch zitiert nach der Ausgabe: *Finist, der edle Falke*. Aus dem Russischen von Thea-Marianne Bobrowski. Raduga Verlag, Moskau 1985.
- 17 Ausführlich zum Rodina-Diskurs: Sandomirskaja, *Kniga o rodine* [Fn. 6].
- 18 Sandomirskaja, *Kniga o rodine* [Fn. 6], S. 56f. Da sich Sandomirskaja in ihrer Untersuchung auf die nationalistische Sowjethetorik konzentriert, geht sie nicht auf die nationalsozialistische "Blut und Boden"-Rhetorik ein.
- 19 Svetlana Boym: *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge/Mass. 1995, S. 4. — Boym leitet diese Definitionen von Claude LÈvi-Strauss und Roland Barthes her.
- 20 Sadur, *Nemec* [Fn. 15], S. 187.
- 21 Eine Untersuchung der Leitmotive in Sadurs Roman "Sad" (Der Garten) findet sich bei Karin Sarsenov: *Passion Embracing Death. A reading of Nina Sadur's novel "The Garden"*, Lund 2001 [= Lund Slavonic Monographs 3].
- 22 N.A. Chrenov: *Kul'tura v epochu social'nogo chaosa*. Moskva 2002, S. 273. — Zu Petr Caadaevs Begriff einer "transzendentalen Obdachlosigkeit" und der Rolle der Schriften von Louis de Bonald siehe auch Boym, *Common Places* [Fn. 21], S. 77.
- 23 Die Zeitung *Trud* (Arbeit) war zu Sowjetzeiten ein Gewerkschaftsblatt und wird inzwischen überwiegend von Rentnern und einfachen Arbeitern gelesen. In der Spätphase der Sowjetzeit war *Trud* unter den politischen Zeitungen des Landes die boulevardeskeste und veröffentlichte auch schon mal Texte über UFOs und dergleichen. Heute gehört sie zum staatlichen *Gazprom*-Konzern und paßt sich an die politischen Ansichten der Regierung an.
- 24 Marija Rybakova: *Anna Grom i ee prizrak*. Moskva 1999. Deutsch unter dem Titel "Die Reise der Anna Grom". Aus dem Russischen von Dorothea Trottenberg. Berlin 2001. Alle

Zitate im folgenden nach dieser Ausgabe.

- 25 Vielleicht eine Anspielung auf den Altphilologen Ulrich von Wilamowitz–Moellendorff (1848–1931).
- 26 Velikie Cet'i–Minei, 26. März und 30. Dezember. — Bei diesen Lesemenäen handelt es sich um nichtliturgische Monatsbücher, die neben Heiligenlegenden auch nichtkirchliches Wissen enthalten.
- 27 Siehe ausführlicher dazu den [Beitrag von Eliot Borenstein](#) in *Osteuropa*, 6/2006, S. 99–121.
- 28 In ihrer Besprechung von Rybakovas Roman geht Nadezda Grigor'eva sowohl auf die intertextuellen Bezüge zu diesem Mythos als auch auf die Offenbarungen der ehrwürdigen Theodora und Sorokins "Hochzeitsreise" ein. Die Rezension ist eines von vielen Beispielen dafür, wie zwiespältig weibliche Autoren heute immer noch aufgenommen werden. Obwohl Grigor'eva sich nicht scheut, Rybakova mit Nabokov zu vergleichen, ist ihre Rezension gespickt mit gehässigen Bemerkungen wie "pero 'molodych' bab" (die Feder junger Damen) und "iz mel'koj bab'ej ekonomii" (aufgrund der üblichen weiblichen Kleinkrämerei). Siehe dazu die Rezension in: *Novaja Russkaja kniga*, 2/2000; www.guelman.ru/slava/nrk/nrk3/20.html.

Published 2006–09–07

Original in English

Translation by Axel Henrici

Contribution by Osteuropa

First published in *Osteuropa* 6/2006

© Karin Sarsenov/Osteuropa

© Eurozine