



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Intertextualität, Weiblichkeitsentwürfe und
Deutschlandbild in Valerija Narbikovas
... i putešestvie

Verfasserin/Verfasser

Lisa Lunzer

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Oktober/2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: 243 361

Studienrichtung lt. Studienblatt:Russisch

Betreuerin/Betreuer:Univ.- Prof. Dr. Stefan Simonek

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich allen Personen danken, die mich bei der Ausarbeitung meiner Diplomarbeit tatkräftig unterstützt haben.

Herrn Univ. Prof. Dr. Simonek danke ich für die Betreuung des Verfassens meiner Arbeit.

Meinen Eltern danke ich für die finanzielle Unterstützung während meines Studiums.

Für die Hinweise, Tipps und Korrekturen bin ich Herrn Marian Madela, Frau Mag. Eva Holzmann, Frau Olessja Musatova, Herrn Dmitrij Peregouda und Herrn Jurij Možarivskij zu Dank verpflichtet.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	7
1.1 Aufbau und Zielsetzung der Arbeit	8
1.2 Biografie und Veröffentlichungen	10
1.3 Rezeption im Westen und Osten	12
2. Positionierung Narbikovas im Rahmen zeitgenössischer russischer Literatur	21
2.1 Valerija Narbikova als postmoderne Autorin	22
2.2 Drugaja proza	26
2.3 Valerija Narbikovas Nähe zu den Moskauer Konzeptualisten	30
2.4 Valerija Narbikova als Autorin erotischer Prosa	34
3. Stilistische Besonderheiten Valerija Narbikovas auf Basis ihres Gesamtwerkes	39
3.1 Allgemeine Merkmale	39
3.2 Die Raum-Zeit-Komponente	44
3.3 Wiederholung und Reihung	47
3.4 Intertextualität und Dekonstruktion	49
3.5 Bewusstseinsstrom	52
3.6 Assoziation	54
3.7 Paradox	56
3.8 „Sprechende“ Namen	58
3.9 Die Sprache als Heldin	61
4. Die Reise /...u nymewecmeue	65
4.1 Inhalt, Charaktere, Namensgebung	66

4.1.1	Inhalt	66
4.1.2	Charaktere	69
4.1.3	Figurenkonstellation	72
4.1.4	Namensgebung	74
4.2	Allgemeine Unterschiede der Texte <i>Die Reise</i> und <i>...u nymeweestvne</i>	75
4.2.1	Der Handlungsstrang um den Deutschen Herrn Iv	80
4.2.2	Sozialkritische Textstellen	84
4.2.3	Erotische Textstellen	88
4.3	Reisemotiv	90
4.3.1	Sprachreisen	91
4.3.2	Reisen in die Vergangenheit	94
5.	Intertextualität, Deutschlandbild und Weiblichkeitsdarstellung	97
5.1	Intertextualität	97
5.1.1	Valerija Narbikova und Aleksandr Sergeevič Puškin	97
5.1.2	Kisa und Aleksandr Sergeevič (Puškin)	99
5.1.3	Das Motiv der „Tanja“	104
5.2	Deutschlandbild	108
5.2.1	Deutschlandbild versus Russlandbild	109
5.2.2	Deutsche Sprache versus russische Sprache	114
5.3	Weiblichkeitsdarstellung	116
5.3.1	Kisa und die Männer	118
6.	Schlussbemerkung	123
7.	Краткое изложение содержания на русском языке	127
8.	Literaturverzeichnis	145
9.	Lebenslauf.....	151

1. Einleitung

Im Zentrum der vorliegenden Arbeit über die Moskauer Schriftstellerin Valerija Spartakova Narbikova steht ihr im Juni des Jahres 1996 in der russischen Literaturzeitschrift *Знамя* veröffentlichter Roman *...и путешествие* bzw. die ein Jahr später im Suhrkamp Verlag erschienene deutsche Fassung *Die Reise*.

In den letzten Jahren ist es still geworden um die, in den 90er Jahren so enthusiastisch wie skeptisch von den Kritikern aufgenommene Valerija Narbikova. Die Reaktion der russischen Leserschaft erstreckte sich über ein Spektrum von Schockiertheit bis hin zur positiven Begrüßung der *Neuen* oder *Anderen Prosa*, die unkonventionelle Sprache, unverfrorene Kritik am sowjetischen Alltag und ein Brechen mit sexuellen Tabus bot. Im Westen bezog sich die positive Rezeption weniger auf die inhaltliche Komponente, als auf den, in diesem Genre noch nie da gewesenen, frischen und frechen, leidenschaftlichen und draufgängerischen Erzählstil. (Vgl. THIELE 1994: 9)

Da ihre Werke, bedingt durch die sowjetische Zensur, zunächst lange nicht gedruckt wurden, feierte sie erst Ende der 80er Jahre ihr Debüt mit dem Roman *Равновесие света дневных и ночных звезд*. Im darauffolgenden Jahrzehnt publizierte sie, sowohl in Buchform als auch in Zeitungen fünf Romane sowie einige Kurzgeschichten. Nachdem 1996 *...и путешествие* erschienen war, folgten nur mehr zwei Erzählungen im Jahr 1998 in *Знамя* und im Jahr 2006 in der deutschen¹ Literaturzeitschrift *Крещатик*. Mit dieser Tatsache rechtfertigt Annelore Nitschke, die die Werke Narbikovas mit beeindruckendem Sprachgefühl übersetzt, ihre Aussage, dass der Stern der Schriftstellerin auch in Russland schon gesunken sei.²

Der Name Valerija Narbikova, deren Prosa nach wie vor sowohl in Russland als auch im Westen als Geheimtipp gilt, wird in einem Atemzug mit Vertretern der russischen Postmoderne wie Vladimir Sorokin, Viktor Pelevin oder Venedikt Erofeev genannt. Ihr Name wird auch zumeist im Zusammenhang mit weiblichen Schriftstellerinnen wie Tat'jana Tolstaja, Nina Sadur oder Ljudmila Petruševskaja angeführt: „[...] Petrushevskaja, Tolstaya and Narbikova became the possibly unwitting, subversive, troika of perestroika' during the

¹ Die russischsprachige Literaturzeitschrift *Крещатик* wird in Deutschland verlegt: www.kreschatik.nm.ru (3.5.2009).

² Vgl. eine E-Mail von Frau Annelore Nitschke an mich (12.2.2009).

spectacularly selfcontradictory period known as glasnost.“ (GOSCILO 1996: 25) Abgesehen von der Klassifizierung in *Postmodernes Schreiben* und Frauenliteratur bzw. *Weibliches Schreiben*, sieht Michail Ėpštejn in Narbikovas Stil eine Parallele zur Moskauer konzeptionalistischen Kunst der 70er Jahre. (Vgl. ĖPŠTEJN 1993: 284f.)

Somit wird deutlich, dass eine Einordnung Valerija Narbikovas, aufgrund ihres eigenwilligen und neuartigen Stils, ihrer subversiven literarischen Strategien und ihrer Sprachinnovation, mit Begriffen der herkömmlichen Literaturwissenschaft nicht so einfach zu treffen ist. Obwohl sie doch ausschließlich über das Erleben weiblicher Protagonisten und über die (Sprache der) Liebe schreibt, zählt sie sich selbst nicht zur weiblichen Literatur und negiert Analogien zu den Kriterien weiblichen Schreibens. In einem Interview mit Zerefima Roll distanziert sich Narbikova deutlich davon, im Kanon der Postmoderne zu schreiben: „When I’m told that I employ postmodern poetics, I’m greatly surprised, because postmodernism is for me a purely abstract concept.“ (ROLL 1994: 125) In der deutschen Fassung des Romans *...u nymeuemue* lässt Valerija Narbikova kein gutes Haar an den Moskauer Konzeptionalisten, denen sie selbst, nach Meinung einiger Kritiker, nahestehen soll.³

1.1 Aufbau und Zielsetzung der Arbeit

Zu den ersten Veröffentlichungen Valerija Narbikovas existiert bereits eine beträchtliche Anzahl an Sekundärliteratur. Als die am breitesten angelegte Arbeit unter diesen ist die 2001 veröffentlichte Dissertation von Katrin Lange zu nennen: *Die Glossolalie der Liebe. Geschlechterverhältnisse und Liebesdiskurs in den Texten Valerija Narbikovas*. Bei den übrigen Publikationen über die Schriftstellerin handelt es sich hauptsächlich um Artikel in Sammelbänden und Publikationen in deutschen, englischen und russischen Periodika sowie in Tageszeitungen. Da das Romanfragment *...u nymeuemue* bis jetzt nur marginal in der Rezeption und wissenschaftlichen Artikeln über Narbikovas Werke berücksichtigt worden ist, wird dieser in der vorliegenden Arbeit, deren Anliegen es ist, den Text im Hinblick auf Intertextualität, Deutschlandbild und Weiblichkeitsentwürfe zu analysieren, als Untersuchungsgegenstand herangezogen. Hierbei sollen die genannten Aspekte ausschließlich unter Berücksichtigung der Differenzen zwischen der russischen Zeitschriftenausgabe und der

³ Siehe Kapitel 2.2.

deutschen Romanform betrachtet werden. Diesem Hauptteil der vorliegenden Arbeit wird eine Klassifizierung Valerija Narbikovas im Rahmen der zeitgenössischen Literatur und eine Erläuterung ihrer stilistischen Besonderheiten vorangestellt, um damit zu einem besseren Verständnis des Untersuchungsgegenstandes beizutragen.

Nach dieser Einleitung, die sowohl eine Biografie der Schriftstellerin als auch einen Überblick über ihre bisherigen Publikationen enthält, wird im zweiten Teil Valerija Narbikova im Kontext der zeitgenössischen Literatur betrachtet.

Wie bereits erwähnt, fällt die Klassifizierung von Narbikovas Prosa nicht immer eindeutig aus, weswegen ihre Texte zunächst nach den Kriterien des „postmodernen Schreibens“ analysiert werden sollen. Zudem wird die Schriftstellerin im Rahmen der *drugaja* oder *alternativnaja proza* betrachtet und eine mögliche Nähe zu den Moskauer Konzeptualisten untersucht. Da die Frage, ob es sich bei Narbikovas Texten um erotische Prosa handelt, immer wieder auftaucht und diese Frage die Meinungen der Kritiker spaltet, soll auch dieser Klassifizierung im Rahmen des fortlaufenden Erkenntnisfindungsprozess der vorliegenden Diplomarbeit Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Der dritte Abschnitt widmet sich dem eigenwilligen und unverwechselbaren Stil Valerija Narbikovas, meines Erachtens ein besonders wichtiger Teil der Forschungsarbeit, da nur mit fundiertem Wissen über Narbikovas Verfahrensweise ihre Texte verstanden und analysiert werden können. In diesem Zusammenhang sind Begriffe wie Bewusstseinsstrom, Dekonstruktion und Assoziation zu nennen, Stilmittel also, die die Schriftstellerin zur Verfremdung und Neusemantisierung ihrer Geschichten einsetzt.

Es muss explizit erwähnt werden, dass sich die vorliegende Diplomarbeit auf den russischen und den deutschen Text bezieht und ein Vergleich vorgenommen wird, da auf Russisch nur eine, von Valerija Narbikova selbstzensierte, Zeitschriftenversion erschienen ist. Der gesamte Originaltext, der in Form eines Manuskripts vorliegt, wurde von Annelore Nitschke übersetzt⁴ und im Suhrkamp Verlag veröffentlicht, ist jedoch in russischer Sprache nicht publiziert worden.⁵ Diese Tatsache ist relevant für das vierte Kapitel, in dem die unterschiedliche Wirkung der beiden Fassungen erörtert werden soll, wobei interessant ist, dass durch die Zensur eine vollkommen neue Leseart und Betrachtungsweise des Textes erzielt wird, bzw.

⁴ Annelore Nitschke hat bis dato drei Werke von Narbikova übersetzt. Sie wohnte eine Zeitlang in der Nähe von Nitschke. Die beiden Frauen hatten in den 90er Jahren persönlichen Kontakt, weshalb es auch möglich war, dass der Roman, den es offiziell in Russland nicht gab, auf Deutsch erscheinen konnte.

⁵ Sofern sich die zu zitierende Passage in *...u nymeuuecmbye* befindet, wird sie auf Russisch zitiert, ansonsten muss auf den deutschen Text zurückgegriffen werden.

einige sozialkritische und erotische Textstellen diskutiert werden sollen, die sich in der russischen Version nicht finden. In diesem Arbeitskapitel werden des weiteren Inhalt, Charaktere und die Besonderheiten des Reisemotivs und dessen Einbettung in den Roman thematisiert. Im fünften Kapitel soll aufbauend auf die im vierten Kapitel untersuchten Differenzen zunächst der Umgang der Autorin mit Intertextualität gezeigt werden, d.h. es soll dargestellt werden, wie Narbikova literarische Prätexte künstlerisch in ihren Textfluss einwebt, diese verfremdet und neu interpretiert und somit beim Leser eine auf den ersten Blick unverständliche Verzerrung der Ereignisse hervorruft. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der Einarbeitung von Motiven aus Aleksandr Sergeevič Puškins Leben, die zuerst dekonstruiert werden, um anschließend in der Gegenwart eine Rekonstruktion zu erfahren. Aber auch andere historische Persönlichkeiten wie Napoleon oder biblische Gestalten wie Adam werden bei Narbikova nur mehr zu Objekten der Lust der hedonistischen Protagonistin Kisa deklariert. Zudem sollen in diesem Kapitel nicht nur die unterschiedlichen Wahrnehmungen der Protagonistin (und im Endeffekt wohl auch der Autorin selbst) in Bezug auf Moskau und Deutschland analysiert werden, sondern auch die Sprachlosigkeit und die nicht vorhandene Kommunikation, die daraus resultiert, dass die Russin Kisa in Deutschland lebt, ohne der deutschen Sprache mächtig zu sein. Die sich immer wiederholende Reflexion über die deutsche und die russische Sprache vermittelt ein aufschlussreiches Bild über den Stellenwert der Sprache bei der Wahrnehmung der Umwelt. In diesem Bezug unterscheiden sich die beiden Versionen des Textes auffallend und einschneidend. Anschließend soll das Frauenbild, das Narbikova in ihrem Roman vermitteln möchte, vor dem Hintergrund der russischen Geschlechterrollen und der orthodoxen Vorstellung des Weiblichen analysiert werden. Das erkenntnistheoretische Forschungsziel der vorliegenden Diplomarbeit ist es nicht, alle drei erwähnten Aspekte erschöpfend zu analysieren, der Untersuchungsfokus des vorliegenden Vergleichs soll vielmehr auf den Kontext der Differenzen beider Versionen gerichtet sein.

1.2 Biografie und Veröffentlichungen

Das „bad girl“ (GOSCILLO 1996: 23) der zeitgenössischen russischen Literatur „the only true representative of the genuinely ‚young‘, as opposed to the ‚lost‘ generation“ (PORTER 1994: 46) Valerija Spartakovna Narbikova wurde am 24. Februar 1958 in Moskau geboren,

wo sie von 1979 bis 1984 am *Institut mirovoj literatury* (Gor'kij-Institut) u.a. bei Andrej Bitov Literatur studierte. Sie durfte das Institut nicht mit eigenen belletristischen Arbeiten abschließen, da diese als zu formalistisch und zu kühn galten. Sie promovierte deshalb mit einer Studie über Andrej Belyj. (Vgl. RAKUSA 1996a: 52) Ihre Lyrik, die sie verfasste, bevor sie zur Prosa übergang, wurde zunächst ebenso wenig veröffentlicht wie ihre narrativen Texte. Mit Andrej Bitov aber hatte Narbikova von Beginn ihrer Schriftstellerkarriere an einen Mentor und Förderer, einen Verfechter ihrer umstrittenen Prosa.

Andrej Bitov, in his preface to the first publication of a text by Narbikova, who soon became one of the most renowned representatives of the literary generation of the 1980s, called this generation ‚mute‘, only to question immediately: „but maybe [it is] not [mute]? And we simply don't know it [this generation], and not merely don't understand?“ Bitov believes that the writers of this generation were not published „simply because they are different“. (CHERNETSKY 1994: 655)

Narbikova, ohne Zweifel eine der interessantesten und kontroversesten Schriftstellerinnen im postkommunistischen Russland, debütierte als Prosaautorin im August des Jahres 1988 mitten in der Perestroika mit einer Publikation in der russischen Literaturzeitschrift *Юность* mit ihrem, für die Zeitungsversion gekürzten, Roman *Равновесие света дневных и ночных звезд*, was ihr neben einem Preis auch scharfe Kritiken bescherte. (Vgl. RAKUSA 1996a: 52) Ihre erste Veröffentlichung als Lyrikerin fand zehn Jahre zuvor im Almanach *День поэзии* statt, zog aber weder Aufmerksamkeit noch Kritik nach sich. Kurz nach der ersten Veröffentlichung in *Юность* erschien *Ад как Да ад как да* in dem Sammelband *Не помнящая зла* von Larisa Vaneeva. Im Jahr 1990 erschien Narbikovas Debütroman *Равновесие света дневных и ночных звезд* erstmals in Buchform, zwei Jahre später nochmals zusammen mit *Около эколо*. Im Jahr 1994 wurden der Sammelband *Избранное или шепот шума*, in dem neben *Шепот шума* nochmals *Равновесие света дневных и ночных звезд* veröffentlicht wurde, sowie das frühere Werk aus dem Jahr 1989 *План первого лица. И второго* publiziert.

Ein Jahr später wurde Narbikovas Erzählung *Сквозь* im Almanach *Стрелец* veröffentlicht sowie die Kurzgeschichte *Таня* in der *Литературная газета*. Dabei handelt es sich um einen Auszug aus der 1996 in der Zeitschrift *Знамя* erschienenen Zeitungsversion *...и путешествие*. Der Essay *Время в пути* erschien im Jahr 1997 in Buchform und ist auch als Hörbuch, welches von Valerija Narbikova selbst gelesen wird, erhältlich. 1998 erschien *Девочка показывает* in der Zeitschrift *Знамя* und 2006 die Povesť *Султан и ошельник* in der Zeitschrift *Крестьяник*. Bis dato wurden von Annelore Nitschke vier Werke Narbikovas

ins Deutsche übersetzt: *Das Gleichgewicht der Tages- und der Nachtsterne*, *Wettlauf*, *Flüstergeräusche* und *Die Reise*. Narbikovas Werke wurden überdies auch in Frankreich, Holland, Japan und in den Vereinigten Staaten von Amerika verlegt. In den Jahren 1995 und 1996 erhielt die Autorin den Nabokov-Preis des Literaturalmanachs *Стрелец*. (Vgl. ЧУПРИН 2001: [o.S.])

Abgesehen von ihrer literarischen Tätigkeit widmet sich Narbikova seit den frühen 80er Jahren der Malerei, einem Gebiet, in dem sie, wie auch in der Literatur, eine ganz eigene Ausdrucksweise entwickelte, die als mystischer Realismus bezeichnet wurde. Ihre erste Ausstellung fand im Jahr 1994 im Literaturmuseum in Moskau statt, danach nahm sie bei Ausstellungen in Nižnyj Novgorod, Riga, Berlin und Paris teil. Ihr Ehemann Aleksandr Glezer⁶ vergleicht Narbikovas Spiel mit Wörtern und der Sprache mit ihren Bildern - sie geht spielerisch mit dem Leben, mit der Literatur und mit der Malerei um: „In painting too, she likes to play, as she does in life, frequently, for such is her style; so that is easy to trace a connection between her books and pictures.“ (GLEZER: [o.J./o.S.]) Im Vorwort eines Heftes zu einer Ausstellung Narbikovas charakterisiert er ihr Schaffen folgendermaßen:

Говоря о творчестве Валерии Нарбиковой, я настаиваю на определении - это мистический реализм. Ведь с одной стороны, перед вами – реализм, ибо создавая свои картины, она отталкивается от чего-то конкретного, от реальности. Но, в то же время, эта реальность почти всегда покрыта туманом или, если точнее прозрачной туманной дымкой. Через этот нарбиковской туман в картину нужно вглядываться, словно медитировать, иными словами погружаться в некую тайну, в мистику. (ГЛЕЗЕР 1997: [o.S.])

Narbikova lebt und arbeitet bis heute in ihrer Geburtsstadt Moskau. Sie hat eine Tochter.

1.3 Rezeption im Westen und im Osten

In diesem Kapitel soll die ambivalente Rezeption der Schriftstellerin in Russland und in Westeuropa dargestellt werden. Zunächst sollen Reaktionen auf Narbikovas Publikationen in russischen und deutschen Tages- und Wochenzeitungen verglichen werden, wobei sich sofort

⁶ Aleksandr Glezer, geb. 1934, russischer Poet, Literaturkritiker, Herausgeber, Kunstsammler ist mit Valerija Narbikova verheiratet.

ein gravierender Auffassungsunterschied hinsichtlich der schriftstellerischen Qualitäten Narbikovas bei westlichen und östlichen Kritikern herauskristallisiert. Danach wird die Rezeption der Autorin in literaturwissenschaftlichen Aufsätzen, die sich in Narbikovas Fall auf einige wenige Publikationen in russischer, deutscher und englischer Sprache beschränken, präsentiert. Hierbei ist deutlich zu sehen, dass ihre Werke in Russland, bis auf wenige Ausnahmen, auf Ablehnung stoßen und als befremdlich aufgefasst werden, im Westen hingegen wird ihren Erzählungen und Romanen immer wieder großes Lob und viel Anerkennung zuteil.

Katrin Lange bezeichnet diese kontroverse Diskussion und die heftige Reaktion auf Narbikovas Prosa als Indiz für deren Qualität und als Zeugnis für deren Komplexität. In dieser Debatte lassen sich zwei Tendenzen erkennen: Eine Gruppe steht den Texten positiv gegenüber und begrüßt das Aufbrechen erstarrter Strukturen, die andere Gruppe hingegen beklagt den Verlust alter Normen und Wertmaßstäbe und begegnet dieser Veränderung mit widerwilliger Skepsis. (Vgl. LANGE 2001: 15) Diese Skepsis rührt in Russland vor allem daher, dass die Schreibweise von Valerija Narbikova neue Lesegewohnheiten von ihrem Publikum fordert und sie mit ihrer derben Sprache die Sensibilität des Lesers immer wieder aufs Neue testet. Sowohl der Großteil sowjetischer als auch postsowjetischer Kritiker lehnt die Werke der Schriftstellerin aufgrund ihrer „Verstöße“ gegen die normative Lexik, Grammatik und Stilistik bzw. wegen der sprachlichen und thematischen Tabuthemen, die angesprochen werden, strikt ab. (Vgl. KASPER 1997: 281) Wie die weitere Ausführung der Problematik noch zeigen wird, stößt Narbikovas Werk in Russland jedoch nicht ausschließlich auf Ablehnung, sonst wäre z.B. die Ausgabe der Zeitschrift, die ihren Debütroman gedruckt hat, nicht mit einer Auszeichnung prämiert worden.

Mitte der 90er Jahre finden sich in deutschen Tageszeitungen immer wieder durchaus positive Rezensionen zu den Übersetzungen Annelore Nitschkes. So schreibt Eckhart Thiele in der Wochenzeitung *Die Zeit* Folgendes:

Mit einem furiosen Debüt stellte sich Valeria Narbikova als die junge Wilde der russischen Literatur vor. ‚Das Gleichgewicht der Tages- und Nachtsterne‘ (1993) wurde zu Recht als ein leidenschaftliches, draufgängerisches, freches, poetisches Buch gepriesen. (THIELE 1996: 9)

Auch Ralph Dutli schließt sich in seiner Rezension über Narbikova dieser Meinung an, wenn er schreibt, dass „so frisch und frech, so unbekümmert um Zusammenhang und Erzähllogik bemüht, so unverfroren derb“ (DUTLI 1997: 28) noch keine andere russische Autorin

geschrieben hat. Für ihn scheint es jedoch merkwürdig, dass Narbikova in Russland für die Verletzung sexueller Tabus, die in Deutschland längst keine mehr waren, gefeiert wurde, und er kritisiert die Angst altgedienter Moskauer Mimosen, die nach dem Debüt der Autorin den Verlust der Keuschheit der russischen Literatur befürchteten und sich Sorgen um die reine russische Sprache machten. Ambivalent, wie der gesamte Diskurs über Narbikova, fällt das Urteil von Maria Deppermann aus, die das Lesen der Romane folgendermaßen beschreibt:

Ihr Buch gehört zu denjenigen, die man mit einer unwiderstehlichen Faszination liest, zwischendurch aber in die Ecke werfen möchte, weiterliest, dann wirklich weglegt, aber nur, um sich von neuem in seinen Sog hineinziehen zu lassen. (DEPPERMAN 1993: 26)

Ungeachtet dessen bezeichnet sie Narbikova als die neue und eigenwillige Stimme der stummen Generation. Während Valerija Narbikova im deutschsprachigen Raum als überraschende sprachinnovative Entdeckung gefeiert wird, zeigen zwei Reaktionen in der *Литературная газета*, dass sich russische Leser nach der Lektüre von Narbikovas Romanen regelrecht darüber empören. So schreibt A. Prokof'eva in der *Литературная газета*, Bezug nehmend auf Narbikova, Petruševskaja und Tolstaja folgende kritischen Worte:

Ни глубоких мыслей, ни красивых чувств, ни привлекательных героев, ни малейшего просвета надежды. Только мрак, только грязь, только уничтожение, жалкие людишки - и ничего больше. [...] Неужели писатели забыли, что литература должна восхищать, просветлять человека, а не притягивать его к земле. (ПРОКОФЬЕВА 1989: 4)

Sie beanstandet das Fehlen von tiefen Gedanken, schönen Gefühlen und anziehenden Helden, wo doch ihrer Auffassung nach Literatur positiv auf den Menschen wirken sollte. Von Andrej Vasilevskij wird Narbikova heftig wegen folgender Textstelle aus *План первого лица. И второго* kritisiert:

И вообще - сказала Ирра, - ничего хорошего на земле не было, пока бог не сам трахнул девушку. - Но он же не сам трахнул, сказал Тоестыстой, это было через дух.
(НАРБИКОВА 1994: [o.S.])

In seinem Kommentar in der Zeitung *Литературная газета* beanstandet er den respektlosen Umgang Narbikovas mit der christlichen Kirche und spricht sich sogar für eine Beschneidung

der freien Meinungsäußerung aus, wenn diese zu solchen „Grausamkeiten“ und Verletzungen der Gefühle gläubiger Christen führt. (Vgl. ВАСИЛЕВСКИЙ 1989: 4)

Wissenschaftliche und literaturkritische Aufsätze zu Narbikova berücksichtigen mit Ausnahme von Karlheinz Kasper nur die Publikationen bis zum Erscheinen des Romans ... *и нymеuecmвue*; da die vollständige Veröffentlichung des Romans in russischer Sprache ausblieb, finden sich auch keine russischen Rezensionen zum Werk. Auch das Echo auf die gekürzte Zeitschriftenversion fehlte weitgehend, in der Folgeausgabe zeigten sich keinerlei Leserreaktionen oder Kritiken.

In ihrer Dissertation beschäftigt sich Katrin Lange ausgiebig mit der Rezeption Valerija Narbikovas, wobei sich für sie fünf Themenkomplexe abzeichnen: Narbikova im Kontext *postmodernen Schreibens* sehen Vitaly Chernetsky, Larissa Rudova, Karlheinz Kasper und Ilma Rakusa; als *Andere Prosa* wird Narbikova von Sergej Čuprin und Oleg Dark geortet; der Frage, ob es sich bei Narbikovas Werken um erotische Literatur handelt, gehen Vadim Lineckij, Karlheinz Kasper und Dmitrij Urnov nach. Die philosophischen und sprachreflexiven Komponenten behandeln Oleg Dark, Vadim Lineckij, Ilma Rakusa, Annelore Nitschke und Genrich Sapgir, von feministischer Lektüre sprechen Nadya Peterson und Vitaly Chernetsky. (Vgl. LANGE 2001: 39)

Andrej Bitov lobt den von seiner Schülerin Narbikova im Jahre 1988 veröffentlichten Roman *Равновесие света дневных и ночных звезд* und bezeichnet ihren Stil als erstaunlich, bezaubernd und sanft. Auch der Literaturkritiker Sergej Čuprin schließt sich dieser Anerkennung, in seinem Artikel über die *Andere Prosa*, in dem er neue literarische Entwicklungen beschreibt, an. Er sieht Narbikova als vielversprechende neue Autorin und lobt ihre schöne und kraftvolle Literatur:

Имя многообещающее. И я согласен с А. Битовым предварившим журнальную публикацию В. Нарбиковой словами о том, что; „о красоте и прознительной лирической силе многих страниц ее прозы способен судить всякий, наделенный хотя бы и традиционным литературным вкусом человека.“ (ЧУПРИН 1989: 4f.)

Die negative Aufnahme Narbikovas begründet er damit, dass die Leserschaft ihre Texte wegen ihrer schockierenden Obszönität sowie Direktheit der Sprache noch als zu ungewohnt empfindet und den literarischen Stellenwert noch nicht erkannt hat. Polemisch bezeichnet er die *Andere Prosa* als eine Ohrfeige für den gesellschaftlichen Geschmack. Genau diesem Urteil entsprechen die Auffassungen des Literaturkritikers und Herausgebers der Zeitschrift *Вопросы литературы* Dmitrij Urnov, der in der gleichen Ausgabe der *Литературная*

газета seinen Artikel, dessen Titel *Плохая проза* bereits Aufschluss über seine Meinung über die neue Literatur gibt, veröffentlicht. Urnov fragt sich, wozu und für wen und in wessen Namen eine solche Literatur überhaupt veröffentlicht wird. Er geht sogar so weit, das Schreiben als Verschwendung von Papier zu bezeichnen. Scharfe Kritik übt Urnov an Narbikovas schriftstellerischem Talent, indem er feststellt:

Автор проявляет неспособность написать о том, о чем вроде бы взялся писать, - о половом акте. Тривиальная ситуация, которая, однако, не хочет выглядеть тривиальной и ради этого усложнена чисто словесным выкрутасами. Все нарочито-нарочно, все выдуманно - выверено. Паллиатив прозы. Подделка под „мастерство“ при отсутствии умения владеть словом. (УРНОВ 1989: 4)

Dmitrij Urnov ist der Meinung, dass Narbikova das Fehlen philosophischer Tiefe mit verbaler Gymnastik zu kompensieren versucht. Die anderen literaturwissenschaftlichen Rezeptionen schließen sich im Großen und Ganzen diesen beiden sehr konträren und radikalen Meinungen an. Den Veröffentlichungen von Dmitrij Urnov und Mark Lipoveckij, die exemplarisch für die russischen Kritiker stehen, die der neuen Literatur mit Skepsis begegnen, schließen sich Maševskij, der zunächst Befremden empfindet, den Stil Narbikovas jedoch nicht gänzlich ablehnt, und Genrich Sapgir, der die Texte nur für ihre poetische Qualität schätzt, weniger des Inhalts wegen, an.

Als tautologisches Schreiben und „Surrogat des Schweigens“ (zit. nach LANGE 2001: 18), jedoch ohne diese Ausdrücke näher zu definieren oder zu begründen, bezeichnet Mark Lipoveckij Valerija Narbikovas Prosa und kommt nach der Einschätzung Katrin Langes zu einem „gleichermaßen deprimierenden wie lapidaren Resümee“ (LANGE: 2001: 19):

Реальность прочитана у Нарбиковой на настолько элементарном, атомарном уровне, что все попытки вместить в нее культурные смыслы, либо, наоборот, включить ее в широкий контекст культуры, похоже, обречены: нет „переводящих“ устройств. Не потому ли единственное, что действительно, остается после чтение прозы Нарбиковой ощущение зияния на месте жизни, страсти, поэзии, слова? Полный провал. (ЛИПОВЕЦКИЙ 1992: 220)

In seinem Aufsatz *Если проза, то какая* widmet sich Aleksej Maševskij der Povest' *Около эколо*, deren Sprache er für verwirrend und unklar hält. Er begegnet dieser zunächst mit Unverständnis. Sein Befremden drückt er aus, indem er sich fragt: „как вообще автор мог придумать, взлелеять, вырастить такую повесть“ (МАШЕВСКИЙ 191: 176) Der Autor verfasst seinen Artikel nicht in einer nüchternen, sachlichen wissenschaftlichen Sprache,

sondern er versucht, den assoziativen Stil Narbikovas selbst zu imitieren, um seinen Eindruck auch in sprachlicher Hinsicht eindeutig wiederzugeben. Diese Strategie wird von Katrin Lange kritisiert, da er es nicht schafft, ihre Besonderheiten und Paradoxa sinngemäß zu reflektieren, und dadurch der Eindruck entsteht, dass er sich in den Texten Narbikovas verliert. So kann er auch eine gewisse Ratlosigkeit gegenüber seinem Untersuchungsgegenstand nicht verbergen. (Vgl. LANGE 2001: 28f.)

Genrich Sapgir gibt, im Gegensatz zu seinen russischen Kollegen, keine negativ konnotierte Wertung zu dem von ihm analysierten Werk *План первого лица. И второго* ab. Der Schriftsteller beschäftigt sich mit einigen stilistischen und ästhetischen Besonderheiten am Beispiel dieser Povest'. Wie bereits erwähnt, gesteht Saprig dem Text eine poetische Qualität zu, die auf der lebendigen und abgeschlossenen Beziehung zum Wort basiert. (Vgl. LANGE 2001: 28)

Als beispielhaft für die literaturwissenschaftliche Rezeption im Westen, die durchwegs positiv bzw. neutral analysierend ausfällt, werden die sehr umfangreichen Rezension in englischer Sprache von Nadya Peterson und Vitaly Chernetsky sowie die Kritiken der deutschen Schriftstellerin Ilma Rakusa und des deutschen Slawisten Karlheinz Kasper vorgestellt. Peterson konzentriert sich in ihrer Arbeit *Games women play. The „Erotic“ prose of Valeriia Narbikova* auf zwei Aspekte: Zum einen geht sie der Frage nach, ob Narbikova, wie oftmals behauptet wird, erotische Literatur verfasse, und sie sucht Parallelen zu den Moskauer Konzeptionalisten.⁷

Im Zusammenhang mit der konträren Rezeption Narbikovas von Andrej Bitov und Dmitrij Urnov bemerkt Nadya Peterson: „As in Narbikova's own stories, the woman appeared at the center of a controversy, at the apex of a triangle, between two men.” (PETERSON 1993: 165) Sie fasst die gängigen Meinungen über Narbikova folgendermaßen zusammen:

Critics tended to agree on the main features of Narbikova's work - its complexity, its deliberately shocking, insatiable interest in sex and physiology and the triviality of some of its situations and language. They disagree vehemently on the general worth of such literature - a clash of opinions that is indicative of the traditional value-oriented ways of Soviet criticism but that has very little to do with Narbikova as a serious writer or innovator. (PETERSON 1993: 165)

⁷ Auf diese Fragestellung wird in Kapitel 2 näher eingegangen.

Vitaly Chernetsky publiziert im Jahr 1994 einen Artikel über die beiden Autorinnen Valerija Narbikova und Nina Iskrenko. Sein Hauptaugenmerk liegt darauf, die Autorinnen mit der Generation der *šestidesjtniki* zu vergleichen und Narbikova als postmoderne Schriftstellerin einzuordnen. Wie Nadya Peterson bemüht sich Chernetsky zu zeigen, dass Narbikova fälschlicherweise als Autorin erotischer Prosa aufgenommen wird. Es sei angemerkt, dass Katrin Lange Kritik an der Ausführung von Chernetsky übt da dieser versuche, die Texte für eine feministische Lektüre fruchtbar zu machen, wobei zu bezweifeln sei, ob die Autorin ihre künstlerische Arbeit als Kritik und Widerstand gegenüber den Dogmen des Patriarchats definiert. (Vgl. LANGE 2001: 34) Karlheinz Kasper ist der Einzige, der in seine Analyse *Valerija Narbikovas Ästhetik des Solitären*, bis auf eine Ausnahme, alle Texte Narbikovas aufnimmt. Es sei zudem hinzugefügt, dass er der Einzige ist, der sich auch ausführlich mit dem Roman *...u nymeuuecmue* auseinandersetzt. Kasper definiert in seinem Aufsatz das Solitäre wie folgt:

Der Begriff des Solitärs, der das bezeichnet, was einmalig, einzigartig, unwiederholbar und unvergleichbar ist, wird in ihrem Schaffen zum Schlüsselbegriff einer Ästhetik, die der längst abgegriffenen mimetischen Abbildung der Wirklichkeit die unmittelbare Erfahrung der Sinne entgegengesetzt und den hedonistischen Lebens- und Liebesgenuss zum Absolutum erklärt. (KASPER 1997: 278)

Sein Konstrukt einer Ästhetik des Solitären, die untrennbare Ganzheit von „Ja“ und „Nein“, „Gut“ und „Böse“ projiziert er auf Narbikovas Texte, die seiner Auffassung nach eben diese Schreibweise übernommen hat und diese nur indirekt vermittelt. Er schlägt eine Charakterisierung eines sogenannten „Narbikova-Stils“ vor und stellt dessen autorentypischen sprachlichen Signale dar.

Die Schriftstellerin und Literaturkritikerin Ilma Rakusa untersucht in ihren Publikationen *Das ausgezeichnete Paradox* und *Valerija Narbikovas aufmüpfig-salopper Erzählstil* hauptsächlich sprachlich-stilistische Besonderheiten der Texte. Für sie gilt Narbikova als „Synonym für weibliches Schreiben und einer Innovation, deren Sprache in ihrer kecken Eigendynamik das Faszinosum dieser Prosa ausmacht.“ (RAKUSA 1996b: 235) Indem sie Mark Lipoveckij's Ansichten eines „Surrogat des Schweigens“ kritisiert, geht die Literaturkritikerin in ihrer Einschätzung so weit, dass sie behauptet, „Narbikovas wertdemiurgischer Impetus wetteifert cum grano salis mit den geistig-ethischen Kraftanstrengungen eines Dostoevskij.“ (RAKUSA 1996b: 241)

Bei den literaturwissenschaftlichen Beiträgen Ilma Rakusas handelt es sich zweifelsohne um den positivsten und sensibelsten, selbst sprachlich höchst innovativen Umgang mit Valerija Narbikovas Literatur.

Die Analyse der Rezeption Narbikovas zeigt also, dass es sich um sehr kontroverse und vielschichtige Kritik handelt. Literaturkritiker wie Urnov, Lipovetskij oder Maševskij verurteilen Narbikovas für ihre, in ihren Augen unverständliche, Literatur bzw. ihr Sprachspiel und nehmen Anstoß am freizügigen Umgang mit Sexualität und Körperlichkeit, weswegen sie ihr keine poetische Qualität zugestehen. Im Gegensatz dazu fällt die Bewertung der deutschen und englischen Leserschaft, die schon längst an Provokationen und Tabubrüche in der Literatur gewohnt ist, durchwegs positiv aus. Auffallend ist, dass die westlichen Kritiker, die sich hauptsächlich auf die Darstellung der Schreibweise der Autorin konzentrieren, die Relevanz Narbikovas für die zeitgenössische russische Literatur sehen und sie insgesamt positiv rezipieren. Für sie liegt der Reiz der Literatur nicht in der Enttabuisierung, sondern in der Art der Präsentation des Stoffes, in der Sprache.

Nicht nur in literaturwissenschaftlichen Publikationen oder Tageszeitungen wird Narbikova heftig kritisiert. Auch auf der Moskauer Konferenz über Literatur und Religion im Herbst 1991 erregte ein Vortrag von R. Gal'ceva Aufsehen, indem sie Narbikova beschuldigt, ein „Evangelium für sexuell Besessene“ zu verfassen. Sie ist der Meinung, dass die Texte der Autorin dazu beitragen, „die Zehn Gebote außer Kraft zu setzen.“ (KASPER 1993: 77)

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Absage an monogame Beziehungen, die Darstellung der Protagonistinnen, die sich ihre Liebhaber nach eigenem Gutdünken auswählen, und verschiedentliche Anspielungen auf die Gleichwertigkeit von homosexuellen und heterosexuellen Liebesbeziehungen in Russland als Provokationen betrachtet werden. Die negativen Kritiken weisen häufig darauf hin, dass Narbikova als seriöse Literatur nicht ernst zu nehmen ist und ihre kindliche Sprache, in der sie über die oben genannten Themen schreibt, eher der Umgangssprache ähnelt. Das Hauptaugenmerk der Kritiker liegt im Osten dennoch weitgehend auf dem Inhalt der Texte von Narbikova, während die westlichen Kritiker vor allem die ästhetischen Qualitäten ihrer Texte und ihre assoziationsreiche Sprache schätzen.

2. Positionierung Valerija Narbikovas im Kontext zeitgenössischer russischer Literatur

Wie eingangs bereits erwähnt, stellten Narbikovas eigenwilliger und neuartiger Stil und die Klassifizierung ihrer Prosa eine Herausforderung für die Kritiker dar. Ihre Werke werden als neo-modern, formalistisch, dekadent, alternativ, konzeptualistisch, postmodern, apokalyptisch, erotisch, nihilistisch, ikonoklastisch charakterisiert, als nicht klar und sinnfällig, sondern undurchsichtig und verworren bezeichnet. Es stellt sich die Frage, in welche Kategorie eine Schriftstellerin einzuordnen ist, die als „Marquis de Sade im Rock“ bezeichnet wird und deren Arbeit als „Molotowcocktail“ (RUDOVA 2003: 28) der Postmoderne, der den Rahmen der erotischen Literatur sprengt, beschrieben wird. In Narbikovas Werken findet sich Kritik traditioneller philosophischer und religiöser Systeme, sie stellt kulturelle Hierarchien und Systeme in Frage, so dass ihre Werke als postmodern zu beschreiben sind. Oftmals wird ihre Schreibweise mit der Kunst der Moskauer Konzeptualisten der 80er Jahre verglichen. Über Parallelen zu Installationen von einem der bekanntesten Vertreter dieser Strömung und Freund Narbikovas, Il'ja Kabakov, liest man:

The way in which Kabakov's visual installations make explicit such a use of objects on the construction of narrative coherence is matched by the abundance of randomly connected objects in Narbikova's texts. [...] In these respects Narbikova appears perfectly to fulfil the conceptualists' programme. (RUDOVA 2003: 33)

Zur Frage, ob Narbikova erotische Literatur verfasst, existieren von der Autorin selbst kontroverse Aussagen. Riitta Pittmann schreibt in ihrem Artikel *Valeria Narbikova's iconolastic prose*, dass sich Narbikova selbst als „erotic writer“ (PITTMANN 1992: 376) bezeichnet, bei Karlheinz Kasper liest man, dass sie augenzwinkernd sagt, sie sei keine „erotische“ Schriftstellerin, nur weil sie über die Liebe schreibt. (Vgl. KASPER 1997: 280) Wegen ihres offenen und freizügigen Umgangs mit den Themen Körperlichkeit und Sexualität wird Narbikova, vor allem in Russland, oftmals fälschlicherweise unterstellt, sie verfasse skandalöse und pornografische Literatur. Einige Kritiker sind der Auffassung, dass Narbikova wegen ihres individuellen Stils zu keiner literarischen Tendenz gerechnet werden kann. Im Folgenden soll Narbikova im Rahmen des postmodernen Schreibens, *drugaja proza*,

der Moskauer Konzeptualisten und erotischer Literatur betrachtet und ihre narrativen Mittel und inhaltlichen Besonderheiten mit diesen Tendenzen in Verbindung gebracht werden.

Zunehmende Dominanz des Absurden und Grotesken, rigorose Mischung von Hoch- und Umgangssprache, bis hin zu tabuisierten *russskij mat*, bedenkenlose Zeitverschiebung, eine Fülle von Textcollagen, der Verlust des Autors, ein verstärkter Gebrauch von Allusionen, Tautologien und Zitaten statt der jahrzehntelang zum höchsten Ziel erklärten Widerspiegelung der Wirklichkeit – handelt es sich bei diesen Merkmalen um eine postmoderne Phase oder ist die Literatur zu einer anderen Prosa geworden? In der gegenwärtigen Literaturkritik finden beide Theorien ihre Verteidiger.

2.1 Valerija Narbikova als postmoderne Autorin

Es existiert heute eine unüberschaubare Vielfalt an Definitionen des Begriffs Postmoderne, der mittlerweile inflationär gebraucht wird. Sein Erfolg rührt daher, dass fast jeder alles herauslesen kann, was er will. Vor der Perestrojka hätte niemand geglaubt, dass der Begriff Postmoderne in der postsowjetischen Literaturkritik einmal eine derart dominierende Rolle spielen wird. Man stößt so häufig auf den Begriff wie seinerzeit auf den Begriff Sozialistischer Realismus. Dessen Methode haftete man kurzerhand beliebigen Texten an, genauso wie man heute den Begriff Postmoderne wie eine Etikette auf alles klebt, was der sogenannten russischen Tradition widerspricht. (Vgl. HERKELRATH 1997: 91)

Russische Kritiker verstehen unter dem Begriff „Postmoderne“ kulturellen Pluralismus der Stilrichtungen, keine künstlerische Methode gilt mehr als ausschließlich bedeutsam. (Vgl. GROYS 1995: 187)

Als Geburtsstunde des Postmodernismus nimmt Michail Ėpštejn die 70er Jahre an:

Russian postmodernism was born in the early 1970s with the emergence of Moscow conceptualism but with struck deep roots in the Soviet soil: using quotation, silence, and a parodic conformism as their tools [...] setting language against itself, they exposed the illusions of the self.
(ĖPŠTEJN 1999: 3)

Ėpštejn bezeichnet Postmodernismus als kulturelle Formation, eine historische Periode oder als Gesamtkomplex theoretischer und künstlerischer Bewegungen, die sich von großen allumfassenden Weltanschauungen und Erzählungen lossagen. „Текст мыслится

„интертекстуально’, как игра сознательных и бессознательных заимствований, цитат, клише.“ (ЭПШТЕЙН 2000: 5)

Viele Autoren sind der Auffassung, dass die Postmoderne nicht wirklich definiert werden kann, sie sei keine Strömung, keine Schule und keine Ästhetik, sondern reine Intention. Der Übergang von der Moderne zur Postmoderne wird von vielen russischen Literaturkritikern als natürliches Phänomen angesehen. Michail Ėpštejn meint, dass die postmodernen Wurzeln in der sowjetischen Kultur ein monströses „lifelike likeness“, ein „simulacrum, with no referent in reality“ (ĖPŠTEJN 1993: 284) geschaffen haben. Diese Simulacra existierten in Sowjetrussland, schon lange bevor westliche Technologien damit begonnen haben virtuelle Realität zu produzieren. Während westlicher Postmodernismus einer Erzeugerkultur entspringt, sei sein russisches Gegenstück ein Produkt des Logozentrismus.

Das russische Äquivalent der „lifelike likeness“ manifestierte sich vor allem in der Ideologie. Brežnev war eines dieser sowjetischen Simulacra, „a postmodern surface object, even a kind of hyperreal object, behind which [stood] no reality.“ (ĖPŠTEJN 1993: 284) Michail Ėpštejn demonstriert überzeugend, wie die ideologische Maschinerie eine künstliche Kultur und verschwenderische politische Realität ohne Authentizität kreierte. Postsowjetischer Postmodernismus ist dem sowjetischen Postmodernismus verpflichtet und gleichzeitig dessen logische Fortsetzung. Epštejn sieht Glasnost’ als die jüngste Entwicklung im postmodernen Denken. Er meint, „ideology in Russia has naturally yielded its functions to nothing other than glasnost’, which is much more successful at talking away reality and coating it in a shroud of words than ideology, with its poor vocabulary.“ (ĖPŠTEJN 1993: 287) Die Umwälzungen der Zeit der Glasnost’ haben in der russischen Literatur den Übergang von der Phase der Sowjetperiode zur zweiten Phase, der Postsowjetphase möglich gemacht.

Postmoderne Autoren verurteilen und verfolgen mit ihren Werken falsch konstruierte ideologische und soziale Realitäten. Die Schriftsteller wollen mit einem Wertesystem, das von einer totalitären Ideologie geschaffen wurde, mit der Verbindung des Artefakts zur Geschichte und mit Konstruktion von Identität und der Rolle der Sprache in diesem Prozess brechen. (Vgl. RUDOVA 1996: 80) Michail Ėpštejn ortet drei Trends in der neuen russischen Literatur: Phänomenalismus, Konzeptualismus, und *rear guard* [Nachkömmlinge]. Nur Letzterer enthält alle Aspekte des Postmodernismus und stellt für Epštejn eine besondere Erscheinung in der Literatur dar. Während hinter den konzeptualistischen Experimenten immer noch das Brechen von Normen und das Schaffen eines neuen stilistischen Vokabulars

in avantgardistischer Tradition steht, verwirft die *rear guard* das System der Regeln für weniger energetische Mittel, indem sie jede Konstruktion zur einer Regel erhöht.

Konzeptualistisches Schreiben wirkt unbeholfen, wohingegen das Schreiben der *rear guard* natürlich ist, denn es existieren für sie keine Regeln, richtige Wörter auszuwählen. Der *rear guard* fehlt Seriosität und Leidenschaft, sie fordert nichts, nicht einmal das Tilgen farbenprächtiger Worte. Valerija Narbikovas Werke haben vieles gemeinsam mit dieser *rear guard* Literatur, besonders ihre Tendenz, Sinn und Verständnis zu untergraben und Ambivalenz zu schaffen. Die Instabilität, Unvorhersagbarkeit und Ambiguität der fiktiven Welt Valerija Narbikovas schaffen eine höchst subjektive Welt, in der es keinen fixen Punkt gibt. Durch Hervorhebung der Unmöglichkeit von Sprache, eine adäquate Realität darzustellen, entspricht Narbikova dem postmodernen Kanon. (Vgl. RUDOVA 1996: 80ff.)

Bei Ol'ga Bogdanova liest man folgende Definition des Begriffes Postmodernismus:

Постмодернизм - широкое культурное понятие, в чью орбиту последние два десятилетия попадают философия, эстетика, искусство, гуманитарные науки. Постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. [...] (БОГДАНОВА 2004: 5)

Sie assoziiert mit Postmoderne Termini wie Intertextualität, Zitat, Dekonstruktion, Wortspiel, Verschwinden der Realität, Tod des Autors, Kritik an der Metaphysik, Antiutopie und Postutopie, Zusammenbruch des Rationalen und Universalen, Zusammenbruch des Logozentrums und Phallogozentrums, Fragmentiertheit, Eklektik, Pluralismus, Relativismus, Zusammenbruch der doppelten Opposition, Skeptizismus, Ironie, Parodie und künstlerische Komposition. (Vgl. БОГДАНОВА 2004: 6f.) Das Werk von Valerija Narbikova, in welchem man einen Großteil der eben erwähnten Begriffe finden kann, demonstriert in einer besonders provokanten Form die Komplexität der postmodernen Einstellung zu Sprache, Geschichte und Identität. Durch subversive literarische Strategien dekonstruiert die Autorin Grammatik und Bedeutung, dadurch entstellt und verdreht sie authentische Erlebnisse. Helena Goscilo schreibt dazu: „Narbikova exposes the formidable power of language to deconstruct systems that subsequently lay claim to reality and thereby murder authenticity, obstruct perception, and anesthetize mental process.” (GOSCILO 1996: 249)

Sprache ist der letzte Zufluchtsort der Literatur, das Einzige, was sie ihr eigen nennen kann. Im Postmodernismus wird Literatur zunehmend eine Reflexion über Sprache und eine Präsentation der sprachlichen Selbstreflexion. Die Anführungszeichen in einem postmodernen Text können als eine Dekolonisation von kulturellen Codes und Sprache an sich sein. „The postmodern [...] puts forward the unrepresentable in presentation itself; it denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable.” (CHERNETSKY 1994: 659) Es wird nach neuen Arten der Präsentation gesucht, nicht um sie zu genießen, sondern um einen stärkeren Sinn des nicht Repräsentierbaren zu vermitteln. Ein „postmoderner Künstler“ ist gleichzeitig immer auch ein Philosoph: Der Text, den er schreibt, die Werke, die er produziert, sind nicht von vorgefertigten Regeln beherrscht, sie können nicht nach einem festgelegten Urteil gerichtet werden, indem er bekannte Kategorien zu den Texten oder Werken anlegt. Diese Regeln und Kategorien sind es, nach denen die Kunst selbst sucht. (Vgl. CHERNETSKY 1994: 659) Valerija Narbikova steht sprachlich gesehen in der Tradition postmodernen Schreibens. Charakteristisch dafür ist „die Tendenz zur Schaffung einer eigenen Sprache, nicht einfach einer Autorensprache [...], sondern einer synthetischen, künstlerischen, universalen Sprache. (Vgl. СЕБЕРИН 1990: 232)

Postmoderne Texte sind stets unter Berücksichtigung der politischen Komponente zu lesen. Meist muss man nicht sehr lange danach suchen: Postmoderne Autoren haben keine Angst davor, die Dinge beim Namen zu nennen. Narbikova schreibt häufig über heikle Themen der sowjetischen Gesellschaft. Sie kritisiert einerseits die offizielle Ideologie sowie die Absurdität gesellschaftlicher Basisfunktionen, die katastrophale ökologische Folgen nach sich zieht. Diese Kritik ist stets in Narbikovas künstlerischem Wortstrom eingeflochten und wird nicht direkt angesprochen, sondern ironisch mit Sprichwörtern kombiniert.

Дул ветерок. Была жара. Шел дождь. Была. Стояла нелетная погода. Люди скопились. Никто не летал. Никто. Трагически ни один самолет. Даже поезд не летел. И теплоход. Все сидели и ждали. И все сидели как все. И все как один. И Вера сидела. И народ, который сидел, он, народ, одновременно ходил, лежал, спал, ел и бодрствовал. Трагедия нелетной погоды произошла в одной стране, только в одной, во всех других стран все летало великолепно: летали поезда, теплоходы и велосипедисты. Трагедия нелетной погоды произошла в стране, где было полно хорошей погоды, где сама по себе погода была великолепная, но трагедия произошла на семидесятом году власти, которая за восемьдесят лет так замучила и изуродовала погоду, что в каждой точке союза стояла нелетная погода. В магазинах тоже ничего

не летало, ни мясо, ни хлеб, ни рыба, при полном отсутствии
видимости, все скисло, шла Саша по шоссе и сосала сушку.
(НАРБИКОВА 1994: 207)

Künstlerisch wird die Vereinheitlichung der Bevölkerung und das nicht funktionierende System - in dem kein Flugwetter herrscht - kritisiert und mit einem russischen Zungenbrecher untermalt. Die sozialgeschichtliche Wirklichkeit Russlands erscheint Narbikova suspekt. Sie gleicht für sie einem nicht enden wollenden Experiment, bei dem aufgebaut, zerstört und immer wieder umgebaut wird, bis es im ganzen Land kein Flugwetter mehr gibt.

Valerija Narbikova schreibt über das, was sowjetische Dissidenten nur im Samizdat veröffentlichen konnten; das Defizit an Konsumgütern, überfüllte Kommunalwohnungen, politische Repression, ökologische Desaster oder Gewalt. Die Autorin betrachtet ihr Land nach der gescheiterten Perestrojka. Wollte man real beschreiben, was in Russland zu dieser Zeit geschehen ist, entstünde laut Kasper keineswegs realistische, sondern vollkommen absurde Literatur. (Vgl. KASPER 1997: 279)

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass die Postmoderne im Gegensatz zur Moderne Utopien, Mythen und Rituale in Frage stellt, diversiv, pluralistisch, offen und polystilistisch ist. Sie gibt sich spielerisch, setzt Ironie und Sarkasmus ein. Durch Zitat, Allusion und Collage erzeugt sie Ambivalenz und macht Intertextualität zu einem dominierenden Prinzip der Textkomposition. Die Postmoderne ist provokativ, antiautoritär und destruktiv. (Vgl. KASPER 1993: 73)

Da die Klassifizierung als postmoderne Autorin sehr undifferenziert ist, soll der Kreis nun enger gezogen werden und Narbikovas Schaffen im Rahmen der *drugaja proza* betrachtet werden.

2.2 Drugaja proza

Als die sowjetische Gesellschaft während der Perestroika eine fundamentale soziale, kulturelle und politische Umwälzung erfuhr, verschwand auch im Zuge dessen die offizielle Zensur, woraufhin die strengen Zensurrichtlinien für Publikationen gelockert wurden. Russland wurde infolgedessen von einer regelrechten Welle von Veröffentlichungen, die zuvor nur im Westen oder Samizdat erschienen waren, überflutet. Diese neuartige Literatur hielt als *alternativnaja*, *drugaja*, *novaja*, *molodaja proza* oder auch unter dem, aus dem

Englischen entlehnten, Begriff *underground* Einzug in den Kanon der zeitgenössischen russischen Literatur.

Другая проза - своего рода отрицательная реакция на глобальные претензии официальной литературы, впервые такое название этому явлению дал Андрей Битов, затем удачное определение было подхвачено: ведь в этой прозе на самом деле все другое - ситуации, персонажи, примеры. То же литературное явление выступает под терминами „новая волна“, „альтернативная литература“.
(НЕФАГИНА 1997: 112)

Sie unterschied sich stark von dem bisher bekannten kritisch-realistischen Modell, denn anstatt sich mit sozialen und politischen Problemen auseinanderzusetzen, beschäftigte sich die *drugaja proza* mit existenziellen Problemen und literarischen Experimenten, bzw. kam es im Bereich des Politischen ausschließlich zur Kritik am gegenwärtigen System. Im Gegensatz zur offiziellen Sowjetliteratur existierte für die *Andere Prosa* keine moralische Orientierung, keine Tabuthemen, ihre Charaktere waren unheroisch, oft bemitleidenswert, die Literatur war voll von bildlichen Darstellungen von Sex und Körperfunktionen. Die alternativen Schriftsteller waren die ersten, die propagierten, dass Literatur auch nur um ihrer selbst willen existieren kann. (RUDOVA 2005: [o.S.])

In der *Anderen Prosa* herrscht Zufälligkeit. Diese Zufälligkeit bestimmt gemeinsam mit totalem Absurdum das Schicksal der Menschen. Die Grundlage der *Anderen Prosa* sind Stereotypen - „жизненный разгром есть обратная сторона и прямое следствие системы красивых фраз и умолчаний, всеобъемлющей лжи о человеке и обществе.“
(НЕФАГИНА 1997: 114) Deswegen demonstriert die *Andere Prosa* zerstörten Alltag, entsetzliche Geschichte und eine „zerrupfte“ Kultur. Dadurch, dass sie die Gesellschaft von Illusionen und Dogmen befreien will, ist die Literatur meist düster und pessimistisch.

Die hauptsächlich in den 50er Jahren geborenen Schriftsteller begannen unter Leonid Brežnev während der Zeit des Stillstandes (*zastoj*) zu schreiben, stellten jedoch eine Randerscheinung der Kultur dar, die entweder nicht wahrgenommen oder durch die Zensur unterdrückt wurde. Zu dieser Generation zählen neben Valerija Narbikova Autoren wie Vladimir Sorokin, Viktor Pelevin, Zufar Gareev, Evgenij Popov, Venedikt Erofeev oder Tat'jana Tolstaja.

Im Westen hörte man die Stimmen alternativer russischer Schriftsteller bereits in den 60er Jahren im Rahmen von Werkveröffentlichungen wie z.B.: *Dissonant Voices* oder *Russian's other writers*, die sich mit russischer Literatur des 20. Jahrhunderts, die nicht mit den westlichen Vorstellungen von Sowjetliteratur konform waren, auseinandersetzten. (Vgl. PORTER 1994: 1) Erst ab dem Jahr 1985, dem Beginn von Gorbachevs Glasnost', hatten die

Schriftsteller die Möglichkeit, ihre Werke auch in Russland zu publizieren. Es erschien russische und ausländische Literatur sowie die sogenannte „vozvraščennaja literatura“⁸, bei der es sich um Autoren handelt, die bis dato nur außerhalb der Sowjetunion publiziert wurden. Diese Schriftstellergeneration war nach all den Jahren sowjetischer Lügen um Wahrheit bemüht, sie war real, manchmal fantastisch und individuell. In seinem literaturkritischen Artikel *Новая проза: та же или другая* äußert sich Petr Vajl' folgendermaßen über die Entstehung der neuen Literatur:

Теперь стало ясно, что застой существовал лишь на поверхности, что воображаемый монолит легко и охотно раскололся на множество частей и литература в Советском Союзе приобрела многообразие, сложность и противоречивость - условия, необходимые для нормального развития культуры. (ВАЙЛЬ 1989: 247)

Der Beginn dieser neuen Literaturtendenzen lässt sich nicht genau datieren, man kann sie entweder auf Vladimir Nabokov zurückführen oder man betrachtet das Jahr 1985, in welchem die Zensur aufgehoben wurde, als Geburtsstunde dieser Literaturströmung.

Ein weiterer Terminus, der im Zusammenhang mit *alternativnaja literatura* fällt, ist die *ženskaja proza*, zu der neben Ljudmila Petruševskaja oder Tat'jana Tolstaja auch Valerija Narbikova gezählt wird. Die qualitative und quantitative Aufwärtsbewegung in der Frauenprosa seit dem Beginn der Perestrojka führt Eva Hausbacher auf den gesellschaftlichen Alternativdiskurs, der in der Literatur der Autorinnen transportiert wird und lange Zeit nur im Bereich der Subkultur gehandhabt wurde, zurück. Im Zeitraum von 1990 bis 1994 wurden 140 Autorinnen erfasst, die sich postmoderner Verfahren und der Dekonstruktion sowjetrealistischer Mythen bedienen. (Vgl. HAUSBACHER 1999: 97)

Die neuartige ungewohnte Literatur wird auch mit sehr radikaler negativer Kritik verurteilt, wie bereits der Artikel *Плохая проза* von Dmitrij Urnov bewiesen hat. Den unzähligen kritischen Stimmen, die sich über die neue Literaturströmung empören, entgegnet Venedikt Erofeev, dass die *Alternative* oder *Andere Literatur*, die von Vladimir Nabokov, James Joyce, Andrej Platonov und Leonid Dobyčĭn, den Autoren des *russischen Absurden*, geprägt wurde, nichts weiter als einfach nur Literatur sei. Veranlasst durch einen Leserbrief verfasste Sergej Čuprin 1989 einen Artikel mit dem Titel *Другая проза*. Zugebend, dass diese andersartige Prosa viele schockiert und eine Ohrfeige für die Gesellschaft, die noch nicht bereit für eine

⁸ Возвращенная литература (dt.: „zurückgekehrte Literatur“) bezeichnet literarische Werke von russischen Schriftstellern, die auf Grund der Zensur während der Sowjetzeit ausschließlich im Samizdat oder in Übersetzungen außerhalb der Sowjetunion publiziert wurden und erst nach der Auflösung der UdSSR in russischer Sprache erscheinen konnten.

derartige Literatur ist, darstellt, versucht er den neuen Trend zu verteidigen, indem er den Schuldigen für die anstößige Literatur in der Realität, nicht im Autor selbst sieht:

В ИНОМ суть. В том, что новая волна пришла в литературу с тем, с чем обычно и приходиться новая волна: со своей правдой, со своим знанием, о мире и о человеке. Ее вина ли в том, что эта правда кажется нам хуже всякой лжи. Писатели ли повинны в том, что добытое ими знание оскорбительно для нашего социального, национального, а часто и просто человеческого достоинства. (ЧУПРИН 1989: 4)

Gemeinsam mit ausländischer Literatur verändern die stürmischen Publikationen der *drugaja proza* das Relief der zeitgenössischen russischen Kunst und nehmen Einfluss auf den Lesergeschmack sowie auf die gesellschaftlichen Werte. Čuprin stellt fest, dass gerade die Andersartigkeit den künstlerischen Sinn und Wert ausmacht:

Она наконец показывает что проза может быть непривычной, ни на что не похожей и вот именно что другой - то есть разной. И в этом ее литературный, обновляюще творческий смысл. (ЧУПРИН 1989: 4)

In Narbikovas Werk, das als eines der sprachinnovativsten der neuen Generation gilt, finden sich viele Merkmale der *drugaja proza*: Die Kritik am Sowjetsystem, der Tabubruch, und generell das Brechen mit alten Werten, die Affinität zu Sexualität, Liebe und Individualität. Alles ist erlaubt, es gibt kein Thema, das Narbikova in ihrem assoziativen Sprachfluss nicht aufnimmt. Ihre Sprache kennt keine Grenzen, sie überwindet Raum und Zeit, sie ist die wahre Protagonistin all ihrer Erzählungen. Wie schon im Zusammenhang mit der Postmoderne erwähnt, bedient sich Narbikova immer wieder Motiven aus der russischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts, Persönlichkeiten aus Geschichte und Politik und biblischen Geschehnissen. Diese Intertextualität, das Spiel mit Zitaten, dessen sie sich genauso ausgiebig bedient wie ihr Lehrer Andrej Bitov, zeichnen sie als Vertreterin der *drugaja, novaja* oder *alternativnaja proza* aus. Robert Porter bezeichnet sie als „the only true representative of the genuinely ‚young‘, as opposed to the ‚lost‘ generation.” (PORTER 1994: 46)

Da die Kritiker der Meinung waren, dass man eine international anerkannte Bezeichnung für den neuen Trend brauche, wird die *alternativnaja proza* auch unter der Bezeichnung Postmodernismus geführt. (Vgl. PORTER 1994: 3)

2.3 Valerija Narbikovas Nähe zu den Moskauer Konzeptualisten

Anfang der 70er Jahre bildete sich analog zur amerikanischen Pop Art in der Sowjetunion eine einflussreiche inoffizielle Kunstrichtung namens Soz Art heraus, die ausschließlich im Westen rezipiert und in Ausstellungen dargestellt wurde. Das Pendant der Soz Art in der Literatur heißt Konzeptualismus. Diese Strömung stammt also ursprünglich aus dem Bereich der Bildenden Kunst, die jene Künstler bezeichnet, die anstelle von Bildern Texte benutzen. Eine derartige rein manipulative, entfremdete Arbeit mit Schrift und Sprache fällt einem Künstler bedeutend leichter als einem Schriftsteller, da er die Schriftzeichen ohne weiteres als bedeutungslose Formkombinationen in seine Bilder einsetzen kann. Trotzdem erwies sich diese Kunstrichtung der 70er Jahre als Stimulation für Moskauer Schriftsteller wie Prigov, Sorokin oder Rubinštejn, die zu dieser Zeit in engem Kontakt zu den Malern standen. Gesondert zu nennen ist Venedikt Erofeevs Roman *Москва-Пемуку*, der als Ursprungstext der Konzeptualisten angeführt wird. (Vgl. НЕФАГИНА 1998: 172ff.) Die Grenzen zwischen Kunst, Literatur und Kritik wurden in diesem Moskauer Milieu prinzipiell nicht scharf gezogen. (Vgl. GROYS 1995: 214) Narbikova, die selbst nicht nur als Autorin, sondern auch als Malerin tätig ist, wird oft mit der Kunst der Konzeptualisten in Verbindung gebracht.

Soz Art bildete aufgrund der Präsenz von sozialkritischen Themen und ästhetischer Kritik am sowjetischen Bewusstsein eine neue Stufe in der Entwicklung der inoffiziellen russischen Kunst. Sie war die erste neuere russische Kunstrichtung, die im Kontext westlicher Kunst gesehen werden konnte. Soz Art stellte nicht nur eine Antwort auf sowjetische Ideologie und Politik dar, sondern auch auf ihre Texte. (Vgl. BAKHSTEIN 1990: 78) Sussman beschreibt Soz Art folgendermaßen:

Sots art, which was definitively born with the work of Komar and Melamid and other Soviet underground artists [...] was linked, generally, to American Pop art. Sots art was an avant-garde which inscribed itself in a reflection of the banal, the quotation, as signifiers of the social. It defined itself as an underground practice situated between mass culture and the avant-garde. (SUSSMANN 1990: 64)

Soz Art und Pop Art setzten Beide Zeichen ihrer Massenkultur ein, um den Prozess der „Naturalisation“, bei dem künstlerische Produkte dominanter Kulturen sich bemühen, als „Natur“ zu erscheinen, zu untergraben. Während Pop Art ästhetisch auf die Symbole westlichen kulturellen Massenkonsums reagierte, arbeitete die Soz Art gegen die Propaganda zum „Aufbau des Sozialismus“ und gegen die Fülle von übertriebenen ideologischen

Propagandakunstwerken. Die gemeinsamen Tendenzen der westlichen und sowjetischen Entwicklung in den letzten 20 Jahren sind unumstritten und weisen auf eine Kunst hin, die durch Ironie und Parodie organisiert ist eine Kunst, die selbstreferentiell ist und sich jeglicher Bedeutung und Interpretation entzieht.

Diese Feststellung lässt sich sehr leicht nicht nur auf die Installationen und Bilder des konzeptualistischen Künstlers Il'ja Kabakov anwenden, sondern auch auf die Prosa Valerija Narbikovas. (Vgl. PETERSON 1993: 170)

Il'ja Kabakovs frühere Werke werden als Soz Art interpretiert, in den 70er Jahren erreichten seine Werke jedoch die entpolitisierte Dimension des russischen Konzeptualismus. An seinem reiferen Werk gemessen, kann Kabakov nicht mehr im Rahmen des ironischen zitierfreudigen Bereichs der Soz Art gesehen werden, sondern er muss eher zu den westlichen Konzeptualisten gezählt werden. Hier stehen Konzept, Information, Sprache und System durch die Nutzung von narrativen Texten, Fotos und Objekten im Vordergrund.

Il'ja Kabakov erschafft mit Installationen und Erzählungen einen fiktionalen Kosmos, einen metaphysischen Gemeinschaftsplatz. Sein Anliegen ist es, die Grenzen von Soz Art zu erweitern, sich von einer direkten Ironie wegzubewegen, gegen die Mythen des Sozialistischen Realismus gerichtet, hin zu einer fast existenzialistischen Weltanschauung, voll von Leere, Ziellosigkeit und Verschwendung. Valerija Narbikovas Prosa ist ähnlich aufgebaut, sie entzieht sich demnach jeglichem Versuch einer Interpretation. Michail Ėpštejn behauptet, dass in den Werken der Avantgarde das Absurde über das Bedeutsame dominiert, das Individuelle werde entfremdet, es sei eine Krise der Realität zu beobachten, einer Realität, die schmelze, verschwinde, die immer weniger vorhersagbar und erkennbar werde. (Vgl. PETERSON 1993: 171) Bei Narbikova entsteht diese kaum erkennbare Realität durch die Entfremdung des Zitats und des Alltäglichen, durch die bewusste Entlarvung sowjetischer Mythen und des heutigen russischen Staates. Müll, ein wichtiges Element in Il'ja Kabakovs Werken, wird als Verschwendung von Ideologie, von Wörtern und Umwelt interpretiert. Bei Narbikova wird die Verschwendung von Ideologie und Umwelt durch die verstärkte und erweiterte Verschwendung des Wortes repräsentiert. Narbikovas Stil ist sehr dicht und sich seiner eigenen Literarizität bewusst. Sie versucht dem Leser Rätsel aufzugeben. (Vgl. PETERSON 1993: 172)

Ihre narrativen Prinzipien haben, wie bereits erwähnt, vieles gemeinsam mit sowjetischer Avantgarde bzw. russischen Konzeptualisten wie Erik Bulatov oder Il'ja Kabakov, der auch ein guter Freund der Schriftstellerin ist. Ėpštejn beschreibt konzeptionalistische Kunst mit der

Tatsache, dass „everything that exists is transcribed in the mode of banality, all utterances appear as quotations.“ (PETERSON 1993: 169) In diesem Prozess benützt der Autor keine bereits existierenden verbalen Klischees, sondern imitiert ganze Weltanschauungen, Situationen, Charaktere und Ideen des Lebens. Ėpštejn sieht diese “humiliation of speech” als Aufdeckung von sowjetischen Gesellschaftsmythen und als „solemnly cheerful interment of those ideas that for so long have tortured people’s souls with vain dreams of unbounded power, happiness, unity, and victory.” (ĖPŠTEJN 1989: 235)

Konzeptualisten wie Il’ja Kabakov oder Erik Bulatov entwickelten das „Konzept der zweifachen Optik“, in dem der einfache Blick des Autors durch einen reflektierenden Blick ergänzt wird. Die Konzeptualisten erhalten den visuellen Charakter der offiziellen Kunst, entfremden jedoch ihre eigene. Die Aufgabe der Konzeptualisten ist „to camouflage, rather than elucidate his position, to make it non-identifiable with the position of the critic-ideologue, to escape into unidentified zones.“ (BAKHSTEIN 1990: 75) Nach postmodernem Vorbild verwendet Valerija Narbikova alle zur Verfügung stehenden Mittel, eines davon ist das Konzept der zweifachen Optik. Im karnevalesken Geiste kreiert sie eine Disjunktion zwischen vorgefertigten linguistischen Ausdrücken und ihren eigenen Wörtern und untergräbt somit die Ernsthaftigkeit des offiziellen Diskurses. (Vgl. PETERSON 1993: 9)

Trotz der stilistischen und inhaltlichen Nähe zu den Konzeptualisten finden sich im Roman *Die Reise* immer wieder heftige Attacken gegen die Kunst derselben. In der gekürzten Zeitungsversion werden diese Textpassagen wohlgemerkt nur kurz angedeutet. Narbikova will offensichtlich verhindern, dass ihre Künstlerkollegen in Moskau diese stellenweise vernichtende Kritik lesen. In früheren Werken werden die Konzeptualisten in einigen Passagen kritisiert. Diese Kritik ist jedoch meines Erachtens harmlos, im Vergleich zu den Hasstiraden, die in *Die Reise* zu lesen sind. Ganz offen kritisiert sie die Arbeitsweise der Konzeptualisten, aus bereits existierenden Texten Kunst zu erschaffen. Ihr Argwohn richtet sich gegen diese offensichtliche Effekthascherei, da gerade diese ihres Erachtens langweilig ist. Kisa, die Protagonistin des Romans, trennt sich von ihrem Geliebten, weil dieser schlechte Gedichte im Stil der Konzeptualisten verfasst:

Он писал такие стихи, проще их будет назвать концептуальными - что ли он очень здорово формулировал, и стихи были жесткими и четкими, они были не то что простыми и тупыми, не то чтобы примитивными, они были несомненно стихи, но как бы было понятно и то усилие, и работа, было понятно как они написаны. И вдруг именно это стало скучно. (НАРБИКОВА 1996: 20)

Wegen des Gedichtes, das von einem Sparschwein handelt, das kein Loch im Rücken hat, sondern dem ein Junge den Geldschein in den Arsch stecken muss, trennt sich Kisa von dem Dichter.

Die Ankunft Aleksandr Sergeevičs mit dem Hund Tanja in Moskau nutzt Narbikova erneut, um die Konzeptualisten zu kritisieren, indem sie die Reflexion über die Künstler mit dem Erziehungsprozess des Hundes kombiniert:

Das ist das Glück der Konzeptualisten. Sie haben sich zugesoffen und sitzen in der Scheiße. [...] Bei dir ist alles konzeptionalistisch, der Kunststoff und Pythagoras. Und das ist bloß „Sitz“ - verarbeitete Materie, sekundäre Scheiße. Und der Konzeptionalismus ist eine Hymne an die Scheiße. Nicht auf die Rabelaische, die denselben Platz wie Fleisch und Blut, Essen und Trinken einnimmt, und nicht die Marquis-de-Sadesche Scheiße, mit der man eine Nutte ficken kann, auf das sie gewissermaßen wie aus einem Stück Scheiße geschaffen wäre. Sondern normale Scheiße - verarbeitete Nahrung, die verdaut und ins Klo geworfen ist. (NARBIKOVA 1997: 120)

Dass in einer Textpassage zwischen „Konzept“ und „-listen“ (auf Russisch eine semantische Ähnlichkeit mit dem Wort für Papier) gesondert die Lautverbindung „ua“ markiert ist - Konzept-ua-listen -, könnte auf Kisas ablehnende Haltung gegenüber den konzeptualistischen Gedichten zurückzuführen sein, es könnte somit für Langeweile oder Entsetzen stehen. Narbikova setzt die Kunst der Konzeptualisten mit dem Verdauungstrakt gleich, ähnlich dem Konsumieren und Verarbeiten bereits vorgefundener Kunst. Weiters bezeichnet Narbikova Il'ič Leonid (Brežnev) als hermeneutischen Konzeptkönig, unter dem die Künstler und Dichter groß wurden:

[...] und sie waren eine Art Kanalarbeiter, also Konzeptionalisten, die schleusten Scheiße durch sich durch und produzierten Scheiße - in gediegener Fassung. Der Konzeptionalismus ist sogar gediegen gefasst Scheiße. Im Rahmen und unter Glas, Scheiße mit schief aufgesetztem Hut, Scheiße in Lackschuhen, und einfach Hundescheiße. Und ein Konzeptionalist, der die Scheiße am gediegensten fasste, besaß ein Spielzeug aus Scheiße: Er hatte an sauberen Fäden Müllzettel aufgehängt und die Wörter auf den Zetteln waren schmutzig. Und es kam einem so vor, als ob diese sauberen Zettel sogar stinken würden, vielleicht der Wörter wegen. (NARBIKOVA 1997: 121)

Narbikova rechnet mit einer bitterbösen Parodie mit den brutalen, perversen und fäkalischen Obsessionen der „schwarzen“ Gegenwartsliteratur ab und kritisiert konstant deren Vorgehensweise Kunst zu erschaffen. Auch in *Равновесие света дневных или ночных звезд*

wird der Charakter Avvakum mit einem Konzeptualisten und dessen Kunst, verglichen mit Müll, in Verbindung gebracht:

Какая мерзость. Общественные туалеты на улице и в подъезде, помойки на улице и в подъезде, которые грамотно оформлены, конечно, гением, составившим подробное описание мусора: объедки и открытки, газеты и очистки, окурки и девочкины трусы. Чистенькой, подаренной подшивке. Описание мусора. Аввакум придал завершенность, убив ею несколько мух и оставив на обложке отпечатки их внутренностей, и для окончательной завершенности перепачкав в побелке. „Это же подарок концептуалиста!“ - возмутилась она тогда. - „Так я только для большей концептуальности“.
(НАРБИКОВА 1994: 81)

Trotz dieser vehementen Kritik wird Narbikova von einigen Kritikern als Schriftstellerin betrachtet, die aufgrund einiger textueller Verfahrensweisen mit der Kunst der Moskauer Konzeptualisten in Verbindung gebracht werden kann.

2.4 Valerija Narbikova als Autorin erotischer Prosa

In einem Interview mit einer Moskauer Zeitung äußert sich Narbikova folgendermaßen zum Thema Sexualität: „In my opinion Eros is a natural thing, it permeates the air and to force a terrible prohibition on it is very strange in the least.“ (KUSTANOVICH 1993: 142) Dass Sex und Eros für Narbikova etwas ganz Natürliches, oft sogar Nebensächliches sind wie Frühstück oder Mittagessen beweisen ihre Texte, in denen sie immer wieder sexuelle Begegnungen der Protagonisten einsetzt, um Nähe herzustellen und sie in ihren philosophischen Diskurs einzubauen. Dabei scheut sie nicht vor detaillierten und bildhaften Beschreibungen zurück. Es gibt keine sexuelle Praktik, die in Narbikovas Prosa nicht Einzug hält. Aufgrund dieses freizügigen Umgangs mit Sexualität und Körperlichkeit, der postmodernen Körperobsession, wird der Autorin oft von Kritikern, die mit Intoleranz und Unverständnis auf das neue Lebensgefühl reagieren, vorgeworfen, sie verfasse erotische, ja sogar pornografische Literatur.

Mit der Verwendung von teilweise obszönem Vokabular verstößt sie gegen die puristisch-prüde Tradition der russischen Literatur, die im sozialistischen Realismus kulminierte.

In Narbikovas Prosa findet man Aspekte sexuellen Verhaltens, das in der traditionellen russischen Literatur, vor allem während der Sowjetzeit, tabuisiert war. Man liest über unorthodoxe sexuelle Praktiken, Oralsex, Masturbation, homosexuelle Liebe, Vergewaltigung, Inzest, Sex mit Jungfrauen, Kindern und Tieren.

Es ist jedoch nicht die Absicht der Schriftstellerin, mit ihren Werken die Libido der Leser oder sadistische Impulse zu erregen, wie es das Ziel traditioneller erotischer oder pornografischer Literatur ist. Diese Literatur unterscheidet sich vor allem dadurch von der Narbikovas, dass sie auf sexuelle Praktiken fokussiert ist und offensichtlich zum Ziel hat, den Leser zu erregen.

Das veranlasst Nadya Peterson zu der Annahme: „One can find neither aspect of erotic and pornographic literature in Narbikova’s work,” (PETERSON 1993: 178) denn die Autorin beschäftigte sich generell mit menschlichen Beziehungen, deren psychischen und emotionalen Zuständen wie auch mit der physischen Seite, die einen selbstverständlichen Teil menschlichen Zusammenseins ausmacht. Die Autorin sieht Liebe nicht nur als geistig-seelisches Problem, sondern auch als eines von Körperlichkeit, Sexualität und Erotik. Die Autorin äußert sich in einem Interview folgendermaßen zum Thema Erotik in ihren Erzählungen:

В моих текстах довольно много пропущенных слов: именно этих - интимных, что, в конечном счете, и есть эротика: она сосредоточена... в недосказанности, наверное. То есть специально пропускаю какие-то слова-действия, не обязательно глаголы. Именно что слова-действия (любые), обозначающие - открывающие - любовную подноготную. (РУБАНОВА 2003: [o.S.])

Valerija Narbikova sieht die Erotik mehr in den Wörtern, auch in den nicht genannten, als in den Handlungen, die ihre Charaktere durchführen.

Narbikova bricht Tabus der traditionellen nichterotischen Literatur, indem sie den Normen der Sexualität keine Beachtung schenkt und sich nicht an moralische Wertvorstellungen hält. Sie verzerrt die Regeln des literarischen sexuellen Diskurses auch durch das Einsetzen von Vulgarismen (*russkij mat*). Diese Wörter werden im Russischen gewöhnlich durch den Anfangsbuchstaben und Punkte angedeutet. Mit solchen Normen spielt Narbikova, indem sie zuerst *b...* schreibt, im nächsten Satz aber dasselbe Wort in seiner vollständigen Form *bljad'* verwendet.

In Russland hat man Begriffe wie Penis und Vagina, die in der Sprache des Volkes in unzähligen Versionen präsent sind, tabuisiert. Es wurde verdrängt, dass der Mensch aus Seele und Körper besteht, moralisch und unmoralisch handeln kann und voller Widersprüche steckt.

Mit diesem Tabu bricht Narbikova in der Art, dass in ihren Texten eben Wörter wie *блядь*, *трахаться* und *низда* zu lesen sind. Die sexuellen Praktiken und Geschlechtsorgane werden von Narbikova allerdings nur äußerst selten beim Namen genannt, viel häufiger kodiert sie den Text oder verwendet groteske Bilder und Metaphern wie *ежик* für weibliche Genitalien oder *мужской палец* für männliche, der Sex an sich wird häufig nur als *это* bezeichnet:

И сначала она целовалась вполне прилично со своим приятелем на кухне, а потом как-то по-приятельски они разделись на кухне. И стали целоваться голыми совсем уж не прилично. А потом голым и оказался и этот плохой поэт в комнате, и она так естественно, как будто только втроем и занимались этим делом всегда, в комнате стала с ними этим заниматься, и занятие это было довольно механическим, в нем не было ничего, кроме занятия. И она стала почти безучастным телом, над которым трудились два других тела. (НАРБИКОВА 1996: 24)

Der sexuelle Akt und die Körper wirken mechanisch, mit solchen Beschreibungen wird, im Gegensatz zu erotischer Literatur, keine Lust vermittelt. Konstantin Kustanovich geht sogar weiter, indem er meint, dass dadurch sogar der Eros zerstört wird. (KUSTANOVICH 1993: 142)

Um den sexuellen Akt zu beschreiben, bedient sich Narbikova nicht immer des neutralen Wortes *это*, sondern auch obszöner Metaphern, für die sie von einigen russischen Literaturwissenschaftlern heftig kritisiert und als Autorin pornografischer Literatur abgestempelt wird:

Петя сказала, что она тоже девственница, что у нее в заднем проходе – девственная плева и что он может вы... ее в ж... через рот, и тогда, чтобы она замолчала, чтобы она больше ни слова не сказала, он засунул ей в рот [...]. (НАРБИКОВА 1992: 46)

Diese offene und direkte Darstellung des sexuellen Aktes in dieser Textstelle stellt bei Narbikova allerdings eine Ausnahme dar. Viel öfter findet man versteckte Metaphern und groteske Bildsymbolik.

Auffallend ist, dass sich Narbikovas Charaktere durch die Unfähigkeit, Lust oder Gefühle zu zeigen, auszeichnen. Es ist das Ziel der Autorin, diese während des Aktes distanziert, teilnahmslos, ja entkörperert zu zeigen. Heiße Liebesszenen werden bei Narbikova durch den mittransportierten psychologischen, physiologischen oder anatomischen Kommentar verfremdet. Christina Parnell meint, dass dies als Pendant zum festgelegten, eindeutigen, lösbaren postmodernen Relativismus dient. Gleichzeitig offenbart der immer wieder an der

Liebe festgemachte Reflexions- und Aktionsradius der Figuren die Sehnsucht nach einem Halt. Dabei sind der Liebesakt und die Jagd nach dem Höhepunkt als Erlösung aus der Einsamkeit bevorzugte Tätigkeiten. (PARNELL 1996: 142)

Erotik spielt jedoch bei Narbikovas raffiniertem Spiel mit der Sprache eine große Rolle:

Die Autorin sublimiert die Erotik zur Sprache, erotisiert die Sprache - wiederum geht es um eine Verortung der Triebe - hier in der Sprache, sie setzt alles daran, den Stil in ein Äquivalent zum Geschlechtsakt zu verwandeln. (HAUSBACHER 1999: 106)

So wird die unmittelbare Erfahrung der Sinne gegenüber der längst abgegriffenen mimetischen Abbildung der Wirklichkeit zum Primat ihrer Ästhetik und der hedonistische Lebens- und Liebesgenuss zum Absolutum erklärt. Weiters fragt sich Eva Hausbacher, ob diese Erotisierung des Textes nicht nur eine Illusion sei, denn wenn für die Schriftstellerin die gesamte Welt ein verbales Phänomen ist, „am Schluss wird das Wort sein, wie am Anfang das Wort war, und das Wort war alles, dann kann auch nicht die Symbiose von Sex und Text jenseits, vor oder nach der Sprache stehen, alles hängt von den verbalen Mitteln der Repräsentation ab.“ (HAUSBACHER 1999: 106) Zwar rehabilitiert Narbikova den Körper als Mittel der expressiven Kommunikation, aber die Materialisierung des Körpers in der Sprache wird durch die Sprache selbst - aus der sie nicht fliehen kann - immer wieder verfehlt. (Vgl. HAUSBACHER 1999: 107) Die Erotisierung des Textes ist jedoch insofern gegeben, als Liebe und Text durch ein und dasselbe Paradoxon gekennzeichnet sind. Narbikovas Beziehung zur Sprache selbst ist erotisch, sie flirtet mit den Wörtern, verlockt und verführt sie. (Vgl. PITTMANN 1992: 388)

Oleg Dark gibt in einem Interview mit Zerefima Roll an, dass sich Narbikovas Werke definitiv mit Lust und Befriedigung auseinandersetzen, da Narbikova mit einer erotischen Sprache experimentiere:

This is not an erotic language per se, however, but more the sensation of erotic feelings that any language can provoke.[...] But the hero, author, and reader can derive pleasure from a fact that they are part of the turmoil. (ROLL 1998: 60)

Narbikova widmet sich ohne Scheu Themen wie Homosexualität, die in Russland erst 1993 legalisiert wurde. Schon in ihrem Roman *План первого лица. И Второго*, verfasst 1989, veröffentlicht 1994, liest man Szenen, in denen der freie Umgang mit gleichgeschlechtlicher Liebe gezeigt wird. Die Protagonistin Irra lebt gemeinsam mit Dodostoevskij und Toest'Istoj

in einer Wohnung aus Zimmer und Küche bestehend, Dodostoevskij im Zimmer, dem ersten Plan (erste Person), sein Freund Toest'lstoj in der Küche, dem zweiten Plan (zweite Person). Irra wechselt zwischen Zimmer und Küche, zwischen dem ersten und dem zweiten Plan hin und her, wechselt dabei auch jedes Mal ihren Sexualpartner. In einem Gespräch mit Dodostoevskij will sie herausfinden, ob auch zwischen den beiden alten Freunden jemals sexuelle Begegnungen stattgefunden haben:

За стеной закричал грудной ребенок: ‚Уа-йльд, Уа-йльд.‘

- Ты слышишь - сказала она.

Он не откликнулся.

- Ты слышишь что он кричит? - повторила Ирра.

- Что, поговорить хочется? - сказал он сонно.

- У тебя это было когда-нибудь с мужчиной?

- Нет.

- А кто любил Ганимеда? Зевс?

- Он всех любил.

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

- А этот твой друг. Тоестълстой, о котором ты говорил, с ним было?

- Я разве говорил? Даже если он Тоестълстой, это ничего не меняет.

Может быть поспим.

(НАРБИКОВА 1994: 10)

Irra rezipiert das Schreien des Säuglings als den Familiennamen von Oscar Wilde, der bekanntermaßen homosexuell bzw. bisexuell war. Diese Isotopienkette nutzt Irra weiter, um ein berühmtes, mythologisches Beispiel für Homoerotik, Zeus, anzuführen. Im Roman *Равновесие света дневных и ночных звезд* wird ebenfalls homoerotische Liebe zwischen den Freunden Otmatfejjan und Čjaščjažyšin angedeutet.

Abschließend kann man konstatieren, dass Narbikova keine erotische oder pornografische Prosa verfasst. Ihre Themen sind Liebe, Menschlichkeit und Alltag, wobei Sexualität und Körperlichkeit eine wesentliche Rolle spielen, womit jedoch keine sexuelle Stimulation beabsichtigt wird. Durch die oft nüchterne und abstrakte Beschreibung des Sexuellen ist oftmals das Gegenteil der Fall, und die künstlerischen Verfahren Narbikovas führen zu einer semantischen Asexualisierung der Texte. Peterson bemerkt richtig, dass die einzige Lust beim Leser die ist, die raffinierte Sprache Narbikovas zu dekodieren.

3. Stilistische Besonderheiten Valerija Narbikovas auf der Basis ihres Gesamtwerkes

3.1 Allgemeine Merkmale

Der Stil Narbikovas ist vielschichtig, nicht leicht zu erfassen und mit den herkömmlichen Mitteln der Literaturwissenschaft schwer zu analysieren, schon allein deswegen, weil die Autorin darauf abzielt zu verwirren, um jeglicher Möglichkeit einer Interpretation vorzubeugen. Salopp und ironisch demontiert Narbikova Mythen, Sitten und Attitüden, hinterfragt die biblische Schöpfungsgeschichte, springt kühn von einem Gegenstand zum nächsten, von einer Behauptung ins Gegenteil.

Ein Sujet im herkömmlichen Sinne existiert nicht, vielmehr handelt es sich bei den Erzählungen um eine Kette von Assoziationen, die in einem unaufhaltsamen Wortstrom, der an einer beliebigen Stelle beginnt, um genauso unvermutet wieder abubrechen, dahingleiten. Die vagen chronologischen Ereignisse, auf ein Minimum beschränkt, werden immer wieder durch philosophische Abschweifungen unterbrochen. Narbikovas Wortstrom hat keinen Anfang und kein klares Ende, er könnte ewig weiterlaufen. Dies stellt den Leser oft vor die Herausforderung dem philosophischen Diskurs, in dem sie noch intensiver Anspielungen und Zitate einsetzt als ihr Lehrer Andrej Bitov, zu folgen.

Auf den ersten Blick gibt es kein Thema, keine Handlung, keinen Sinn hinter der Erzählung, bis man das wahre Thema der Werke erkennt. Das Neue in Narbikovas Werk sind die Sprache und Sprach- und Wortspiele in einem bislang unbekannten Ausmaß. Die semantischen Grenzen eines Wortes werden ausgelotet, das scheinbar Unsagbare wird sprachlich realisiert. Der Reiz von Narbikovas Prosa liegt weniger im Stoff selbst, sondern in dessen Präsentation. Nicht so sehr das kaum vorhandene Sujet stellt das Faszinosum dar, sondern die Sprache in ihrer kecken Eigendynamik. Mit ihren sprachkünstlerischen und ästhetischen Verfahren knüpft Narbikova an die Strömungen der Avantgarde an. Die sprachexperimentellen Texte erproben neue Sprechpraktiken. Die Sprache der Autorin ist partiell entsemantisiert und zielt

darauf ab, syntaktische, semantische und phonetische Konventionen zu stören, zu unterlaufen bzw. neu zu kodieren.

Die Inhalte der einzelnen Romane und Erzählungen unterscheiden sich nur minimal voneinander. Immer steht eine Protagonistin, die oft autobiografische Züge trägt, und deren Verhältnis zu ihrem Ehemann bzw. zu den diversen Liebhabern im Mittelpunkt. Diese Antiheldinnen werden meist als sexuelle Abenteurerinnen porträtiert, die kein Wenn und Aber kennen bzw. immer darauf bedacht sind, aus der patriarchalen Unterdrückung auszubrechen. Deshalb stößt man bei der Charakterisierung von Narbikovas Prosa oft darauf, dass sie ausschließlich „feministische Themen“ behandelt. Diese reduzierte Handlung dient jedoch nur als Gerüst, um sprachinnovativ Gesellschafts- und Kulturkritik am (post)sowjetischen System zu üben.

Narbikovas Charaktere stellen eine bunte Mischung aus bizarren Persönlichkeiten dar: Man trifft auf Abenteurer, Bohemiens, Hedonisten, halbmenschliche und märchenhafte Wesen, Geister und historische Figuren. Diese Figuren führen auf den ersten Blick ein eher bescheidenes, trostloses Leben, alles dreht sich um Alltag, Essen, Kochen, Schlafen und Einkaufen oder das Wetter. Erst bei näherem Hinsehen eröffnet sich dem Leser eine Welt voller Instabilität, Unvorhersagbarkeit und Ambivalenz. Riitta Pittmann charakterisiert das Sujet von Narbikova folgendermaßen:

The plot is diffused and its development is constantly interrupted by excursions into related or unrelated topics of everyday, historical or literary life. On the whole, her stories contain no description of the protagonist's outward appearance, but concentrate on the unravelling of their thoughts and impulses in a manner reminiscent of the stream-of-consciousness method, although not entirely coincidental with it. (PITTMANN 1992: 378)

Die Charaktere leben ohne Zeit, in einem ständig fragmentarischen Alltag, ohne Kontinuität der Abläufe. Kontinuität haben sie nur in der permanenten Reflexion. Sie macht ihre Existenz transparent und symbolisch. Die Autorin charakterisiert ihre Protagonisten wie folgt:

A character asks a question and receives an answer. Contemporary dialogue is almost always conversation in a vacuum; that is, characters ask questions, don't receive answers, and then answer it themselves. That's why I portray my characters as dwelling in self-enclosed rooms and carrying on conversation with themselves. This dialogue is interesting because it reflects the psychology of alienated characters. It can't last long because when characters talk to themselves they can't carry on the conversation forever. (ROLL 1998: 89)

In dem lockeren Handlungsablauf, dem „Netzwerk“, wird anstelle der linearen Fabel, die in keinem Werk anzutreffen ist, die Raum-Zeit-Koordinate dekonstruiert. Man trifft z.B. auf große russische und europäische Dichter oder historische Persönlichkeiten.

Stilistisch und sprachästhetisch sind die Werke der Autorin ausgesprochen synkretistisch, bedingt durch die Akkumulation einer möglichst großen Anzahl von Topoi, Motiven, Figuren, Neologismen, Stilebenen und Themen, die bewusst neben- bzw. durcheinander präsentiert statt hierarchisch geordnet werden. Bei Narbikova finden sich unzählige stilistische Variationen wie Assoziativität und Polylogik.

Die thematische Fokussierung auf die Liebe - vollzogen sowohl im Liebesakt zwischen Männern und Frauen als auch in der philosophischen Reflexion über ihr metaphysisches und moralisches Potential - bildet in allen Werken Narbikovas das sinnkonstruierende Gegengewicht zur Absurdität sowjetischer Ideologeme und weiter Teile der sowjetischen und postsowjetischen Lebenswirklichkeit. (Vgl. METZLER 1998: 383) Mit einer Sprachskepsis als Bewusstsein von der Differenz zwischen Leben und Geschriebenem, mit Überempfindlichkeit gegen die sprachliche Formel versucht Narbikova über das Unsagbare und Unverstehbare zu schreiben, über die Liebe. In einem Interview mit einer deutschen Zeitung sind folgende Worte von ihr zu lesen:

Mir wird von Augenblick zu Augenblick klarer, dass ich von der Liebe keine Ahnung habe. Es ist das Allerschwerste, dieses Gefühl mit Worten wiederzugeben. Bisher hat es niemand geschafft und wenn es jemand schaffen würde, wäre es das Ende dieses Gefühls. Man könnte es im Lexikon nachschlagen. Aber es ist wie beim Tod, niemand weiß Genaueres. (MICHALZIK 1995: 16)

Narbikova ist der Meinung, dass sich die Liebe über die Jahrhunderte hinweg nicht verändert hat, neu sei jedoch, dass heute über die Liebe geredet und geschrieben wird. Obwohl sie schon etliche Romane über die Liebe veröffentlicht hat, fühlt sie sich dem Anspruch dieses Themas immer noch nicht gewachsen. Ilma Rakusa schreibt, dass das, was Narbikova literarisch anstrebt, mit feministischer Emanzipation nicht zu fassen und mit Tabubruch nur unzureichend benannt ist. Ihr Anspruch ist der einer totalen Bewusstseins- und Sprachumwälzung, ein *furor loquendi*, der „Konventionen und Traditionen keck durcheinanderwirbelt und das eigene Tun in witzigen selbstreferentiellen Tiraden reflektiert.“ Mit einer „Tutti-Geste“ stürzt sich Narbikova ins "hic et nunc" der Liebe. (Vgl. RAKUSA 1996c: 129)

Ей хотелось известно что, известно с кем. Но ,известно кто' не звонил, зато звонил неизвестно кто. На улице тоже было иеизвестно что. Вчера обещали, и шло то, что обещали. Снега не было ни в одном глазу, зато был разбойник в Аравии, был разбойник Варавии, был разбойник Вараввии, был разбойник Варавва. И остальные люди убивали приспособленных, чтобы самим как-то приспособиться (птицы и звери с самого начала приспособлены, люди с самого начала не приспособлены). (НАРБИКОВА 1994: 139)

Der direkte erste Satz führt ohne Wenn und Aber in *medias res*, zur Liebe. Der Absatz veranschaulicht sowohl Narbikovas Affinität zur Wiederholung als auch ihr Spiel mit der Sprache. Auch der Assoziationssprung vom Räuber Barabba zur unterschiedlichen Angepasstheit von Mensch und Tier wirkt frappierend. Wie Lange in ihrer Abhandlung über die Schriftstellerin treffend formuliert, „spricht“ Valerija Narbikova Liebe:

Liebe ist ein zentrales Thema und Moment der Texte Narbikovas, während der Einsatz bestimmter Sprach- bzw. Sprechverfahren in Analogie zur religiösen Praxis der Glossolie steht. Glossolie ist dabei nicht als bewusstes Aufnehmen und Fortschreiben der religiösen Sprechpraxis zu verstehen, sondern wird von Narbikova in Anlehnung an die Avantgarde in eine postmoderne Poetologie transformiert, als deren Charakteristika die Arbeit mit Sprache und Artefakten, als Ausreizen der Grenzen von Sprechbarkeit und Intelligibilität von Sprache, Sprachspiele und Textverfahren der Umkodierung und Umsemantisierung präsentiert werden. (LANGE 2001: 53)

In Narbikovas Texten wird Liebe nicht mehr beschrieben und vordergründig werden keine Liebesgeschichten mehr erzählt, sondern Liebe wird „gesprochen“. Der Liebesdiskurs wird von der semantischen, d.h. einem potentiell erfassbaren, gedanklich zu spezifizierenden Inhalt zur sprachlich-ästhetischen Ebene verschoben, auf der ein solcher gedanklicher Inhalt kaum mehr zu spezifizieren ist. Dieser Liebesdiskurs wird in allen Werken Narbikovas in die Alltagskommunikation, die für ihre Texte kennzeichnend ist, eingebaut. Die Liebe wird mittels Sprache gleichzeitig immer wieder reflektiert und generiert.

Auch die Protagonisten selbst lässt Narbikova häufig ihre Liebe zueinander gestehen, fordern oder erfragen:

- Ты меня любишь?
- Нет и никогда не любил.
- И в кружке?
- Нет.
- И во дворе?
- Нигде.

- И на луне?
- Нет, там любил.
- И я тебя.
- А ты меня любишь?
- Всегда любила.
- И я тебя. (НАРБИКОВА 1994: 192)

Narbikova mischt Text- und Stilebenen, dadurch kommt es bei der Erzählerin und ihren Figuren, die eher symbolhaften Zeichen als realistischen Gestalten gleichen, zu einer Grenzüberschreitung zwischen Romanrealität und Traum, zwischen Bewusstsein und Unbewusstsein. Ihre Texte entwickeln oftmals ein hochkomplexes Eigenleben, das differenziert und maximalistisch in einem ist. Der Text greift aus und greift gleichzeitig in das eigene Gewebe.

Auffallend bei Narbikovas Werken ist die Figurenkonstellation, die sich wie ein roter Faden durch alle Erzählungen zieht. Heterosexuelle Paarbildung und erotische Dreiecksverhältnisse in den Texten bilden die Grundmuster der Geschlechterverhältnisse. In einigen Werken finden sich auch Vierecksbeziehungen, wechselnde Verhältnisse, kurz gesagt „Vielecksbeziehungen“. Es handelt sich um ein komplexes Muster aus wechselnden und sich teilweise gegenseitig überlagernden Paarbeziehungen.

Dabei zeigen sich verschiedenste Versuche einer Konstellation, sei es zwischen der weiblichen Hauptperson und deren Ehemann, Bruder, Geliebten, Affäre (Geliebter und Affäre sind bei Narbikova nicht gleichzusetzen, die Protagonistin des Romans *Die Reise* betrügt ihren Ehemann mit einem Geliebten und den Geliebten mit einer Affäre) oder historischen Persönlichkeiten oder allen zusammen. Auch homoerotische Liebe wird zum Thema gemacht.

Katrin Lange entdeckt in ihrer Dissertation über Narbikova, dass sich die Relation Paar/Dreieck oder auch zwei/drei nicht nur auf der Figurenebene nachweisen lässt, sondern auch in der Motivik und in vielfältigen Anspielungen auf kulturgeschichtliche, insbesondere religiöse Paradigmen zutage tritt. Das Prinzip der Dreieinigkeit kommt vor allem in dem Roman *Шенот шума* in Form der religiösen Namensgebung zum Tragen. Sana (Santa) führt eine Beziehung zu ihrem Ehemann Avvakum (Erzbischof) und ihrem Geliebten Otmatfejan. (Matthäus). (Vgl. LANGE 2001: 174f.)

Die Autorin sieht sich selbst nicht mehr als verantwortliche oder als ordnende Instanz des Geschriebenen, sondern geht selbst in die Heterogenität und Pluralität des Dargestellten ein. Kennzeichnend für die Texte sind Unabgeschlossenheit, Prozessualität und die Dominanz des

Jetzt, des unmittelbaren Augenblicks. Der Mündlichkeit wird ein hoher Stellenwert beigemessen, während Sinnstiftung in den Texten kaum mehr eine Rolle spielt.

In Narbikovas Werken schildert durchwegs eine auktoriale Erzählstimme die Geschichten, an manchen Stellen wechselt diese in die Position eines personalen Erzählers, der jedoch nicht kritisiert oder wertet.

Ilma Rakusa schafft es immer wieder, in ihren Aufsätzen Narbikovas Stil auf den Punkt zu bringen:

Bei Narbikova trifft Jacob Böhme auf die sowjetische Großplattenbauweise, die Glossolalie der Liebe auf russische Alltagsmiseren. Mit furioser Tuttigeste wird zitatfreudig in den Fundus der abendländischen Kulturgeschichte gegriffen, mit klugem Witz über die Bedingungen und Grenzen des eigenen Schreibens reflektiert. Narbikova ringt um den Nachweis, dass die Sprache es mit der Liebe aufnehmen kann; sie setzt diese Wechselbädern zwischen obszönem Slang und biblischer Archaik aus, treibt kecke Wortspiele und poetische Paradoxien hinein, entfesselt sie zu einer gleichsam erotischen Suada, deren soghafter Rhythmus an Magie grenzt. (RAKUSA 1996a: 52)

In Feinarbeit hantiert Narbikova mit Anaphern, Alliterationen, Assoziationen und Reimen, mit verfremdeten Redewendungen, Zitaten, Rhythmen und Klängen. All das macht ihren unverwechselbar neuen Stil aus, für den sie von Kritikern zugleich geschätzt und beschimpft wird.

Ihre Bücher bringen zum Ausdruck, was sie empfindet, atmen ihr Lebensgefühl. Die Autorin schließt die Suche nach völliger Aufrichtigkeit und einem praktikablen Stil in den zwischenmenschlichen Beziehungen ein, ferner das Bestreben, die erotischen und sexuellen Erfahrungsbereiche der Menschheitskultur voll auszuschöpfen. (Vgl. KASPER 1997: 279f.)

3.2 Die Raum-Zeit-Komponente

Was bei Narbikovas Werken nicht zu finden ist, ist eine lineare Story im herkömmlichen Sinne. Diese existiert genauso wenig wie ein Raum-Zeit-Kontinuum. Der fiktive Raum und die fiktive Zeit werden bei Narbikova durch Verfahren wie Simultanität, Dehnung und Verschiebung verzerrt und verfremdet. Dies dient auch als allgemeines Charakteristikum für die *Andere Prosa*:

В „другой прозе“ необычайно велика роль времени. Оно может появляться как самостоятельный художественный образ. Это время отчужденное, в конечном счете - это время безвременья, статичного жестокого, вычеркивающего годы, силы, мечты, а взамен оставляющего пробел, черточку между датами, либо пыль, либо прогоревшие угольки. Но этот образ времени заполняет всю картину мироздания - диктует общий ритм бытия. (НЕФАГИНА 1997: 115)

Die Textmassen dehnen sich räumlich und zeitlich in alle Richtungen, sind nicht zu erfassen, denn es gibt keinerlei Grenzen. Narbikovas Bilder, die sie durch ihren philosophischen Wortstrom erzeugt, sind oft überdehnt: *„он хотел от жизни, то что жизнь дал, он хотел“* (НАРБИКОВА 1994: 215) und deshalb nicht ohne weiteres vorstellbar. Da sich im Mittelteil des Satzes zwei Sätze überlappen, erfährt der Satz dadurch eine Dehnung. So fallen Anspruch und Befriedigung zusammen, auch der zeitliche Aspekt des Wollens und Bekommens ist aufgehoben. Dieses Prinzip der vollkommenen Ignoranz von Logik der Zeit ist am nachfolgenden Beispiel gut festzumachen:

[...] прямо блеснувшую на шоссе, - врезалась черная собака, и когда Нижин-Вохов резко затормозил, собака уже была мертвая. Первым вышел Н.-В. и увидел, что она уже мертвая, и когда Святослав наклонился над собакой, он сказал: ‚Она мертвая‘, и когда Вера посмотрела на собаку, она увидела что она мертвая. И всем вместе показалось, что эта черная собака и выскочила на шоссе, уже будучи мертвой. То есть сначала она умерла, а потом уже выскочила, а потом уже умерла. То есть она уже мертвая бежала к тому месту, где умерла. Эта собака была давно мертвая. И всем вместе показалось, что этот миг, когда собака выскочила на шоссе умерла, произошел не в тот миг, когда машина остановилась. Просто в этот миг они все вместе наблюдали тот миг, когда собака выскочила на шоссе и умерла. Но этот миг был намного раньше, может, утром, а может, еще вчера. (НАРБИКОВА 1994: 210)

Das gleiche Schema spielt sich wenig später mit der „toten“ Nachbarin ab, selbst ein so eindeutiger Zeitpunkt wie der Tod verschwimmt so zu einer neuen Wahrnehmung.

Die fließende Wahrnehmung der Zeit steht in Narbikovas Romanen generell still. Da die Zeit still steht, ist die Grenze zwischen Leben und Tod aufgehoben. Oftmals bleibt auch die Wahrnehmung der Zeit einfach stehen, man weiß nicht, ob sich die Handlung im Gestern, Heute oder Morgen abspielt, ob es früh oder abends ist, ob sich die Charaktere in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft befinden. Sie sind viel mehr Spielfiguren, die innerhalb zeitlicher und räumlicher, sozialer und geopolitischer Gegebenheiten hin und her geschoben werden. „Пространство и время у В. Нарбиковой субъективны. Они

существуют не вне героини, а определяются ее состоянием, ее переживанием (НЕФАГИНА 1997: 116):

Стихия выгоняет из комнаты в кухню, из кухни на балкон - из дома, поглощая собой каждый дециметр. А где здесь комнаты? Где кухня? Кто сказал, что это дом? Стены кончаются чем? Ничем. По периметру растут деревья, травка зеленеет... а на стене надпись: „Осень 1985“.
(НАРБИКОВА 1992: 53)

Raum und Zeit sind bei der Autorin vollkommen willkürlich gewählt. Vor allem in dem Roman *Die Reise* fallen Vergangenheit und Gegenwart zu einem Simultanitätskonglomerat zusammen, die in diesem Konzept als gleichzeitig gedacht werden. Die Gegenwart verschmilzt mit den Erinnerungen an die Vergangenheit (die vergangenen Affären der Protagonistin) zu einer Zeitebene. Die Vorstellung von Zeit als chronologische Abfolge von Ereignissen wird aufgehoben. Die parataktische Sujetkonstruktion im Text vermittelt den Eindruck von Simultanität, die Ereignisse scheinen gleichzeitig, sie lösen sich aus einer narrativen sinnstiftenden Ordnung heraus, ebenso wie die Hierarchie vormals gültiger Werte. Die Erinnerungsreise der Protagonistin wird zur gegenwärtigen Reise. (Vgl. HAUSBACHER 2002: 137)

Und die Zeit, die sie verband, war die gegenwärtige Zeit, aber auch die Vergangenheit und die Zukunft. Aber alle diese drei Zeiten waren in der gegenwärtigen Zeit gleichzeitig. (NARBIKOVA 1997: 106)

In dem Roman wird nicht nur intensiv mit der Sprache gespielt, sondern mit der Zeit, die etwas Relatives und etwas Irrationales, etwas Echtes und etwas Unechtes darstellt:

Было пять часов по-немецкому времени, а по-русскому было бы уже семь. Но пять часов - было настоящее время, а семь - ненастоящее, а если бы оказаться сейчас в Москве - то, наоборот, семь было бы настоящее, а пять ненастоящее. (НАРБИКОВА 1996: 8)

Räumliche Distanzen werden durch Fliegen und mittels Vorstellungskraft mit Leichtigkeit überwunden. Die Protagonisten reisen in einem Gedankensprung in fremde südliche Länder oder in Phantasiewelten. In *План первого лица. И второго* spielen banale Lokalitäten wie Zimmer und Küche eine Schlüsselrolle. Die Charaktere halten sich an unvorstellbaren und magischen Orten auf, genauso wie in dreckigen, heruntergekommenen kleinen Kommunalwohnungen.

Katrin Lange charakterisiert Narbikovas Raum-Zeit-Wahrnehmung folgendermaßen:

Der Umgang mit dem Thema Zeit (und Raum) [...] ist dadurch gekennzeichnet, dass das Konzept der chronologischen Abfolge von Zeit unterlaufen wird. Das Außerkraftsetzen der Chronologie durch Verschiebung und Umkodierung existierender Artefakte, Modelle und Vorstellungen geht dabei einher mit Textverfahren, die sowohl das Phänomen Gleichzeitigkeit als auch Zeitsprünge in Zukunft und Vergangenheit gleichermaßen sprachlich adäquat reflektieren.
(LANGE 2001: 166)

3.3 Wiederholung und Reihung

Bei Narbikovas Werken handelt es sich nicht um Geschichten, sondern um Geflechte. Die meist minimal gehaltene Handlung dient nur als Kette, in die Szenen, Assoziationen, Überlegungen wie in einen Flickenteppich eingeflochten werden. Verbunden sind diese Flecken durch die Sprache, z.B. durch gleich oder ähnlich lautende Wörter, die sie zu einem Teppich formen. Die Autorin baut keine kunstvollen Satzkonstruktionen, sondern wählt Wiederholung und Reihung zu ihren bestimmenden Stilmitteln. (Vgl. NITSCHKE 1995: 248) Durch das Stilmittel der Wiederholung will Narbikova ihre Aussage und Botschaft intensivieren. In der nachfolgenden Textstelle wird durch das stiltechnische Verfahren die Unfähigkeit, miteinander zu kommunizieren, zum Ausdruck gebracht.

Когда Тоестылой сказал Додостоевскому, что они с Иррой поженились, Додостоевский сказал: „Поздравляю“. Когда Тоестылой спросил Додостоевского, не может ли он перейти жить на кухню, Додостоевский ответил, что не может. Когда Тоестылой сказал ему: „Нас же двое“, Додостоевский сказал: „Нас же тоже двое“, Тоестылой сказал Додостоевскому: „Что ты хочешь?“, Додостоевский сказал Тоестылому: „А ты что хочешь?“ Тоестылой сказал Ирре: „Что ты хочешь?“ Ирра сказала Тоестылому: „А что ты хочешь?“ Ирра сказала Додостоевскому: „А что ты хочешь?“, Додостоевский сказал Ирре: „Ну а ты что хочешь?“
(НАРБИКОВА 1994: 34)

Die Struktur der Fragesätze wird unablässig wiederholt und dabei nur minimal variiert. Die Sprachlosigkeit und die Verwirrung der Protagonisten werden dadurch unterstrichen. Das Prinzip der Wiederholung und Reihung zieht sich wie ein roter Faden durch alle Werke

Narbikovas. Gezielt eingesetzt will sie dadurch Spannung und Brisanz erreichen. So ein Auszug aus *...и ныеуеетвие*: der letzte Streit zwischen Kisa und ihrem Ehemann. In diesem Fall wird die Wiederholung neben der Intensivierung der Wörter *народ* und *дороже*, auch als lautmalerisches Mittel durch das häufige Auftreten des Buchstaben *ж* gebraucht:

... и буду тем дороже я народам, и буду я дороже тем народам, чем буду я дороже тем народом...то есть чем больше я буду дорожить тем народом, то есть чем народ для меня будет дороже, так что даже не смогу жить без этого народа, он будет единственным народом для меня... это был самый последний их спор, Кисы и Александра Сергеевича, это был последний их спор в Германии.
(НАРБИКОВА 1996: 31)

Durch das Prinzip der Wiederholung möchte Narbikova nicht nur Spannung, sondern auch einen gewissen Rhythmus erzeugen. Christina Parnell bezeichnet die Werke Narbikovas als „Ohrentexte“ (PARNELL 1996: 145), deren Rhythmus und Sprachmelodie für das Verständnis der Botschaft maßgeblich sind. Das Spiel mit den Lauten und Worten, die Wirkung von Rhythmus und Intonation im Werk von Narbikova soll auch als ideelle Botschaft verstanden werden, als Aufwertung des Unbewussten, der Phantasie und des Gefühls. So werden in der nachfolgenden Passage einerseits das Gefühl und andererseits das Paradox der Stille vermittelt, indem durch das konstante Wiederholen des Buchstabens *и* bzw. von Zischlauten generell eine gewisse Melodie erzeugt wird:

Заткнули **уши-** и **тишина**. **Тишину**, конечно можно купить. Но денег нет. Получается, **что** когда говори**шь** о **шуме**, который меша**ет** тишине. И в Крыму **шумом** можно отравиться, в Коктебеле, например, в двух **шагах** от дома Волошина. Погиб**шее** место, в смысле тишины. Конечно, у тишины есть **шум**. И **шум** моря - это тишина. И **шум** ветра - это тишина. Особенно приятно слу**шать** дождь. Это тишина. Тишину может нару**шить** оргазм. Это всплеск ду**ши**. Когда ду**ша** кричить. А получается такой звук, как лопаю**щийся** мыльный пузырь, вот-вот только что лопнул, такое ры**чание** изнутри, почти **животной**.
(НАРБИКОВА 1997: 2f.)

Die zischende Sprachmelodie, die in dieser Passage erzeugt wird, bricht die Stille, von der die Rede ist. Ähnliche Beispiele finden sich in allen Werken Narbikovas, es handelt sich dabei um ihr auffälligstes und produktivstes Stilmittel.

Für den Automatismus der Wiederholung soll folgendes Beispiel aus der Povest' *Около эколо* dienen:

Петя плакала и плакала. Ее мог утешить только Борис, но уже умер, и уже ее некому было утешать. Она плакала бестешно. Она начинала плакать, и когда она уже кончала плакать, она опять начинала плакать. (НАРБИКОВА 1992: 133)

Die in der Textsequenz verwendete Anzahl von Wörtern wird mindestens in zwei unterschiedliche Zusammenhänge gestellt (bei diesem Beispiel „weinen“ und „trösten“). Der erste Satz vermittelt, dass Petja um den erschossenen Boris trauert, doch nach dem vierten Mal „weinen“ wird die Semantik „Trauer“ verschoben und zu einem lallenden Sprechen, welches zur semantischen Entleerung des Denotats der entsprechenden Wörter führt. Die neue und variierte Kontextualisierung der einzelnen Wörter suggeriert die Auslotung des semantischen Potentials der Wörter. (Vgl. LANGE 2001: 154)

3.4 Intertextualität und Dekonstruktion

Wie bei allen postmodernen Autoren spielt Intertextualität, das Einflechten, das Dekonstruieren sowie das Rekonstruieren von Prätexten eine wichtige Rolle. Für die Schriftsteller der *Anderen Prosa*, zu denen Narbikova gezählt wird, ist das Hinwenden zu vorhergehenden Kulturen charakteristisch: „Их культурная почва складывается из литературных реминисценций начала XX века, Гоголя, Достоевского, хотя литература прошлого для них - предмет иронического переосмысления, а не следования традиции.“ (НЕФАГИНА 1997: 115) Die Motive der klassischen Literatur werden in einen völlig neuen Kontext gestellt, wodurch diese Motive eine Verfremdung und anschließend eine Neusemantisierung erfahren.

Valerija Narbikova jongliert mit Zitaten und Assoziationen jeglicher Art, indem sie Fremdtexte in ihre Wortsuade einsaugt. So entsteht eine nur minimal gegliederte Textmasse, die dialogisiert, reflektiert, schimpft und klagt. In Narbikovas Texten wird auf ein umfängliches kulturgeschichtliches und literaturhistorisches Korpus rekuriert, alle Mythen und Liebesgeschichten der Weltliteratur werden zusammenbuchstabiert, um das Phänomen der Liebe zu erfassen. Liebespaare wie Adam und Eva, Romeo und Julia, Onegin und Tat'jana spielen bei Narbikova eine Rolle.

Die in diesem Korpus tradierten Artefakte werden von der Autorin ironisch zitiert, lustvoll zerschrieben und zerstückelt, danach variiert, verschoben und reininterpretiert sowie neu zusammengesetzt. Dabei handelt es sich jedoch keineswegs um leere Allusionen, sondern um ein intertextuelles Zusammenspiel, welches durchaus ein eigenes Sinnpotenzial entfaltet. (Vgl. НЕФАГИНА 1997: 180) In ihrem Zitiervorgehen finden sich bei der Autorin Artefakte, die aus der häretischen Tradition stammen oder kanonisiert sind. Kanonisierte Texte, wie z.B. *Anna Karenina* werden dabei meist profanisiert, umkodiert und neu semantisiert.

Die Allusion an Puškin als Autor wie als historische Person ist in Narbikovas Werken allgegenwärtig. Er ist der wichtigste Zitatspender und die wichtigste Kreativitätsstimulanz, als Dichter oder als Ehemann, er stellt für sie den Gott der Literatur dar.

Die Prätexte werden von der Autorin dem eigenen Text einverleibt und weiterverarbeitet. Durch die Tradierung der Texte werden gewisse Sinnstrukturen und Inhalte transportiert, deren Gültigkeit für die gegenwärtige Literatur einer Prüfung unterzogen wird. Die meisten Texte werden infolge der Tradierung umgeschrieben und neu semantisiert. Allerdings werden die Vorläufertexte von Narbikova weder gelöscht noch bis zur Unkenntlichkeit überschrieben. Zitate sind durchaus als solche zu erkennen und in ein Spannungsverhältnis zum eigenen Text gesetzt.

Intertextualität ist bei Narbikova ein Mittel der Grenzüberschreitung. Sie webt „Bewusstseinszitate“ aus den Texten der Mythologie und der Weltliteratur, vor allem der griechischen Antike, der Franzosen des 18. Jahrhunderts, der russischen Romantiker und der Moderne (Wilde, Proust, Bal'mont) in ihren eigenen Textschwall ein.

Auffallend ist, dass Narbikovas Subtexte ausschließlich von männlichen Schriftstellern verfasst wurden, und auch bei den historischen Persönlichkeiten, die in Narbikovas Werken auftreten, handelt es sich ausschließlich um Männer.

Im Roman *Die Reise* bzw. ...и н*ы*н*е*м*е*ст*в*ое lassen sich thematisch fünf Arten von Intertextualität bzw. der Verwendung von Prätexten ausmachen. Zum einen finden sich fragmentisch direkte Zitate aus Gedichten von Fedor Tju'čev und Aleksandr Puškin:

Нет - раз, два три. И этого нет.
Я встретил вас и все былое, (Tju'čev)
Я памятник себе воздвиг... (Puškin)
Я из дому вышел был сильный мороз.
(НАРБИКОВА 1996: 12)

Zum anderen finden sich ironische Anspielungen auf russische historische Persönlichkeiten wie in dem Fall der ärmlichen Herkunft der russischen Zarin:

[...] что он прочитал у Ключевского, которому можно доверять, что Екатерина приехала в Россию с двумя узлами старых платьев, она была бедная девочка из немецкой бедненькой провинции, а стала великой русской царицей. Потому что она до того как она растолстела, обабилась, пере... (НАРБИКОВА 1996: 18)

Historische Personen werden auch in den Text eingebaut, ihre Rolle wird jedoch verfremdet, dekonstruiert und neusemantisiert. So streiten sich z.B. Dodostoevskij und Toest'lstoj um die Gunst einer Frau. Es dreht sich alles um die Frage, welchem der hier offensichtlich evozierten Schriftstellern der Vorzug zu geben ist. Aleksandr Puškin begegnet man, wie in *Около эколо*, als Dichter und Ehemann. Das Dichterschicksal wird eingewebt und entfremdet.

Bei generellen Überlegungen bzw. beim Philosophieren über das Leben baut Valerija Narbikova in parodierender Form Größen der russischen Literaturgeschichte, sowohl literarische Figuren als auch Schriftsteller, ein. Sie demontiert nicht nur, sondern sie montiert auch:

Если бы Анне Карениной отрезали одну ногу, а Воронский за ней бы всю жизнь до смерти ухаживал. Смешно! Если бы Пушкин повредил мозг, и он до конца жизни ничего бы не написал, а был бы простым эпилептиком, а Лермонтов после дуэли лежал бы прикованный к постели. (НАРБИКОВА 1996: 14)

Eine omnipräsentes Motiv Narbikovas, das sich in jedem ihrer Romane findet, sind biblische Mythen. Narbikova möchte die Welt in einen Zustand vor dem Sündenfall zurückführen. Die Autorin scheut nicht davor zurück, auch biblische Geschichten zu dekonstruieren und zeitgemäß wiederzugeben. Über Moses schreibt Narbikova in *Die Reise* Folgendes:

И он орал на этот народ. Орал, но тащил его за собой по пустыне. И он мучил этот народ. Сорок лет он таскался с этим народом по пустыне. Он ведь убил на этот народ свою жизнь, а она у него была одна, единственная и неповторимая. И он орал на них, как на детей, он их таскал за уши и шлепал ремнем, он им не покупал мороженое и не водил их в кино, он их водил сорок лет по пустыне. И с помощью кнута он заставил их верить, этот жалкий народ, а любой народ жалкий, когда его мучить. (НАРБИКОВА 1996: 21)

Auch in folgender Textstelle aus *Равновесие света дневных и ночных звезд*, einer Parodie auf das Gebet „Vater unser“, wird Narbikovas von den Kritikern als respektlos bezeichneter Umgang mit Religion und Gott deutlich:

Отче наш... дорогой папа, будь здоров как на небе, так и на земле. Дай хлебушка поесть и прости, если что не так. И не ломай кайф, и все остальное лажа. Аминь. (НАРБИКОВА 1994: 67)

Auch Gedankengut von Philosophen wie Jakob Böhme oder Emanuel Swedenborg findet in Narbikovas Roman *Die Reise* Eingang und wird zitiert:

Es war ein Spektakel, und wenn Swedenborg die Wahrheit sagt: „Über den Himmel, die Geisterwelt und die Hölle.“ Dann sind alle Politiker des Jahres 1993: Parlamentarier, Premierminister und sogar Gouverneure [...]. (NARBIKOVA 1997: 26)

Auch der spätmittelalterliche Theologe Meister Eckehart wird von Narbikova in ihren religiösen Diskurs eingebaut:

И даже Мейстер Экхарт что-то не успокаивает, а какой он молодец, как сладко читать его в дождь после... ну как же сладко он говорит, что вот есть бог и есть творение, и человек, он подальше от бога и поближе к творению. А вот если бы он, человек забыл себя, говорит Экхарт, родившийся в 1260 году, а умер он, когда ему было 67 лет, то есть если человек откажется от самого себя, то тем больше он Бог, и тем меньше он творение. (НАРБИКОВА 1996: 13)

3.5 Bewusstseinsstrom

Ein besonderes und schwierig zu definierendes erzähltechnisches Verfahren bei Narbikova ist der sogenannte Bewusstseinsstrom (*stream of consciousness*), welcher von James Joyce her bekannt ist. Robert Humphrey schreibt: „It is used as variously and as vaguely as ‚romanticism‘, ‚symbolism‘ and all the rest.“ (HUMPHREY 2006: 380) Es handelt sich dabei ursprünglich um einen Terminus aus der Psychologie, weswegen man auf gewisse Definitionsprobleme stößt, wenn man den Begriff in der Literaturwissenschaft anwenden möchte. In der Psychologie besitzt das Bewusstsein eine aus dem individuellen Mikrokosmos herleitbare Struktur, durch die jeder Inhalt sofort in eigentümlicher Weise gestaltet und zu den

übrigen Inhalten in Wechselbeziehung gesetzt wird. Otto Best versucht den Bewusstseinsstrom im Rahmen der Literaturwissenschaft folgendermaßen zu beschreiben:

[...] aus Quellen von Bewusstsein, Unterbewusstsein und Unbewusstem gespeister Strom, der vor dem Ich vorbeizieht und aus dessen wirrer Fülle nach veralteter Vorstellung das Aufmerksamkeitsvermögen sich einzelne Bilder herausgreift, um sie zu eigentlichen Wahrnehmungen zu verarbeiten; seine Darstellung erfolgt durch die Form und Technik des inneren Monologs. (BEST 1987: 63)

Maßgebende Werke dabei sind *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* von Marcel Proust und *Ulysses* von James Joyce, der als einer der wichtigsten Vertreter des *stream of consciousness* gilt.

Besonders in der russischen Literatur findet man schon früh diese Technik bei Dostoevskij, der die Figuren selbst „sprechen“ lässt und Wahrnehmungen, Empfindungen, Assoziationen aller Art, Erinnerungen, Überlegungen, auch bloß Lautfolgen ohne ausdrückliche Ankündigung oder Eingriff einer Erzählinstanz einsetzt. (Vgl. VOGT 2006: 185) Außer Annelore Nitschke, Übersetzerin von vier Romanen Narbikovas, bringt niemand die Autorin konkret mit dieser Technik in Verbindung, jedoch wird ihr Stil von vielen Kritikern direkt mit dem von James Joyce verglichen. Virginia Woolf sieht die Technik von Joyce als unaufhörlichen Schauer von Atomen, Atome, die in unterschiedlicher Abfolge ins Bewusstsein fallen. Typisch für seinen Stil sind verkürzte Syntax, willkürliche Wortbildung, Lautmalerei, Sprachspiele, prädikatslose Wahrnehmungsnotate und assoziative Verbindungen. (Vgl. VOGT 2006: 188) Alle diese Kriterien lassen sich auch auf die Prosa Narbikovas übertragen.

Ihre Übersetzerin stellt diesbezüglich äußerst interessante Überlegungen an. Im Vorwort zu *Шеном ума* lädt Narbikovas Mann Aleksandr Glezer dazu ein, in den Bewusstseinsstrom Valerija Narbikovas einzutauchen. Im Zusammenhang damit entdeckt Nitschke auch bei Texten des georgischen Malers Gia Edzgeradze und des ukrainischen Fotografen Boris Michajlov die Technik des Bewusstseinsstroms. Gia Edzgeradze erkennt in der Undifferenziertheit des Bewusstseins die „normale Konzentration“ der Wahrnehmung. Seine Hauptaufgabe als Künstler sieht er darin, das Bewusstsein des Betrachters aus der Begrenztheit seiner alltäglichen Wahrnehmungsroutine herauszuführen in einen Raum „erfüllter Leere“. Der Künstler stellt sich demnach nicht mehr über den Betrachter, sondern verhilft ihm zur Einsicht, dass jeder Mensch Künstler und am schöpferischen Akt beteiligt ist. Der Strom des Alltagsbewusstseins soll als unaufhörlich fließende schöpferische Aktivität

bewusst gemacht werden. (Vgl. NITSCHKE 1995: 246) Valerija Nabikova beschreibt nichts, sondern setzt einen ununterbrochen auf- und abschwellenden Sprachfluss in Gang, sodass beim Leser keine Welt, sondern ein Sog entsteht. Diesen Sog kann man jedoch nicht als inneren Monolog bezeichnen, da man keinen allwissenden Erzähler ausmachen kann. Annelore Nitschke beschreibt Nabikovas Stil daher auf diese Weise:

Ich habe den Eindruck, dass eine Art Leuchtturm rundum wandert und immer wieder dieselbe Szenerie beleuchtet. [...] Ein Kapitel ist eine Umdrehung. Da werden die verschiedensten Liebespaare und Freundeskonstellationen gestreift. Es sind bewegte Bilder, ohne dass sich wirklich etwas bewegt. (NITSCHKE 1995: 249)

Um sich der Lektüre Nabikovas hingeben zu können, muss der Leser ein Teil des Soges dieses Leuchtturmstrahls werden und in diesem Sprachfluss mitschwimmen. In jedem von Nabikovas Werken verschmilzt die personale Erzählperspektive mit dem Erzähltext zu einem diffusen Bewusstseinsstrom, indem Erzähler- und Figurenbewusstsein in philosophischer Reflexion miteinander verschmelzen. Durch den Bewusstseinsstrom werden stilistische Besonderheiten wie Assoziation, Reihung, Verschiebung sowie diffuse Raum-Zeitkonzepte erzeugt. Er dient als Instrument, als Fluss, in dem sich der typische Stil Nabikovas ausbreiten kann.

3.6 Assoziation

Assoziation ist die Verknüpfung von zeitlich und räumlich auseinanderliegenden Vorstellungen zu Bildverbindungen. Es entsteht somit eine Assoziationskette durch Aktivierung von Vergangenem mittels „anklingendem“ Gegenwärtigen, indem etwa Wortklänge oder -bilder ähnliche Wörter oder Wortgruppen „hervorrufen“ und eine kausale Beziehung zwischen dem Getrennten suggerieren. (Vgl. BEST 1987: 47)

Viele der Assoziationen, mit denen Nabikova in allen Romanen operiert, stellen ein semantisches Ratespiel ohne wirkliche Lösung dar. Dass man dennoch versucht das Rätsel zu lösen, liegt in einer der Textstrategien der Autorin - der Auslegung falscher Fährten - begründet. Als Beispiel sei eine Passage aus *Около эколо* angeführt: „Однажды В.Н. и И.К. прилетели в Симферополь поздним вечером [...]“. (НАБИКОВА 1992: 5) In diesem Fall könnten die Initialen V.N. für Valerija Nabikova stehen, aber auch als Vladimir Nabokov

gelesen werden. Dies lässt die Schriftstellerin vollkommen offen. I.K. wiederum könnte für den Konzeptualisten und guten Freund Narbikovas, Il'ja Kabakov, stehen. Dieses Initialenratespiel hat jedoch keine wirkliche Lösung, und der Versuch, die sich hinter den Initialen verbergenden Personen zu bestimmen, bleibt erfolglos.

Zwischen dem Autor und Erzähler und zwischen dem Helden und anderen Protagonisten verschwimmen die Grenzen in diesem Sog aus freien Assoziationen:

Главное – это интонация, принципиально невразумительная, без подъемов и логических ударений. Слова вяжутся одно за другим то ассоциативно, то совершенно произвольно, создавая ощущение тягучей аморфной массы. Между автором и рассказчиком, героиней и другими персонажами нет границ. Как аморфен сюжет, так текучи переходы от одного действующего лица к другому.
(НЕФАГИНА 1997: 156)

Die Wörter reihen sich bei Narbikova beliebig in freier Assoziation aneinander und so entsteht eine zähflüssige, nahezu strukturlose Masse ohne Anfang und Ende. Die assoziative Verbindung zwischen Wörtern oder Satzsequenzen ist in Narbikovas Werken sehr stark ausgebildet. Deswegen reißt Narbikova das Wort aus seiner allgemeinen Bedeutung und verleiht ihm eine individuelle Bedeutung. Es werden in allen Romanen Narbikovas assoziative Verbindungen hergestellt. Narbikova schreibt auf der Basis des Automatismus. Historische und literarische Namen und Motive werden bewusst eingesetzt, um beim Leser einen literarischen Prätext oder ein historisches Ereignis aufzurufen. Das Spiel, das Narbikova mit den Assoziationen spielt, führt den Leser meist auf eine falsche Fährte. Der Name Irra der Protagonistin aus *План первого лица. И второго* evoziert durch die Verdoppelung des Buchstaben *r* den Eindruck, dass sich die Frau durch einen irrationalen Charakter und irrationales Benehmen auszeichnet. Im Laufe des Romans stellt sich jedoch heraus, dass sie keineswegs den sich mit ihrem Namen verbindenden Assoziationen entspricht, sondern sie erscheint eher als abstrakt-nüchterne und vernünftige Figur.

Eine weitere, auf den falschen Weg führende, Assoziation findet sich in *Шеном шума*. Der Ehemann von Vera heißt Don Žan, was beim Leser umgehend das Bild des großen literaturhistorischen Liebhabers und Frauenhelden Don Juan hervorruft. Narbikova erklärt im Vorfeld den Namen:

Но счастливый брак - это приключение. Даже имя у Вериного мужа было приключенческим. Его звали дон Жан. И это секрет, почему именно дон. Абсолютно не потому, что он был испанцем. Абсолютно не поэтому. Хотя он мог быть и абсолютным испанцем, он мог быть

даже абсолютным итальянцем, но мы бы никогда не стали называть его синьором. А кроме приключения, все абсолютно ужасно, и абсолютно неабсолютно, и совершенно несовершенно. Но, несмотря на то, что дон Жан был абсолютно русским, он был абсолютно доном Жаном. Разве это не приключение. (НАРБИКОВА 1994: 235)

Narbikovas verzerrte russische Version des Don Žan stellt das klare Gegenteil der tatsächlich assoziierten Figur dar. Er ist der betrogene Ehemann, der zuhause für seine Frau kocht, während sich diese mit ihrem Liebhaber amüsiert. Die erste Begegnung des Lesers mit Veras Mann wirkt befremdlich. Er steht am Herd und bereitet das Mittagessen für seine Frau zu, was in der russischen traditionellen Gesellschaft eine Ausnahmeerscheinung ist. Somit stellt die Figur nicht nur eine neusemantisierte Version des Don Juan dar, sondern auch eine bewusste Dekonstruktion des orthodoxen russischen Männerbildes:

И дон Жан старался. Он старался, чтобы успеть. Чтобы Вера приехала, а у него все готово. И нужно приготовить то, что она любит. Он резал на кубики баклажаны и складывал их в кастрюльку. И потом резал помидоры, лук, чеснок и складывал их в отдельные мисочки. Он все старательно резал и складывал, потому что это было блюдо и для блюда надо стараться. (НАРБИКОВА 1994: 235)

Nachdem das Essen, liebevoll und sorgfältig zubereitet, fertig ist, wartet er vergebens auf seine Frau, bis das Mittagessen kalt wird. Somit erfährt er eine weitere Demütigung, da Vera in der Zwischenzeit bei ihrem Geliebten verweilt. So ähnlich wie in dieser Erzählung verhält es sich mit der Figur Aleksandr Sergeevič.⁹

3.7 Paradox

Wie bereits im vorhergehenden Kapitel dargestellt, erzeugt Narbikovas Prosa einen Sog, durch eigenwillige Bilder, durch einen unverwechselbaren Rhythmus, durch eine sprunghafte Logik sowie eine dynamische Diktion. Narbikovas Sprache erzählt nicht, sie verkörpert das Paradox der Liebe, des Lebens und des Schreibens. Sie verheddert sich im Widerspruch, im eigenen Anspruch, sie führt ein Denken vor, das sich laufend selbst in Frage stellt. Selbstreferentialität ist hier kein modischer Trick, sondern eine Spirale des Denkens. In Narbikovas Werken mischen sich in „furiosem Impetus handfeste Liebesszenen mit dem

⁹ Siehe Kapitel 5.1

Diskurs über deren romaneske Aufbereitung. Der obszöne Drall setzt sich in logischen Pirouetten und poetischen Paradoxa fort.“ (RAKUSA 1996b: 236) Obwohl Liebe und Schreiben im Text nicht gleichgesetzt werden, schafft das Paradox Verwandtschaft. Die Sprache der Liebe ringt mit dem Unsagbaren, wie die Sprache an sich:

О чем они говорят? Трудно уловить смысл. За этим смыслом стоит второй смысл, который доходит до нуля и меняет знак на противоположный: она начинает убеждать его в том, в чем он ее только что убеждал, она отрицает то, что убеждала, она отрицает то, что утверждала минуту назад, он отрицает то, что утверждал, они говорят одновременно, и когда она голос, он - фон, и когда он голос, она - фон, а потом уже голос на голос и фон на фон, они сейчас состоят из уже и звона в ушах, за пять минут любовь, а на нее годы уходят! (НАРБИКОВА 1994: 159)

Die Autorin stellt sich die Frage: „Wie sage ich das Unsagbare?“. Schon die Stoa und die christliche Mystik haben *modi loquendi* wie Paradox, Oxymoron oder Negation eingesetzt. Bei Beckett¹⁰ werden diese Verfahren so verabsolutiert, dass Wirklichkeit und Unwirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden sind, dass jeder Halt in einer Aura der „Vergleichgültigung“ entschwindet. Um Vergleichgültigung oder Verstummen geht es bei Narbikova jedoch keineswegs. Das Paradoxon dient Narbikova neben Oxymoron und Negation und den klassischen *modi loquendi* als bevorzugtes Stilmittel, um wordemiurgisch Totalität zu erzeugen. Es handelt sich dabei um eine durch und durch ernsthafte Sache, die auch ihre spielerischen Seiten entfaltet und oft einen märchenhaft-kindlichen Ton erzeugt, hinter dessen Naivität List und literarisches Raffinement stecken. (Vgl. RAKUSA 1996b: 239)

Diese *modi loquendi* wie Paradox, Negation, Oxymoron, Chiasmus und Parallelismus überlagern sich und bewirken einen poetischen oder sarkastisch-ironischen Effekt. Eine der renommiertesten Narbikova-Expertinnen, Ilma Rakusa, erkennt drei verschiedene Arten des Paradoxen, die in Narbikovas Wortstrom eingesetzt werden: zunächst die lyrische, um eine Naturstimmung oder Gemütsverfassung zu evozieren:

Ни в кустах, ни на берегу совсем не было признаков света. Кроме моря, которое было тенью неба, кроме неба, которое было тенью моря, кроме тени, которая была морем неба, так теней не было. Чящяжышын и Отматфеян не отбрасывали тени, и тени не отбрасывали Чящяжышына и Отматфеяна. Ни деревья, ни кусты тоже не. Хотя было светло. Но свет - это не признак света, а тень - это признак света. И

¹⁰ Samuel Beckett, geb.1906, † 1989, irischer Schriftsteller

было холодно. А это холод - это признак того, что пора. (НАРБИКОВА 1994: 87)

Absurd und komisch wirkt die Paradoxalität, die einen bestimmten Typus russischer Witze parodiert:

Никто не купался. В воде не было социальных различий. Даже по плавкам определить было нельзя, потому что они тоже в воде, их не было в воде. Полное социальное равенство. Республики смешались на пляже. Ссорились, кто лучше: грузины или армяне, Москва или Ленинград, мясо или капуста, душа или тело: „А я считаю что Ленинград ближе к Москве, чем Москва к Ленинграду“. - „А ч считаю, Москва ближе к Ленинграду. От Москвы до Ленинграда ближе, чем от Ленинграда до Москвы“ - и лучше. - „В смысл лучше?“ - „А от Ленинграда до Москвы - хуже.“ Хуже в смысле дальше, лучше в смысле дешевле, интеллигентнее в смысле чище. Без смысла. (НАРБИКОВА 1994: 95f)

Weiters existieren jene Paradoxa, die russische gesellschaftliche Missstände ironisch darstellen:

Живем при таком строе, при котором все хорошо: идет радиоактивный дождь, а все хорошо: птички над нами пролетят, над Финляндией помрут, а все хорошо, помидор соберут, привезут и выбросят, и хлеб выбросят, и картошку, а колбасу не выбросят, потому что ее даже не привезут. Все, что само растет хорошо, то выбрасываем, а все, что самим надо делать, делаем плохо, зато у нас хорошо. (НАРБИКОВА 1994: 138)

3.8 „Sprechende“ Namen

In Narbikovas Texten tragen die Protagonisten meistens anspielungsreiche, phantasievolle, onomatopoetische oder absichtlich verwirrende Namen, die höchst atypisch sind. Sie sind atavistisch, „unorthographisch“ oder signalisieren Beliebigkeit. Dies gilt vor allem für die männlichen Charaktere in Narbikovas Prosa. Die Namensgebung Narbikovas ist außerdem dadurch charakterisiert, dass die Protagonistinnen stets nur mit einem weiblichen Vornamen benannt werden, während die männlichen Figuren Familiennamen erhalten, die fast ausnahmslos auf eine bekannte historische Persönlichkeit anspielen. (Vgl. KASPER 1997: 277) In Narbikovas Werk *План первого лица. Или второго* heißen die Figuren Irra,

Dodostoevskij und Toest'lstoj. Bei dem Namen Irra handelt es sich im Russischen um ein Diminutiv von Irina, das aber üblicherweise mit einem *r* geschrieben wird. Das zweite *r* stellt eine Anspielung auf das Wort „irrational“ dar.

- Это иррационально
 - Но меня зовут Ирраю
 - Вас зовут Ирра с двумя ,р'?
 - Меня зовут Ирра.
 - ‚Иррационально‘ я бы написала с большой буквы в вашу честь.
- И вам действительно сколько лет?
(НАРБИКОВА 1994: 9)

Dabei handelt es sich um einen in die Irre führenden Namen, da die Protagonistin Irra keineswegs der sich mit ihrem Namen verbindenden Assoziation entspricht, sondern ganz im Gegenteil eher als eine nüchterne und vernünftige Figur auftritt. Die Namenswahl ihrer beiden Liebhaber Dodostoevskij und Toest'lstoj, eine nicht zu übersehende Anspielung auf die zwei Größen der russischen Literatur, kann als immer wiederkehrende Frage, wer von den beiden der maßgebendere bzw. wichtigere Literat ist, gelesen werden, denn auch im Kampf um die Frau stehen sich Narbikovas Charaktere als Rivalen gegenüber. Die Zusammenhänge sind jedoch nur auf der metatextuellen Ebene zu sehen, da weder charakterliche noch biografische Ähnlichkeiten zum Tragen kommen. Das Präfix *do-*, im russischen *bis* oder *vor*, könnte man als Prä-Dostoevskij übersetzen. Sein Spitzname Dodo ruft eine Assoziation mit einem längst ausgestorbenen Vogel hervor. Der Name Toest'lstoj heißt einerseits „das ist Lstoj“ oder „das isst Lstoj“. Da das Thema Essen eine wichtige Rolle spielt und er am Ende der Erzählung gekocht und aufgegessen wird, wäre die zweite Übersetzung treffender.

In *Равновесие света дневных и ночных звезд* steht Sana (Diminutiv von Aleksandra) zwischen Avvakum, der den gleichen Namen wie der russische Protopope und Führer der Altgläubigen trägt, und Otmatfejan. Dieser Name weist zum einen auf den Evangelisten Matthäus hin; zum anderen handelt es sich ob des Suffixes *-jan* um einen armenischen Namen. Avvakum trägt seinen Namen, weil er starr wie ein Altgläubiger ist, und Otmatfejan, weil er Sanas Auserwählter ist.

Narbikova experimentiert nicht nur mit der Dekonstruktion historischer Persönlichkeiten, sondern sie reizt auch die russische Sprache zum Äußersten aus. Ihr Sprachexperiment findet seinen Höhepunkt im Namen von Otmatfejans Freund Čjaščjažyšin. Sein Name stellt einen Regelverstoß gegen alle Normen der russischen Orthografie und Phonetik dar.

Eine phonetische Regel besagt, dass nach den palatalisierten Konsonanten *šč* und *č* keine, die Palatalität des vorhergehenden Konsonanten bezeichnenden Vokale wie *ja* geschrieben werden dürfen. Gleiches gilt für die nichtpalatalisierten Konsonanten *ž* und *š*, nach denen nicht *y*, sondern *i* geschrieben wird.

In der Povest' *Около эколо* trifft der Leser auf ungewöhnliche, phantasievolle und anspielungsreiche Namen. Die Protagonistin Petja (kurz für Petrarka, nicht Petr) pflegt ein Verhältnis zu Boris und Gleb II.I, womit man in der russischen Geschichte sofort das Brüderpaar assoziiert. Man trifft auf Sverčok (Grille), Puškins Geheimname während seiner Mitgliedschaft bei Arzamas, und dessen Kontrahenten den Zahnarzt Dantist, eine offensichtliche Anspielung auf d'Anthes.

Im zweiten Kapitel ist Tat'jana mit Lžedmitrij, ebenfalls einer russischen historischen Persönlichkeit, verheiratet.

Auffallend ist, dass sich die sprechenden Namen allerdings nur bei den männlichen Protagonisten finden. Bei den Protagonistinnen stößt man auf eine unverkennbare Affinität zur Erzählerin. Sie sind meist Künstlerinnen (Dichterinnen und Malerinnen). Sie haben einfache Namen wie Lera, Sana, Petja, Vera oder Kisa. Sie wollen sich selbst finden und trotzdem oft eine „Andere“ sein - Aphrodite, Medea, vielleicht Tat'jana Larina oder Anna Karenina, jedoch ohne sich zu ertränken, ohne den anderen zu heiraten und ohne sich unter den Zug zu werfen. (Vgl. KASPER 1997: 277)

Zunächst sind diese Figuren im starken Maße unspezifisch dargestellt. Sie entwickeln sich jedoch im Gegensatz zu ihren männlichen Partnern zu höchst singulären und individualisierten Figuren. Ganz im Stil des postmodernen Schreibens gewinnen aber alle diese Figuren im Laufe des Textes keine genauen Konturen, sondern sie entfernen sich noch weiter vom Leser. Die Figuren sind lediglich Marionetten der eigentlichen Protagonistin – der Sprache. Diese modelliert zwar im Laufe der textuellen Entwicklung mehr oder weniger deutliche Personen und Biografien, die sich jedoch wieder im Laufe der Handlung in einer amorphen Wortmasse auflösen.

In Narbikovas oft willkürlich wirkender Namensgebung lassen sich dennoch zwei Tendenzen ausmachen. Die Figuren tragen entweder biblische Namen wie Sana (Santa), Avakuum (Erzbischof), Irra (Sarrah), Angel, Boris und Gleb (Märtyrer), Otmatfejan (Evangelist) oder die Namen berühmter Schriftsteller wie Puškin, Dodostoevskij, Toest'Istoj und Popoff.

Im Roman *Die Reise*, Untersuchungsgegenstand im vierten Kapitel der vorliegenden Arbeit, spielen die „sprechenden Namen“ eine geringere Rolle als in den soeben erwähnten Werken.

3.9 Die Sprache als Heldin

Die gestaltete Sprache - nicht einfach selbstzweckhaft, sondern ein leidenschaftlicher schöpferischer Akt - ist bei Narbikova das Agens, die Heldin. Die Sprache will alles leisten, sie will simultan Vergangenheit und Gegenwart, das Nächste und das Entfernteste, vor allem aber die Liebe mit allen ihren Widersprüchen zusammenbuchstabieren. Nicht die Protagonisten sind die agierenden Personen, sondern die Sprache steht bei Narbikova im Mittelpunkt. Die Figuren sind einfach Leute im Buch, die durch sie sprechen, atmen und lieben:

Написать о себе самом на себе - не так просто. Потому что героем романа и являюсь Я - Язык. Это я - герой, а не они. Они персонажи, они простые люди в книжке. Это на мне они говорят, мною любят и дышат. Я – им все: воздух, вода и тепло, только в виде языка. Без меня бы они погибли тут же. Я такой для них главный, как солнце. Я даже главнее мамы для них. Но я также и беззащитен. И перед этими персонажами. И перед автором. С автором у нас любовь, мучение и страсть. Как же иногда автор мучает меня, как терзает, но он меня любит. Я тоже мучаю автора, он такой беззащитный, как и я, такой же нежный. Но так, как меня терзают порой персонажи, так даже автор не обращается с мной. (НАРБИКОВА 1996: 6)

Mit diesen Worten stellt Narbikova ihre Heldin, die Sprache, im Vorwort zu *Die Reise* vor. Dieses Statement kann jedoch maßgebend auch für alle anderen Romane und Erzählungen herangezogen werden. Eben für diese Neuheit in der Sprache, für den nie dagewesenen Stil wird Narbikova von den westlichen Kritikern gelobt und gefeiert.

Narbikovas Passion ist das Wort, es hat bei ihr viele Gesichter und kein Programm, es bildet einen unaufhaltsamen Wortstrom, eine autonome Gegenwelt, deren ästhetische Originalität gegen zwei Fronten angeht: gegen ideologische Gängelungen und formale Langeweile. Narbikova führt einen ebenso faszinierenden wie riskanten Kampf ums Wort, und als Leser, nehmen wir lustvoll an einem Versuch, der die Konstruktion gegenüber der Dekonstruktion immer neu erprobt und durchsetzt teil. (Vgl. RAKUSA 1996c: 139) Ebenfalls im Vorwort von *Die Reise* findet sich eine interessante Reflexion über das Wort bzw. dessen Bedeutung und Verwendung:

слова - это только шум
слова - это физиологическая потребность
слова - это несостоятельность мысли

слова пренебрегает словом
слову мало слова.
в слове мало слова
слово конечно
слово можно обожать
слово имеет скелет, плоть
у слова есть тень
словом можно играть
но словом нельзя играть в шашки, шахматы, карты
с помощью слова нельзя перейти шоссе
в слове слишком много букв. (НАРБИКОВА 1996: 5)

Die Sprache mit ihren Wörtern nimmt bei Narbikova eine weit wichtigere Rolle als menschliche Protagonisten ein, da diese nur durch die Sprache und das Wort selbst existieren können.

Narbikova reflektiert in ihren Texten immer wieder über die Semantik von Wörtern bzw. über die russische Sprache selbst:

И в этих буквах, доведенных до неузнаваемости, в словах и словосочетаниях, доведенных до неузнаваемости, в этой тусовке можно будет разглядеть первоначальные импульсы и детали, интонацию, которая скачет вверх и вниз, все, что было до слова, пока слово не было зафиксировано, поскольку слово не адекватно ощущению, нечего загонять слово в угол, выжимать из него последние соки, лучше взять другое слово, которое стоит дальше от того предмета, который ему положено обозначать, и взять другой глагол, который стоит подальше от действия, которое он обозначает в обществе, на рауте, в местах общего пользования, в столовой и на вокзале, за дверью, куда его выставляют за плохое поведение. И этот набор слов будет бороться с чистотой русского языка, наступившая на улице тень (вечер) будет бороться на бумаге с вечером (тенью), пока земля сама не выйдет из тени, земля будет отталкиваться от спортсмена и прыгать на три метра в высоту, устанавливая новый мировой рекорд.
(НАРБИКОВА 1994: 45)

In einem einzigen Satz klärt Narbikova ihr abtrünniges Verhältnis zur reinen russischen Sprache und „hebt mit einer phantastischen Volte aus dem euklidischen Raum an. Die drastische Erweiterung oder Verengung der Optik innerhalb eines Satzes gehört in den Kontext der Vermischung der Ebenen und Stile.“ (RAKUSA 1996c: 136)

Sprache ist ein Stückwerk, Narbikova begehrt gegen dieses Problem auf und reflektiert es immer neu auf eine ungemein sinnliche, herausfordernde und originelle Weise. Da die geschriebene Sprache, der Text, an „Abstraktheit“ krankt, setzt Narbikova alles daran ihn zu

beleben. Rakusa stellt dies anhand der folgenden selbstreferentiellen Passage sehr treffend dar:

Это друая реальность (текст), не вмещает в себя другую реальность (жизнь), даже если ее скрутить и вставить, ведь ее жалко так скрутить и вставить, потому что эта жизнь наша и с нами, а текст - после нас. Эта наша жалкая реальность так и лезет из текста, выпирает своими бедными подробностями, понятными жизни, непонятными тексту. Текст, конечно, готов вместить в себя жизнь, но жизнь не готова уместиться в текст. Все, что так хорошо в жизни, так плохо в тексте, а все, что в жизни плохо, в тексте хорошо, с какой легкостью проглатываешь этот динамичный текст, пока давишься этой динамичной жизнью, все идет в него самое отборное, еле выдавишь слезинку в текст после ночи слез, и слезинка покажется смешной, а ведь плакать - это не смешно, так он еще и материализуется, текст, у него есть рога и хвост, и он лезет копытами в жизнь, а это ему на шабаш, сердца у него не болят поджелудочная железа и зуб, он крепкий орешек, текст, не простой механизм.
(НАРБИКОВА 1994: 155)

Narbikova gehört zu den Autorinnen, die die Sprache bewusst als Medium einer spezifisch literarischen Kommunikation mit dem Leser nutzen. Sie geht davon aus, dass die Sprache der Literatur sich von der Sprache, die wir alle sprechen, unterscheidet. Am Ende des 20. Jahrhunderts stellt die Sprache der russischen Literatur eine vielschichtige Symbiose der individuellen „Sprachen“ Michail Lomonosovs, Gavriil Deržavins, Aleksandr Puškins, Fedor Dostoevskijs und anderer dar. Heute gibt es keine Verbote und Tabus mehr, und die Sprache, kann es sich erlauben, ohne Verletzung ihrer organisch gewachsenen Strukturen wirklich zeitgenössisch, frei und natürlich zu sein, um der Intuition des Autors uneingeschränkt zu folgen.

Karlheinz Kasper führt in diesem Zusammenhang Vladimir Nabokov als Narbikovas sprachliches Vorbild an. Er stellt für die Autorin die Vollendung einer Epoche der russischen Sprache dar. Die Autorin baut auf der Schreiberfahrung Nabokovs auf, will aber nicht als Epigone verstanden werden. (Vgl. KASPER 1997: 281)

Die Sprache fungiert bei Narbikova weniger als Mittel der Beschreibung, sondern wird selbst zum Gegenstand von Beschreibung und Reflexion. Narbikovas allgegenwärtiges Thema ist die Liebe, das Sprechen über die Liebe, oder, wie Lange es nennt, Liebe-Sprechen. (Vgl. LANGE 2001: 77) Das stellt die Autorin immer wieder vor die Hürde, eine adäquate Sprache zu entwickeln, um dem Unsagbaren Ausdruck zu verleihen. Deswegen stehen einander poetische und sprachlich sehr präzise Reflexionen über die Liebe und das Vermögen, oder

vielmehr das Unvermögen, diesem Gefühl der Liebe sprachlich adäquat Ausdruck zu verleihen, gegenüber:

О чем мы спорим? О названии чувства, которое есть, о слове, которого нет. Ведь ‚люблю‘ - это слово, а слово призрачно, оно самый настоящий призрак, который шатается по ночам и пугает воображение, фантом, и вольше [sic.] ничего, ‚тогда я тебя юблю, потому что такого слово нет, а чувство такое есть, значит, может быть и слово.‘ Нет, мы занимаемся словообразованием в два часа ночи, мы просто гоним слово, разрываем его на клочки и спускаем в унитаз, но и в унитазе живая вода. (НАРБИКОВА 1994: 192)

Galina Nefagina charakterisiert die Sprache bei Narbikova folgendermaßen:

Язык В. Нарбиковы лишен эпитетов, определений. Это не поэтический язык, а вяло текущая речь, со свойственными речи как акту говорения отсутствием „красот“, заменой некоторых слов их подразумеванием, жестом, цеплянем слова за слово. В этой речи внутренний мир героини воссоздается как мир парадоксов, противоречий, смятения, всего того, что составляет ощущение внутри „я“. (НЕФАГИНА 1997: 156)

In keinem anderen Roman nimmt sich Narbikova so sehr des Themas Sprache an wie in *Die Reise*. Vor dem Hintergrund dieses Zusammenhangs wird im vierten Kapitel noch genauer auf die Reflexion über die russische bzw. deutsche Sprache sowie auf die Sprachlosigkeit und das damit entstehende Unverständnis eingegangen.

4. *Die Reise/ ...u nymeuuecmue*

Im nachfolgenden vierten Teil der Arbeit verschiebt sich der Analysefokus vom Gesamtwerk Valerija Narbikovas hin zur Untersuchung der Differenzen des im deutschsprachigen Raum erschienenen Romans *Die Reise* und der gekürzten in Russland erschienenen Zeitschriftenversion *...u nymeuuecmue*. Im Zuge der Einleitung soll erläutert werden, wie es dazu kam, dass der Gesamttext nicht auf Russisch erscheinen konnte, sondern lediglich eine auf ein Viertel des Originaltextes reduzierte Zeitschriftenversion.

Bedingt durch diese Tatsache entsteht bei der Lektüre der beiden Texte eine vollkommen konträre Wirkung, da ein für den deutschen Text sehr elementarer Handlungsstrang in der russischen Version nur marginal angedeutet wird, und daneben auffallend viele sozialkritische Reflexionen im Rahmen der gekürzten Version nicht zu finden sind.

Das Forschungsziel des nachfolgenden Kapitels liegt in der Identifizierung der grundlegenden Unterschiede beider Texte in Verbindung mit einer Analyse des entfremdeten Reisemotivs. Die Protagonisten reisen nicht in physischer Gestalt durch fremde Länder, vielmehr handelt es sich um gedankliche Reisen in die Vergangenheit oder Reisen durch eine Welt von Wörtern und Sprache. Der Roman ist einerseits eine Erzählung über die reine und reiche Sprache, aber auch ein Roman über die russische Literatur:

Die Reise ist aber nicht nur ein Roman über die Sprache, sondern auch über die russische Literatur. So seltsam es klingen mag: Valerija Narbikova, eine der innovativsten Autorinnen Russlands, folgt keinem konservativen Stilideal. Ihr dichterisches Credo beruft sich auf Turgenjews berühmte Hommage an die russische Sprache und bemisst den Wert eines künstlerischen Textes an der Wortgewalt, die er auszustrahlen vermag. (SCHMID 1997: 41)

Die eingangs vorangestellte Inhaltsabgabe und Charakterisierung der Protagonisten bezieht sich auf den deutschen Text.

4.1 Inhalt, Charaktere und Namensgebung

4.1.1 Inhalt

Das Sujet im Roman *Die Reise* ist wie bei allen Werken Valerija Narbikovas sehr minimal gehalten. Die stark reduzierte Handlung dient als Gerüst sprachphilosophischen Gedankenguts, Reflexion über sowjetische Wirklichkeit, Gott und alltägliche Problemstellungen. Valerija Narbikova interessiert sich weniger für das Handlungsgerüst ihrer Geschichte als für die sprachphilosophischen Potenziale, die sich aus diesem Gedankenspiel ergeben.

Der Roman gliedert sich in ein *Vorwort der Autorin*, ein *Vorwort der Heldin* (Sprache) und ein *Vorwort des Lesers*. Dieser Teil wird von der Autorin ausgespart, um es jedem Rezipienten selbst zu überlassen, wie sein persönliches Vorwort aussehen soll. Karlheinz Kasper bezeichnet dies als unzumutbare Aufgabe für den Leser, da dieser traditionsgemäß nach einer Botschaft oder Moral Ausschau hält. (Vgl. KASPER 1997: 273) Ilma Rakusa äußert vor dem Hintergrund dieses Zusammenhangs Folgendes zu den Vorworten des Romans:

Der Reihe nach. "Das Vorwort der Autorin" enthält ein erstes, apartes Liebesbekenntnis: zu einer Sprache - der deutschen -, die als nichtverstandene "nur ein Geräusch bleibt, nur ein Zwitschern, nur eine Melodie" und die es gerade deshalb ermöglicht, dass man "eine ungewöhnliche Reise aus der zweiten in die erste Person" antritt. Wer nämlich keinen "Sinn" versteht, ist bei sich angekommen und darf dem Wort eine paradoxe Litanei nachschicken: "Dem Wort fehlen die Worte. Das Wort enthält Angst vor dem Wort. Das Wort enthält zu viele Buchstaben" und so weiter. Sprachmalaise hin oder her, das "Vorwort der Heldin" macht deutlich, dass niemand anders als die Sprache das Sagen hat, personifiziertes Subjekt. Und falls wir dazu keine Meinung haben (wollen) - das "Vorwort des Lesers" schweigt sich aus. (RASKUSA 1997: [o.S.])

Die übrige Erzählung gliedert sich in *Erstes Kapitel*, *Zweites Kapitel* und *Drittes Kapitel* bzw. in *Anfang*, *Mitte* und *Ende*. Das mittlere Kapitel gliedert sich wiederum in sechs Geschichten: 1, *Erste Geschichte (Der Geliebte)*, 2, *Zweite Geschichte (Die Affäre)*, 3, *Dritte Geschichte (die besser nicht passiert wäre)*, 4, *Vierte Geschichte (Der Bräutigam)*, 5, *Fünfte Geschichte (Don Juan)* und 6, *Sechste Geschichte (Das Beichtkind)*. Bei allen Kapiteln mit einem

konkreten Titel handelt es sich um Episoden aus der Vergangenheit der Protagonistin, die simultan in den gegenwärtigen Handlungsstrang - die Kapitel, die mit Zahlen bezeichnet sind - eingeflochten werden.

Der Aufbau der russischen Version *...и путешествие* unterscheidet sich in erster Linie im Umfang. Überschriften wie *предисловие автора, предисловие героя, предисловие читателя, глава первая, глава вторая, глава третья* bzw. *начало, середина* und *конец* sind ident. Die ersten drei Geschichten tragen denselben Titel: *любимый, роман* und *которой лучше бы не было*. Die vierte und fünfte Geschichte wurden nicht mit einem Titel versehen und die sechste Geschichte wurde ganz ausgespart. Für Karlheinz Kasper ähnelt der Aufbau der aristotelischen Tragödie: Anfang, Mitte und Ende. Doch weiter schreibt er, dass die drei Vorworte diesen Anschein von trügerischer Kohärenz, der durch diese Komposition hervorgerufen wird, schnell zunichte machen. (Vgl. KASPER 1997: 273)

Die junge Russin Kisa¹¹ oder Ksenija lebt mit ihrem Bruder Sereža und ihrem Ehemann Aleksandr Sergeevič in einer Kleinstadt in der Nähe von Berlin. (Die übrigen Werke Narbikovas spielen übrigens ausschließlich in Russland). Aleksandr Sergeevič ist Dichter und hält sich die meiste Zeit in Russland auf, in Deutschland erteilt er Russischunterricht. Sereža ist technischer Zeichner, und Kisa schreibt Gedichte, womit sie allerdings kein Geld verdient. Kisa ist bereits zum zweiten Mal verheiratet, im Laufe des Buches erfährt der Leser die Hintergründe von sechs ihrer neun Seitensprünge während ihrer Ehe mit Aleksandr Sergeevič.

Der Geliebte, die erste Geschichte, handelt von der stürmischen Beziehung der 20jährigen Kisa zu einem Dichter. *Die Affäre* hat Kisa mit einem russischen Juden, der konzeptualistische Gedichte schreibt. *Die dritte Geschichte, die besser nicht passiert wäre*, schildert die Dreiecksbeziehung mit einem schlechten und einem guten Poeten am Tag der Katastrophe von Černobyľ’.

In *Der Bräutigam* lernt der Leser einen Dichter kennen, der im Gefängnis und in psychiatrischer Behandlung war und dessen Braut nicht auf ihn gewartet hat. *Don Juan* heißt die fünfte Geschichte. George, ein Dichter, war schon dreimal verheiratet, bevor er Kisa kennenlernt. Nikolaj Vasil’evič - wie Gogol’ - heißt der Mann in *Das Beichtkind*. Alle Affären haben zwei Aspekte gemein: Sie sind jederzeit austauschbar und allesamt Dichter. Sobald Kisa bemerkt, dass es sich um schlechte Gedichte handelt, verlässt sie ihre Geliebten.

¹¹ In der deutschen Übersetzung wird der Name *Kuca* mit Doppel s - Kissa - wiedergegeben, im Text der Diplomarbeit der wissenschaftlichen Transkription entsprechend mit einem s - Kisa.

Die Abwesenheit ihres Ehemanns nützt Kisa, um den Deutschen, Herrn Iv., den Reisegefährten ihres Bruders, kennenzulernen. Aus dem Seitensprung mit dem Mann, der seinen Lebensunterhalt mit ominösen Geschäften verdient (er züchtet Vögel die Diamanten stehlen) entwickelt sich schnell eine Affäre, die letztendlich zum endgültigen Bruch mit Aleksandr Sergeevič führt. Die sich zwischen Kisa und Herrn Iv. entwickelnde Beziehung kann als Exemplifizierung der eingangs aus dem „Vorwort der Autorin“ zitierten metafikionalen Regieanweisung „hören ohne zu verstehen“ interpretiert werden, denn das ist es, was sich die Autorin im Vorwort von einer fremden Sprache erwartet (Vgl. НАРБИКОВА 1996: 5).

Kisa geht, wie bereits erwähnt, eine sexuelle Beziehung mit Herrn Iv. ein, obwohl, oder gerade weil, beide sprachlich nur rudimentär miteinander kommunizieren können. Herr Iv. erfüllt der Protagonistin eben diesen Wunsch: zu hören, ohne zu verstehen. Am Ende der Erzählung folgt Herr Iv. Kisa nach Russland, um dort ein Haus nach dem Modell eines Kinderspielzeugs, welches ihm Kisa gezeigt hat, für sie zu bauen, in welchem sie gemeinsam mit anderen Dichtern wohnen soll. Auch Herr Iv. ist Dichter, seine Gedichte erreichen Kisa aufgrund des fremden Idioms zunächst nicht.

Sie versteht erstmals in ihrem Leben nicht, ob es sich um gute oder schlechte Gedichte handelt. Als sie herausfindet, dass es sich um schlechte Gedichte handelt, beginnt sie sich dem Liebhaber zu entziehen, der Wunsch zu hören, ohne zu verstehen, wird aufgeschoben. Herr Iv. ist ihr aber bereits nach Russland gefolgt, und Kisa, die nun Aleksandr Sergeevič verflucht, weil er sie nicht aus dieser Situation, dieser Reise, rettet, fühlt sich in einer Falle. Die Erzählung endet damit, dass Kisa ein Gedicht schreibt, denn das ganze Leben ist für sie wie ein Gedicht, es wäre schlimmer für sie, ein schlechtes Gedicht zu schreiben, als zu sterben.

Man wird Valerija Narbikova nicht gerecht, wenn man nur die Handlung nacherzählt, denn die Autorin denkt im Zusammenhang mit den von Kisa begangenen Seitensprüngen auch über das Leben und über den Tod nach, über die Zeit, das Geld, über Propheten und Juden, den Schlaf, die russische Seele, über Černobyl', über Sorokin, Prigov und den Konzeptualismus, welchen sie eine "Hymne auf die Scheiße" nennt. Handlung und Überlegungen sind bei Narbikova unverhohlen in erotischem, ja, obszönem Vokabular geschildert. Mit ihrem produktivsten Stilmittel, der Wiederholung, vollbringt Narbikova Gedankenspiele:

А теперь спать. Хотеть спать - это именно хотеть. Можно хотеть выпить, но не пить. Хотеть любить, но не любить можно даже сказать: „я хочу спать.“ Потому что человек вообще не хочет спать, кроме того состояния, когда он спать хочет. И тогда он не хочет ничего - только спать. Он все равно заснет.
(НАРБИКОВА 1996: 8)

4.1.2 Charaktere

Von Kisa¹², sie ist die Hauptheldin des Romans, Dichterin und Hure, Träumerin und Nymphomanin, Ehebrecherin und Verbrecherin (vgl. RAKUSA 1997: [o.S.]) liegt ganz im Sinne der Postmoderne keine äußerliche Beschreibung vor. Sie wird lediglich als die „so westliche Frau mit dem östlichen Gesicht“ bezeichnet. (NARBIKOVA 1997: 17) Der Leser bekommt von allen Figuren, die weitgehend charakter- und gesichtslos bleiben, nur eine vage Vorstellung.

Mit zwanzig Jahren ist Kisa zum zweiten Mal verheiratet. Ihren Ehemann Aleksandr Sergeevič hat sie bereits neunmal betrogen. Kisa genießt ihre Seitensprünge hedonistisch. Sie betrügt allein aus dem Grund, weil sie lebt.

Может она не виновата, Киса, просто она гедонистка, и она питается не только мужчиной, но и самой жизнью. Она ее пьет, ест, смотрит и поглощает, и она каждую секунду живет. И в каждый миг она требует от момента жизни наслаждения. (НАРБИКОВА 1996: 23)

Kisa lebt ihm Hier und Jetzt, sieht das Leben, von dem sie sich treiben lässt, wie eine Reise. Als Reise bezeichnet sie auch ihre Seitensprünge. Einerseits hasst sie sich dafür, dass sie ihren Ehemann betrügt, als Erklärung dafür nennt sie ihren Widerspruchsgeist, von dem sie gelenkt wird. Andererseits kann sie gar nicht anders als das Verbotene zu suchen, sie lebt frei nach dem Motto: „Verbotene Früchte sind süß“:

Запрет. Запретный плод сладок! Запрещено. По газонам не ходить. Ходят. Не красть! крадут. [sic.] Не прислоняться. Руками не трогать. Не прелюбодействовать. Все равно! Не убивать. Не умирать. И вообще

¹² Die Charakterisierung der Protagonistin erfolgt auf Basis des russischen und deutschen Textes. Einige der nachfolgenden Zitate sind aus dem deutschen Text entnommen, da sie in der russischen Version nicht vorkommen, diese sind meines .Erachtens jedoch maßgeblich, um den Charakter der Protagonistin treffend darzustellen. Jedoch bleibt anzumerken, dass sich auch anhand der Lektüre des russischen Textes ein signifikantes Bild von Kisa rekonstruieren lässt.

лучше не жить. Не крутить. А может, жизнь - это и есть нарушение. Может, это преодоление запрета, может, жизнь это и есть то, что нельзя. Жить, потому, что нельзя жить. (НАРБИКОВА 1996: 15)

Eine plausible Erklärung für die Seitensprünge wäre das Ausbrechen aus dem langweiligen Ehealltag, jedoch hat Kisa ihre Ehemänner von Anfang an betrogen, aus purer Abenteuerlust. Bedingung dieser Lust ist alleine das Verbot:

Aber wenn Aleksandr Sergejewitsch ihre Seitensprünge zur Norm gemacht hätte, dann hätte sie ihn dafür zu hassen begonnen. Er musste sie wegen ihrer Seitensprünge hassen. Erst dann konnte sie ihn betrügen. [...] und sie konnte nicht verstehen, was ein Seitensprung war, solange sie noch keinen gemacht hatte... Schließlich war Adam noch kein Mensch, solange er noch nicht vom Apfel abgebissen hatte. Er war ein Tier, und erst als er vom Apfel abgebissen hatte, wurde er ein Mensch. (NARBIKOVA 1997: 65)

Auf diese Art versucht Kisa ihre Seitensprünge mit der Ursünde rechtfertigen.

Vor dem Hintergrund dieses Zusammenhangs charakterisiert Ilma Rakusa Kisa wie folgt:

Kissa ist die Meisterin des gelebten Augenblicks. Was ihr an moralischen Prinzipien fehlt, macht sie durch verschwenderische Präsenz wett und durch eine Rücksichtslosigkeit, die ganz dem Diktat der Poesie gehorcht. „Alles ist jetzt, alles ist einmalig“ lautet ja auch die Losung des lyrischen Instantismus. Diesem Impuls entspringt Kissas Erotik, und er lässt sich vergleichen mit Lyrikverfahren, die Narbikova in ihre Erzählprosa übernimmt: nicht mimetische Abbildung der Wirklichkeit, sondern unmittelbare Erfahrung der Sinnlichkeit steht an erster Stelle. (RAKUSA 1997: [o.S.])

Getrieben wird sie von einem inneren Widerspruchsgeist. Diese Begründung für all ihre Handlungen findet sich in der russischen Version nicht, obwohl dies wichtig wäre, um ihre Beweggründe für die Seitensprünge besser verstehen zu können:

Sie hatte schon lange diesen Geist in sich gespürt - den Widerspruchsgeist. Wie sollte sie ihn austreiben, wie ihn bekämpfen, damit er sie nicht endgültig unterjochte. Damit sie am Leben blieb. Damit sie überlebte. Dieser Widerspruchsgeist, der sich in ihr eingenistet hatte, ließ sie Dinge tun, die der Logik, dem Glück und einfach dem gesunden Menschenverstand widersprachen. [...] Seinetwegen wollte sie kommen, wenn man sagte: komm nicht; wollte sie wegrennen, wenn man sie bat: bleib da. [...] Sie wollte lieben, wenn der Geliebte weg war, wollte den Geliebten verlassen, wenn er bei ihr war. [...] Dieser Widerspruchsgeist verlangte absolute

Unterwerfung. Aufrichtige und vollkommene. Das Spiel passte ihm nicht. Nur das Spiel mit Leben und Tod. (NARBIKOVA 1997: 141f.)

Ganz im Widerspruch zu postmodernen Techniken bekommen die beiden männlichen Hauptpersonen ein konkretes äußeres Erscheinungsbild, wie z.B. die Beschreibung von Herrn Iv., die eine gewisse Affinität zu Michail Bulgakovs Gestalt der Teufelsfigur Voland aus dem Roman *Master i Magarita* erkennen lässt.

Какой-то он был вечный, этот господин. То есть ему могло быть и триста лет, и в свой лет выглядел он лет на сорок. И выглядел хорошо. Может, он был и некрасив, но наружность его поражала. Казалось, что его глаза посажены неодинаково. Правый - глубже. А левый как бы совсем на поверхности, чуть ли не плавал в воздухе даже. К тому же казалось, что этот левый ничего не видит. И форма его головы была не совсем правильной. Слишком длинная голова, такая, какая бывает вместе с бородой. Но бородой как раз не было. Борода была внутри господина Ив. А снаружи он ее брил. А вот нос у него был как нос. Нос и нос. И больше нечего про него сказать. (НАРБИКОВА 1996: 6)

Sein Charakter wird nicht so eindeutig dargelegt wie die sichtbare Oberfläche. Dies erklärt sich aus der Tatsache, dass Herr. Iv. des Russischen nicht mächtig ist und somit nicht die Möglichkeit hat mit Kisa zu kommunizieren. Man erfährt lediglich, dass er Geschäftsmann ist und (schlechte) Gedichte verfasst. Seine Nationalität kann man nur erahnen, zwar spricht er Deutsch, sieht aber eher wie ein Südländer aus. An einer Stelle antwortet er Kisa akzentfrei „do svidanija“, es wird aber nicht näher darauf eingegangen, ob er doch Russisch beherrscht. Seine Wirkung auf Kisa wird von Narbikova folgendermaßen beschrieben:

Und die Menschen, die Kissa zuvor gekannt hatte, glichen einander in irgendwelchen Zügen. [...] Herr Iw. unterschied sich von den übrigen Menschen dadurch, dass er mit ihnen keinerlei Ähnlichkeit hatte. Diese Entdeckung hatte Kissa zunächst sogar gar verwirrt, als ob sie bis dahin nicht gelebt hätte. (NARBIKOVA 1995: 135)

Kisa wird jedoch im Laufe des Romans zusehends ernüchtert. Von der anfänglichen Faszination, die der mysteriöse „ewige“ Mensch ausübt, bleibt nur noch ein ominöser Geschäftemacher, der in der Einöde neben Moskau ein Haus - gleich einem Gefängnis - für Kisa bauen will.

Aleksandr Sergeevič, die zweite männliche Hauptfigur, wird als makellose Person beschrieben, die keine Narbe im Gesicht braucht, um männlich auszusehen. Er ist der

eifersüchtige Ehemann, der die Eskapaden seiner Frau geduldig über sich ergehen lässt und das Streiten mit ihr bereits aufgegeben hat:

Er wollte sie bestrafen, duldete sie jedoch geduldig. Er wollte sie nicht anbrüllen und aus dem Haus jagen. Ja, er war ein geduldiger Mensch.
(NARBIKOVA 1997: 93)

An dieser Stelle soll nicht näher auf den Charakter eingegangen werden, da die Figur in Kapitel 5.3 zum Gegenstand der Untersuchung gemacht wird.

4.1.3 Figurenkonstellation

Die für Valerija Narbikova so typischen Paarbeziehungen spielen auch im Roman *Die Reise* eine Rolle. Es lieben sich Kisa und ihr Bruder Sereža:

Они любили друг друга как брат и сестра, даже не потому, что на самом деле они были родными братом и сестрой, а просто это чувство совпало: по настоящему брат и сестра, по-настоящему сестра любит брата, а брат по-настоящему сестру. А все, что не по-настоящему, не касалось этого чувства.
(НАРБИКОВА 1996: 7)

Die erste Frau, die Sereža liebt, verlässt er, weil sie ihn zu sehr an seine Schwester erinnert.

Da verstand er. Sie erinnerte ihn an Kissa. An seine Schwester. Das war unerträglich, weil er Kissa liebte. Er wollte nicht ihr Ebenbild lieben. Er sah das Mädchen nie wieder. (NARBIKOVA 1997: 22)

Die Liebe zwischen Kisa und ihrem Bruder ist die einzig reine und aufrichtige. Im Text heißt es, sie lieben sich „richtig“. Das bedeutet für Sereža, dass Kisa die einzige Frau ist, die er sich nicht nackt vorstellen kann, und für Kisa ist er der einzige Mann im Roman, zu dem sie keine sexuelle Beziehung pflegt.

Kisas zweiter Ehemann, Aleksandr Sergeevič, stellt den gehörnten Ehemann dar. Von den insgesamt neun Affären weiß er von einer, eine zweite ahnt er. Er kann nicht verstehen, wieso sie ihn betrügt, obwohl sie sagt, dass sie ihn liebt. Er hat keinerlei Kontrolle über das

heuchlerische Tun seiner Frau. Seine Hilflosigkeit erreicht den Höhepunkt, als er ihr in seiner Abwesenheit ein Schlafmittel verabreicht, um zumindest den Anschein von Sicherheit zu haben:

Da gestand er alles. Dass er ihr vor der Abfahrt unbemerkt ein Schlafmittel gegeben habe, wie ein elender Schuft, damit sie einschlafen sollte und das Haus nicht verlassen könnte. Damit er seine Ruhe hätte. (NARBIKOVA 1997: 81)

Das Verhältnis zu ihrem Bruder und zu ihrem Ehemann lässt sich für Kisa ohne Zweifel genau definieren. Nicht so verhält es sich mit der Beziehung zum mysteriösen Herr Iv. Einerseits leidet sie unter ihm, weil sie ihren Ehemann mit ihm betrügt, andererseits kann sie sich seiner Faszination nicht entziehen:

Und als Kissa zusammen mit Herrn Iw. die Treppe hinunterging und sich nach Herrn Iw. umblickte, merkte sie, dass sie keine große Ahnung hatte, wer sie überhaupt war und wer er war. [...] Aber wenn sie mit Herrn Iw. zusammen war, konnte sie nicht enträtseln, wer er war, doch sie verlor sich auch in Mutmaßungen darüber, was sie selbst war. Sie konnte das nicht enträtseln. (NARBIKOVA 1997: 80)

Herr Iv. verkörpert für sie das absolut Fremde. Der Mann ohne Ähnlichkeiten zeigt Kisa die abstrakte Struktur des Begehrens.

Doch an Herrn Iw. erinnerte nichts an die Menschen, die sie zuvor kennengelernt hatte. Er glich nicht auch nur einem von ihnen. Als ob er aus diesem Nichts gemacht sei. Er war so aus sich selbst gemacht, dass man sogar nur schwer erklären konnte, woraus. (NARBIKOVA 1997: 135)

Kisa, die immer auf der Suche nach neuen Abenteuern und neuen Eindrücken ist, kann sich diesem Bann nicht entziehen. Als sie bemerkt, dass Herr Iv. ein schlechter Dichter ist, ist es schon zu spät. Sie ist in eine Falle geraten: „Und da begriff Kisa, dass sie in eine Falle geraten war, in eine ganz ‚natürliche‘. Sie beginnt nach und nach an ihrer Liebe zu zweifeln und entzieht sich ihrem Liebhaber zuerst physisch, dann auch psychisch. Dieser folgt ihr jedoch nach Russland, wo sie ihm nicht entkommen kann.

4.1.4 Namensgebung

Die Besonderheiten der Namensgebung bei Valerija Narbikova wurden bereits in Kapitel 3.6 ausführlich besprochen. Diese postmoderne intertextuelle Personenbezeichnung spielt im Roman *Die Reise* bzw. ...*u nymeuuecmæue* eine weit kleinere Rolle als in den übrigen Werken der Autorin. Die Protagonistin des Romans trägt den russischen Vornamen Ksenija, kurz Kisa. Mit diesem Diminutiv assoziiert man etwas Kindliches bzw. Verspieltes. Unweigerlich drängt sich die Assoziation mit einem Kätzchen auf (russisch *kiska*) und auch die russische Interjektion „kis kis kis“, die verwendet wird, um eine Katze zu rufen. Eben auf diese Weise wird Kisa liebevoll von ihrem Bruder Sereža begrüßt:

Hier die Straße, hier das Haus, hier die junge Dame: Wie bin ich verliebt, Kinderspielplatz, Vorgarten, zu Fuß in den dritten Stock. Serjoscha schloss die Tür auf und rief: „Kiss - Kiss – Kiss“. Sie kam sofort aus dem Zimmer. ‚Kissa‘ sagte er, und sie sagte: ‚Serjoscha‘, und dann noch einmal: „Serjoscha, Serjoscha.“ Sie umarmten sich. [...] Serjoscha nannte Xenia bei ihrem Kosenamen, den man ihr als Kind gegeben hatte. (NARBIKOVA 1997: 13)

Kisas Ehemann trägt den Vor- und Vatersnamen Aleksandr Sergeevič. Anspielungen auf den großen russischen Dichter Puškin, der, wie bereits erwähnt, ihren wichtigsten Zitatspender darstellt, finden sich in jedem Werk Narbikovas. Auf das Verhältnis der Autorin zu Puškin, und dessen Rolle als Ehemann und Dichter im Roman *Die Reise* wird in Kapitel 5.2 noch ausführlich eingegangen.

Der zweite Mann in Kisas Leben nennt sich Herr Iv., eine Abkürzung, die freie Interpretationen zulässt. Obwohl Herr Iv. offensichtlich nicht aus Osteuropa stammt, sondern eher Mittel- oder Südeuropäer zu sein scheint, evoziert man mit der Abkürzung Iv. den gebräuchlichen russischen Vornamen Ivan, wobei dieser kaum in Verbindung mit dem Wort Herr auftreten würde, was die Vermutung nahe legt, dass es sich um einen anderen slawischen Nachnamen wie z.B. Ivanov handeln könnte. Valerija Narbikova lässt dieses Ratespiel, dieses kryptische Kürzel, vorsätzlich offen.

Die intertextuelle Spur des im Roman häufig verwendeten Namens „Tanja“ wird im Kapitel 5.2 noch eingehend behandelt. Der Name wird für den Idealtyp einer Frau, für Männer und sogar für Tiere verwendet. Interessant ist, dass die anderen Männer im Roman gar keine

Namen bekommen, sie werden lediglich mit *der Geliebte, die Affäre, der Dichter* oder *der Bräutigam* bezeichnet, um ihre Austauschbarkeit zu verdeutlichen.

4.2 Allgemeine Unterschiede der Texte *Die Reise* und ...и нymеmеcmвue

Im nachfolgenden Kapitel sollen nun die allgemeinen Unterschiede der beiden Textversionen untersucht werden. Bei einem ersten Betrachten fällt auf, dass zwei sehr unterschiedliche Textkörper vorliegen. Einer 30 Seiten umfassenden russischen Version steht ein 196 seitiger Roman in deutscher Sprache gegenüber. Daraus lässt sich schließen, dass bei der Lektüre der Texte zwei sehr unterschiedliche Wirkungen entstehen. Der Vergleich des Umfangs zeigt, dass gewisse Themenkomplexe gänzlich aus der von Valerija Narbikova selbst gekürzten Zeitschriftenversion gestrichen wurden. Diese sollen im weiteren Verlauf des vorliegenden Arbeitskapitels näher analysiert werden. Zunächst unterscheidet sich die äußere Erscheinungsform der beiden Texte. Einem gebundenen Buch mit Inhaltsverzeichnis und Klappentext mit Kurzrezension steht eine 30 Seiten lange Zeitschriftenversion, erschienen in der russischen Literaturzeitschrift *Знамя*, gegenüber, Inhaltsverzeichnis ist in dieser Version keines vorhanden. Im Inhaltsverzeichnis dieser Zeitschrift wird zwar 1996 ...и нymеmеcmвue als Roman angekündigt, eine vollständige Veröffentlichung blieb allerdings aus. Es lässt sich vermuten, dass seitens Narbikovas eine, auf mehrere Nummern aufgeteilte, Veröffentlichung nicht geplant war, da in der Ausgabe ein komplettes Romangerüst, welches aus Anfang, Mitte und Ende besteht, gedruckt wurde und keine Kürzung, um die Neugier des Lesers zu steigern, getroffen wurde. Somit ist der Handlungsverlauf auch bei der Lektüre des russischen Texts weitgehend bekannt.

Die Autorin hat den Text selbst gekürzt bzw. zensuriert, um eine zumindest teilweise Veröffentlichung auf Russisch sicherzustellen. Der Grund, wieso der Roman, der auf Russisch vollständig in Form eines unveröffentlichten Manuskripts existiert, in der Originalsprache nicht erscheinen konnte, ist der, dass Valerija Narbikova keinen Verlag fand, der gewillt war, ihren Roman zu drucken. In einem Interview äußert sich Valerija Narbikova folgendermaßen zur Veröffentlichung des Romans:

Именно что на немецком... Это в каком-то смысле... „неприлично“ для русского автора, как мне кажется. Триста страниц русского текста

на немецком... Вообще же, там речь идёт о том, что люди не понимают друг друга. Языка друг друга, то есть. Девушка с братом живёт в Берлине. У неё, конечно, есть возлюбленный, говорящий по-немецки. Вот они и объясняются друг другу в любви. Но никто ничего не понимает... Конец „открытый“. Вообще, русскому читателю этот роман был бы очень, очень интересен: у русских ведь особое отношение к любви: Она - ГЛАВНАЯ, потому что Она и есть Жизнь. Однако роман „И путешествие“ издан только в Германии в 97-м (Suhrkamp Verlag): наши же издатели слишком заняты, чтобы увидеть у себя под носом пусть не бриллиант... но неплохой такой камешек... тоже драгоценный, между прочим.... (РУБАНОВА 2001: [o.S.])

Der Text konnte auf Deutsch erscheinen, da Valerija Narbikova in den 90er Jahren einige Zeit in Deutschland in der Nähe von Annelore Nitschke wohnte, die zu diesem Zeitpunkt bereits drei Romane von Narbikova ins Deutsche übersetzt hatte. Die beiden Frauen waren einander persönlich bekannt, weswegen es möglich war, dass Annelore Nitschke das Manuskript übersetzte, dass dann 1997 im Suhrkamp Verlag veröffentlicht wurde.

Zum äußerlichen Aufbau der beiden Versionen ist anzumerken, dass das erste Kapitel vollständig ident ist, sich jedoch die beiden Texte gegen Ende des Romans immer stärker unterscheiden. Bis zur dritten Geschichte gleicht sich die Gliederung folgendermaßen:

- *Erstes Kapitel* ist gleich zu 1, 2 und 3.
- *Zweites Kapitel* gleicht 1.
- Die *Erste Geschichte (Der Geliebte)* ist deckungsgleich zu 2.
- Die *Zweite Geschichte* stimmt mit (*Die Affäre*), 3 überein.
- Die *Dritte Geschichte (die besser nicht passiert wäre)* ist ident zu 4.

Die letzten drei Geschichten *Vierte Geschichte (Der Bräutigam)*, 5, *Fünfte Geschichte (Don Juan)*, 6, *Sechste Geschichte (Das Beichtkind)* finden sich in der russischen Version in dieser Form nicht mehr, die Kapitel werden lediglich mit den Zahlen 4 und 5 bezeichnet, Nummer 6 wurde in der russischen Version gänzlich gestrichen. Somit sind drei der sechs Seitensprünge von Kisa in der russischen Version nicht enthalten. Die Handlung spielt am Ende der russischen Fassung lediglich in der Gegenwart.

Zudem ist die eigenwillige Verwendung von Satzzeichen und Groß- und Kleinschreibung zu erwähnen. Narbikova schreibt in ihrem russischen Text am Satzanfang häufig Kleinbuchstaben oder verzichtet auf notwendige Satzzeichen.

In diesem Punkt unterscheiden sich die beiden Versionen, da im deutschen Text auf korrekte Grammatik und Zeichensetzung geachtet wurde. Meines Erachtens möchte Valerija Narbikova mit der grammatikalisch inkorrekten Zeichensetzung und Orthografie ganz im Sinne der Postmoderne Entfremdung beim Leser hervorrufen und mit Gesetzmäßigkeiten brechen, sowie die Beschleunigung in Bezug auf Denken und Fühlen noch intensiver zum Ausdruck bringen. Wieso dieser Schreibstil nicht in den deutschen Text übernommen wurde, liegt vermutlich im Ermessen der Übersetzerin oder könnte vom Verlag so verlangt worden sein.

Es ist anzunehmen, dass diese Schreibweise in einem deutschsprachigen Buch keine große Beachtung erfahren hätte, da deutschsprachige Leser mit Strömungen wie „Konkrete Poesie“ vertraut sind, die genau mit dieser Zeichensetzung spielt. Das russische Publikum hingegen ist mit Erscheinungen wie dieser noch nicht in diesem Maße vertraut. Narbikova bringt in der russischen Version die Sprachlosigkeit zwischen Kisa und dem der russischen Sprache nicht mächtigen Herrn Iv. ebenfalls mit Satzzeichen in semantisierender Form zum Ausdruck:

-
-
(НАРБИКОВА 1997: 12)

Diese Textstelle ist die einzige, die sich im russischen Text findet, der jedoch in der deutschen Version keine Beachtung geschenkt wird. Diese bildhafte Darstellung der Sprachlosigkeit wurde von Nitschke, aus welchen Gründen auch immer, nicht übernommen. Dafür findet sich eine ähnliche Passage im deutschen Text, die in der russischen Version nicht vorhanden ist, wo versucht wird, diese Sprachlosigkeit grafisch darzustellen:

„
„ sagte Serjoscha, weil dieser Satz gelautet hatte:
„Ich weiß nicht, wieso dieser Mann ihr Mann ist, den sie hat.“ Herr Iv.
sprach schlecht Englisch. (NARBIKOVA 1997: 103)

Generell tritt die onomatopoetische Verwendung der Sprache in der deutschen Version in den Hintergrund. Die lautmalerischen Komponenten, mit denen Narbikova immer wieder arbeitet, kommen in der deutschen Version kaum zu tragen. Dabei handelt es sich jedoch lediglich um ein Faktum, das immer auftritt, wenn man Texte aus einer Fremdsprache übersetzt. Valerija Narbikova ist eine Sprachkünstlerin:

Hier wäre von den Verführungskünsten der Valeria Narbikova zu reden: vom soghaften Rhythmus der Sätze, vom pseudonaiven Märchenton, von den provokativen Paradoxien, vom zauberhaften Nonsens, von den apodiktischen Ungereimtheiten, vom krausen Assoziationsstrom, von den kecken Wortspielen, von alledem und vielem mehr. Wir sind gebannt, auch wenn sich uns bisweilen der Verstand sträubt. (RAKUSA 1997: [o.S.])

Sie spielt mit Worten, Satzzeichen, Grammatik und Syntax oder gestaltet den gesamten Textkörper in Form von ungewohnter Absatzwahl künstlerisch. Dies stellt ihre Übersetzerin immer wieder vor das Problem, den Text in die deutsche Sprache zu übertragen. Dennoch ist es Annelore Nitschke gelungen, die Atmosphäre, die Narbikova mit ihrem eigenwilligen Schreibstil erzeugt, beizubehalten. Die Übersetzerin äußert sich folgendermaßen zu ihrer Arbeit:

Als ich das erste Buch von ihr „Das Gleichgewicht des Lichtes der Tages- und der Nachtsterne“ übersetzte, hatte ich große Schwierigkeiten, weil ich nicht auf meine bewährten Arbeitsmethoden zurückgreifen konnte. Ich versuche nämlich immer, den Text als inneres Bild oder inneren Film zu sehen und dieses Bild dann mit dem gegebenen Wortmaterial auf Deutsch wiederzugeben. Bei Narbikova gelang mir das überhaupt nicht, ich sah keine Bilder und musste notgedrungen mit dem Sprachfluss mitschwimmen. (NITSCHKE 1996: 147f.)

Lediglich in einem Fall gelingt es der Übersetzerin auf Deutsch ein ähnliches lautmalerisches Bild zu erzeugen wie in der russischen Originalversion:

Regen und Stille.

Stille, Stille, Totenstille. Stille bei vollkommener Stille. Und wenn man das Fenster öffnet - Stille. Und alle, die die Stille durchbrechen, sind im Namen der Stille zu töten. Noch stiller. Da geht der Junge mit dem Häschen. Und hier der Ziegenbock. Stille. (NARBIKOVA 1997: 96)

Дождь и Тишина.

Тишина тихая, тишайшая. Тишина при полной тишине. И когда откроешь окно - тишина. А всех, кто нарушает тишину, убивать во имя тишины. Вот мальчик с зайчиком пошел. А вот козел. Тишина. (НАРБИКОВА 1996: 22)

Das Spiel mit den russischen Zischlauten kann zwar nur ansatzweise ins Deutsche übersetzt werden. Alleine das Wort Stille gibt im Deutschen das von Narbikova intendierte Lautbild wieder, bei Wörtern wie *Junge* oder *Hase* bringen die russischen Vokabel *мальчик*, *зайчик* *ношел* das Lautbild der Zischlaute nicht mehr zur Geltung.

In diesem Zusammenhang gilt es festzuhalten, dass das Genus der Nomen im Deutschen und Russischen oft nicht zusammenfällt. Diese Diskrepanz ist bereits im *Vorwort der Heldin* bzw. *Предисловие героя* auffällig.

Somit ist im deutschen Text von einer "weiblichen" Person und einer Autorin die Rede, was der Protagonistin und dem Kern der Erzählung, die durch weibliches Erleben dominiert wird, besser entsprechen würde, im Russischen hingegen sind Sprache und Autor männlich, das Vorwort ist somit männlich dominiert. Erst infolge des Satzes „Я могла выразить это только с помощью языка, больше никак“ (НАРБИКОВА 1997: 5) wird das tatsächliche Geschlecht des Autors ausgedrückt.

Im Folgenden komme ich nun zu drei elementaren Aspekten, die sich in der russischen Version nicht finden. Die Gründe, wieso gerade diese Passagen von Valerija Narbikova gekürzt wurden, lassen sich nicht mit Sicherheit feststellen, es können lediglich naheliegende Vermutungen angestellt werden. Bei kritischen Textpassagen, die die sowjetische Realität kritisieren, und den erotisch sexuellen Darstellungen, die teilweise Vulgarismen (*rususkij mat*) beinhalten, ist die Zensur von Seiten Narbikovas eindeutig.

Anders verhält es sich mit der Sujetlinie, die sich in der Gegenwart des Erzählflusses abspielt. Die jüngste Affäre Kisas mit dem mysteriösen deutschen Herr Iv. stellt im deutschen Text die Rahmenhandlung dar, die der Erzählerin Anlass bietet, in Form einer Erinnerungsreise sechs der neun Seitensprünge Kisas zu schildern. In der russischen Version wird, im starken Gegensatz zur deutschen Fassung, in der ich ihn als männlichen Hauptprotagonisten bezeichnen würde, der Person des Herrn Iv. nur marginal Bedeutung zugemessen.

Der Großteil der Begegnungen zwischen ihm und Kisa sind nur in der deutschen Version zu lesen. Die komplette Aussparung der Schilderung der letzten drei Affären ist dem einfachen Grund des Platzmangels in einer Zeitungsversion zuzuschreiben, da sie nicht mehr oder weniger maßgeblich für den Geschichtsverlauf sind als die Seitensprünge, die in *Знамя* abgedruckt wurden.

4.2.1 Der Handlungsstrang um dem deutschen Herrn Iv.

Bei der vollständigen deutschen Version und bei der gekürzten russischen Zeitungsversion handelt es sich um zwei teilweise vollkommen unterschiedliche Textkörper. Da es sich bei letzterem nur um ein Fragment des Originals handelt, muss konstatiert werden, dass diese Version viel von ihrer Wirkung verliert. Somit steht man einerseits vor dem Problem der extrem gekürzten Zeitschriftenversion, andererseits vor der Schwierigkeit, dass jeder Originaltext, der übersetzt wird, durch eben diese Übersetzung verfälscht und verzerrt wird, da er jegliche Authentizität verliert, wenn man ihn nicht mehr in der Originalsprache lesen kann.

Neben dem Fehlen von sozialkritischen und erotischen Textstellen ist der Handlungsstrang um den Herrn Iv. der gravierendste Unterschied zwischen den beiden Texten. Nimmt der mysteriöse deutsche Herr im übersetzten Text eine zentrale Rolle ein, wird er im russischen Text nur wenige Male erwähnt.

Im deutschen Text bildet die Begegnung mit Herrn Iv. die Rahmenhandlung für die Reflexion über vergangene Liebschaften der Protagonistin. Der Erzählfluss gleitet übergangslos von der Gegenwart (Affäre mit Herrn Iv. und Auseinandersetzung mit dem Ehemann Aleksandr Sergeevič) in die Vergangenheit (Erinnerung an sechs bzw. drei Liebhaber).

Die Frage, wieso gerade diese Textstelle so radikal gekürzt wurde, muss weitgehend unbeantwortet bleiben. Einerseits ist der Aspekt des Platzmangels bei einer in der Zeitschrift gedruckten Version sicherlich ausschlaggebend. Andererseits ist, wie bereits erwähnt, ein fortlaufendes einheitliches Sujet nicht das primäre Anliegen Valerija Narbikovas. Eher verzichtet sie auf konkrete Erzählungen als auf ihre sprachkünstlerischen Reflexionen und das Philosophieren über den Regen, den Alltag, Gott und die Welt.

Allerdings verliert der Text in gekürzter Fassung ohne den erwähnten Handlungsstrang meines Erachtens sehr viel von seiner Wirkung, da gewisse Elemente, die den Charakter von Kisa ausmachen, ihre Einstellung zu Männern, zu Treue, zu Aleksandr Sergeevič, in der Zeitschriftenversion fehlen. Es wird nicht deutlich, was für eine einflussreiche Rolle Herr Iv. im Endeffekt für die von ihrem Widerspruchsgeist getriebene und freiheitsliebende Kisa im Handlungs- und Charakterverlauf spielt. Ist die Figur des Herrn Iv. in der deutschen Version

durch den ganzen Roman hindurch präsent, wird sie in der russischen Version nur achtmal kurz in einem oder wenigen Sätzen erwähnt.

Die Einführung der Person des Herrn Iv. in den Text ist in beiden Versionen ident. Es handelt sich um die Eindrücke von Sereža (Bruder von Kisa) im Bezug auf die Äußerlichkeiten seines Reisegefährten. Die erste Begegnung zwischen Kisa und Herr Iv. wird in der russischen Version mit einem einzigen, völlig aus dem Kontext gerissenen, Satz erwähnt: „Она мгновенно увидела его отражение в витрине и повернулась к нему. Она посмотрела ей в лицо“. (НАРБИКОВА 1996: 10) In der deutschen Version findet sich diese Szene viel ausführlicher.

Kissa trug einen kurzen hellblauen Mantel, der sich in der dunklen Scheibe spiegelte, wie in einer senkrecht aufgestellten Pfütze. Und als sie bemerkte, dass der Stein herausgefallen war, bemerkte sie ein zweites Spiegelbild in der Scheibe. Und es war ein sehr großes. Kissa blickte sich um und legte sogar den Kopf in den Nacken, weil der Mann, der hinter ihr stand hochgewachsen war und nicht das Schaufenster anschaute, sondern sie. Ihre Augen trafen sich. Das heißt, Kissas Auge traf das eine Auge dieses Herrn, weil das zweite Auge entweder nicht sah oder vorbeischaute. Es war Herr Iv. Er hatte gesehen, wie sie zum Schaufenster gegangen war. [...] „Eine Ausländerin“ dachte er. „Ein Ausländer“, dachte Kissa. [...] er blieb vor dem Schaufenster stehen und begleitete sie mit dem Blick bis zur Kreuzung, bis sie in eine andere Straße einbog. [...] Ihr war, als würde dieser große Herr gleich um die Ecke kommen. Doch er kam nicht. (NARBIKOVA 1997: 17f.)

Dieses Zitat soll beispielhaft für die anderen unterschiedlichen Darstellungen der Figur des Herrn Iv. in der russischen und deutschen Version sein. Die beiden Textstellen veranschaulichen sehr deutlich den Unterschied zwischen den beiden Texten. Ähnlich wie in diesem Zitat verhält es sich auch in den übrigen Passagen, in denen der Deutsche im russischen Text erwähnt wird.

Die zweite Begegnung von Kisa, Herrn Iv. und Sereža in der Stadt, stellt ein interessantes sprachspielerisches Kommunikationsproblem dar, das in der russischen Version gar nicht zu lesen ist.¹³

Eine sehr interessante und skurrile Tatsache, nämlich dass Herr Iv. für Kisa ein Haus nach dem Plan eines Kinderspielzeugs, das sie gebastelt hat (einem Quadrat, das aus Vierecken besteht) bauen möchte, fehlt in dieser Form gänzlich in der russischen Version. Für dieses Haus zeichnet Sereža den Plan, und Herr Iv. folgt Kisa mit diesem Projekt nach Moskau:

¹³ Siehe Kapitel 5.

Und Herr Iv. ließ den Bautrupp kommen, und dieses Häuschen würde gebaut, und zwar so: vier Zimmer, die drehten sich, und man konnte immer aus dem einen ins andere gehen, und dann drehte man sie so, dass alle vier blockiert waren. Das Haus stand auf einem beweglichen Fundament. Kurt heuerte die einfachsten Arbeiter an und erklärte ihnen alles ganz einfach, sodass das so eine Art Bühne würde, nur mit einem Dach drüber. (NARBIKOVA 1997: 190)

Der Errichtung dieses Hauses gehen im deutschen Text einige Besprechungen diesbezüglich voran, wobei sich Herr Iv. und Aleksandr Sergeevič sogar einmal persönlich gegenüberstehen, was Kisa in eine äußerst unangenehme Lage bringt. Im russischen Text wird dieses Thema erneut mit nur einem Satz abgehandelt und verliert dadurch jeglichen tieferen Sinn: „Господин Ив. собирался строить дом, а Сережа делал чертеж.“ (НАРБИКОВА 1996: 29) Es bleibt unklar, wie dieses Haus aussehen soll und wieso es überhaupt gebaut wird.

Im Zusammenhang mit diesem Haus unterscheidet sich auch das Ende der beiden Versionen. In der deutschen Fassung gleicht dieses Haus einer Festung, in der Herr Iv. die untreue Kisa festhalten will, um sie zu zwingen, für ihn seine Gedichte zu übersetzen. Kisa fühlt sich in eine Falle geraten, da sie der Mann, der sie zuerst faszinierte, nun als seinen Besitz betrachtet. Nun verflucht sie ihren Ehemann, da dieser sie nicht retten kommt. Im russischen Text wird dieses Gefängnis/Haus, wie das obige Zitat beweist, nur am Rande erwähnt, und somit verliert sich die Wirkung, dass Kisa in eine Falle geraten ist, im russischen Text vollkommen, und Herr Iv. erweckt nicht den Eindruck eines aufdringlichen und ängstlichen Mannes.

Im russischen Text entsteht somit der Eindruck, dass sich Kisa keineswegs verändert hat. Im deutschen Text beginnt sie, ob der ausweglosen Situation über ihr Leben und ihren Umgang mit Männern nachzudenken. Trotz allem siegt auch hier wieder ihr Widerspruchsgeist, anstatt in der letzten Textpassage die Gedichte von Herrn Iv. zu übersetzen, schreibt sie ihr eigenes Gedicht, und zwar in beiden Versionen, in der deutschen in ihrem Gefängnis, in der russischen in einem nicht näher definierten Raum.

In der deutschen Version bekommt der Leser eine mehr oder minder fixe Vorstellung vom Charakter des Herrn Iv., über seine ominösen Geschäfte, seine Lebensziele und Pläne, seinen besitzergreifenden Umgang mit Kisa und seine faszinierende Wirkung, die er auf sie ausübt. Abgesehen von kurz eingeschobenen Sätzen über Herrn Iv. findet sich in der russischen Version nur eine einzige Schilderung seines Charakters bzw. seiner Wirkung:

Вот господин Ив. Он был чужой. Иностранец. Такой далекий, такой бесконечный иностранец, такой отвлеченный, что как бы он даже в чистом виде человек, только бесконечно очищенный, как бы только вылупившийся или только что вымерший даже. (НАРБИКОВА 1996: 26)

Obwohl Herr Iv. sowohl in der russischen als auch in der deutschen Version die Rolle des Liebhabers der Protagonistin innehat, wird in letzterer keine einzige zärtliche oder sexuelle Begegnung geschildert. Die Affäre wird nur nach dem Satz „когда она себя мысленно убила за то, что изменила ему с господином Ив.“ (НАРБИКОВА 1996: 20) eindeutig. Ohne diesen Gedanken Kisas könnte Herr Iv. im russischen Text zunächst ein ganz normaler Bekannter sein. In der russischen Version fehlt die sprachlich kunstvolle Beschreibung des ersten Kusses von Herrn Iv. und Kisa:

Da tauchte Herr Iw. hinter Xenias Rücken auf, umfasste ihre Schultern, drehte sie zu sich um und - das war schon ein echter Trick - küsste sie. Er küsste sie auf ihre Stirn. Und dann küsste er sie ganz ab. Er küsste ihre Wangen. Ihr Haar. Er küsste sie auf den Mund. Er küsste sie auf die Lippen. Er küsste sie auf Moskau, auf die Berliner Vorstadt, auf Afrika, auf das Mittelmeer, auf den Apfel, auf den Lastwagen, auf den Hauseingang, auf die unheimliche Hitze, auf die Windstille, auf den Flaum über der Lippe. [...] Auf Sankt Petersburg, über das er bei Dostojewskij gelesen hatte in der Übersetzung von Herrn Sowieso, auf das Ohrläppchen, auf ganz Asien, ins Leere über ihrem Kopf. (NARBIKOVA 1997: 42f.)

Abgesehen davon, dass im russischen Text nichts über eine sexuelle Beziehung zwischen Herrn Iv. und Kisa zu lesen ist, wäre folgendes mit Vulgarismen versehene Zitat ohnehin Narbikovas Zensur der erotischen Textstellen zum Opfer gefallen:

Und als sie ihm nicht in die Augen schaute, war es eine qualvoll süße Wonne auf dem Kleidergipfel, in der Armen aller Jacken der Welt zugleich mit allen Hosen, sie grub ihr Gesicht in alle Hemden, in alle auf einmal, in deren Ärmeln nur Sperma floss, in allen Unterhosen steckten Krawatten, an denen sie alle gleichzeitig lutschte. Doch als er sein Gesicht so nah zu ihrem Gesicht herunterbeugte und in ihr erstarb, und sie ihm in die Augen schaute, sah sie, dass er sie im Grunde allein für alle auf einmal fickte. Aber er war nicht der erste und nicht der letzte und nicht der einzige, er war einer aus dieser Legion, und das machte sie traurig, das verdarb den Fick. [...] Sie hatte ohnehin schon gedacht, dass ihr das Sperma bis zum Hals stehen würde, aber es stellte sich heraus, dass es ihr bis über den Kopf stand, sogar im Gesicht, sogar aus irgendeinem Grund in den Ohren. Man

hätte es über alle diese Regenmäntel und Hosen verteilen können, es hätte für alle Krawatten und Hüte gereicht, allen hätte es gereicht. Doch ihm selbst war es zu wenig. (NARBIKOVA 1997: 79)

Das Liebesspiel auf einem Haufen von Männerkleidung birgt interessante Vergleiche. Die Kleidung symbolisiert für Kisa alle Männer der Welt, auch Herr Iv. verliert seine Individualität, da „er sie im Grunde allein für alle auf einmal fickt“. Unterhosen und Krawatten werden zu Metaphern für Geschlechtsorgane, Herrn Iv.'s sintflutartige Ejakulation wird mit Regenmänteln in Verbindung gebracht. Diese Textstelle sagt meines Erachtens enorm viel über den Umgang Valeria Narbikovas mit Sexualität aus.¹⁴

4.2.2 Sozialkritische Textstellen

Wie bereits erwähnt, ist die Auseinandersetzung mit Missständen der Sowjetunion und auch des gegenwärtigen gesellschaftlichen und politischen Systems ein im Postmodernismus häufig anzutreffendes Thema. Das ist ein Grund dafür, dass die Texte dieser postmodernen Autorengeneration bis zum Jahr 1989 der Zensur zum Opfer fielen. Ungeachtet dessen, dass der Roman im Jahr 1996 erschien, ist Kritik in jeglicher Form in den 90er Jahren wie auch heute ein von vielen Rezipienten nicht gern gelesener Stoff in der literarischen Welt und könnte für heftige Diskussionen sorgen. Um eine Veröffentlichung in russischer Sprache dennoch sicherzustellen, hat Valerija Narbikova gewisse Themenkomplexe, Passagen, die sich mit russischer bzw. sowjetischer Politik oder Lebensumständen auseinandersetzen, grundsätzlich aus der russischen Version gestrichen. Politisch betrachtet wurden generell alle Themen zensiert, die sich mit dem Zerfall der Sowjetunion und den damit verbundenen Ereignissen beschäftigen. Des Weiteren wird die gesamte Gesellschaft heftig kritisiert:

Geschäftige Leute liefen in diesem geschäftigen Jahr 1988 herum. Das ganze Leben spielte sich in der Öffentlichkeit ab. Wie ein Zirkus. Es war so festlich, frech, gierig und leer, ein einziges Flitter- und Feuerwerk, als sei ein riesengroßer Bluff im Gang. Dieser Bluff wurde so offen, prächtig, laut und lustvoll betrieben, dass jedermann daran hängen blieb. Und alle summten herum und folgen und kreperten, wenn sie sich wie die Wespen mit dem Nektar dieses alkoholseligen Bluffs vollgesaugt hatten. (NARBIKOVA 1997: 23f)

¹⁴ Siehe Kapitel 2.4.

Die Ereignisse des Putsches 1993 wurden in der russischen Version stark gekürzt, in der deutschen Fassung wurden sie mit zusätzlicher Kritik an den russischen Menschen kombiniert, die als neidisch und lächerlich bezeichnet werden und ohne weiteres erschossen werden können.

Das war im Oktober 1993. [...] Und er sorgte sich, dass er vielleicht nicht würde wegfliegen können, wenn in Moskau weitergeschossen wird. Er saß vor dem Fernseher, dort zeigte man Brücken, und die Kanonen beschossen das Haus gegenüber. Und dieses Haus war kein Kunstwerk. Und in diesem Sinn war es nicht schade drum. Es war einfach ein Haus in dem Menschen saßen. Und diese Menschen waren auch keine Kunstwerke. Unter ihnen gab es keine einzige Venus. Unter ihnen gab es keine Maler und Dichter, unter ihnen gab es keine einzige Ballerina, die auf der Bühne getanzt hätte. Diese Menschen dort im Haus waren neidisch und lächerlich. [...]
(NARBIKOVA 1997: 26)

Auch das „Kinderlied“ über Jelzin findet sich in der russischen Version nicht wieder:

das neueste Kinderlied:
„und nur das weiße Haus wird schwarz
und Jelzin glitzert unterm Eis.“
(NARBIKOVA 1997: 25)

Heftige Kritik ernten die Politiker, die Anfang der 90er Jahre an der Macht waren. Die Rede ist von kalten Parteifunktionären und schwulen Sekretären. Auch in folgendem Zitat spricht Narbikova die Problematik nicht konkret an, sondern redet von einer Geisterwelt und Hölle, wo sich die Politiker befinden sollen:

„Über dem Himmel, die Geisterwelt der Hölle“, dann sind alle Politiker des Jahres 1993: Parlamentarier, Premierminister und sogar Gouverneur, Hofdame, Kabinettsdiener und sogar Außenminister und sogar der schwule Sekretär und der kalte Parteifunktionär - wenn sie alle in der Geisterwelt sind - es gibt dort solche Spalten wie in Felsen - dann kann man, wenn man sich durch sie hindurchzwängt, nur in die Hölle gelangen. [...] und vielleicht wird es in der Geisterwelt wegen jenes Tages, wegen des vierten Oktobers 1993, in den dunklen Spalten sehr eng werden. (NARBIKOVA 1997: 26)

Neben politischer Kritik wurden auch Textstellen, die gesellschaftliche Missstände und unzureichende Hygienestandards thematisieren, wie z.B. russischer Analphabetismus, von Narbikova gestrichen. In folgendem Zitat wird zudem noch die Engstirnigkeit des russischen Volkes angesprochen:

Vor der Revolution gab es in Russland 80 % Analphabeten, die lasen also keine Zeitung. Heute sind alle schreib- und lesekundig, lesen also alle die Zeitung. Diese Blumen heißen wohl... aber welche Bedeutung hat der Name dieser Blumen, wenn es in Russland immer noch 80 % Analphabeten gibt, obwohl diese Zeitung lesen können. (NARBIKOVA 1997: 37)

Weiters kritisiert Narbikova die prunkvolle „Oberfläche“ der sowjetischen Gesellschaft, die sich bei genauerem Hinsehen jedoch als Lüge entpuppt:

Wenn nämlich ein kleiner Mensch, der im Jélissejewladen steht, unter der etwas zwanzig Meter hohen Decke, scharf sehen könnte, dann würde er erkennen, wie die Schaben über diese prunkvolle Decke kriechen und von oben herabfallen wie Regen, wie große und kleine Regentropfen. Das sind Rosinen meine Herrschaften. Das gibt es nur in Russland, das der Regen wie Schabentropfen und die Schaben wie Rosinen sind, meine Herrschaften. Geliebtes, großes, unvergleichliches Russland, wohin rast du? Und was demonstrierst du? Wer ist auf deinen Demonstrationen? Nicht einmal die kleinen Komsomolzen der zwanziger Jahre, sondern bettelarme Weiber mit heruntergerutschten Strümpfen, geröteten, schorfbedeckten Gesichtern und ausgebleichenen Spruchbändern: „Für Lenin, für Stalin“
(NARBIKOVA 1997: 58)

Das prunkvolle Gebäude mit den Schaben dient als Sinnbild für die dem Zerfall geweihte UdSSR. In diesem Zitat wird nicht nur die vorgetäuschte heile Fassade des sowjetischen Systems, sondern auch die Armut und der Lenin- bzw. Stalinkult angesprochen. Selten nennt Narbikova die Dinge beim Namen, ihre scharfe Kritik verbirgt sich meistens hinter raffinierten Metaphern oder ironisch sarkastischem Unterton, die auf sprachspielerische Weise erfolgen. Sie beschreibt z.B. das Leben in einem Bienenstock folgendermaßen:

Interessanterweise gibt es auch Verbrecher. Diebstahl ist bei ihnen gut entwickelt. Und wenn auch nur einer etwas aus den öffentlichen Vorräten entwendet hat und verschwinden kann, dann tauchen unverzüglich andere Liebhaber fremden Eigentums auf. Sie versuchen sich unauffällig unter die Menge zu mischen und stehlen fremdes Gut. [...] Doch manchmal nimmt die Räuberei grandiose Ausmaße an... Besonders oft geschieht dies dann, wenn irgendwelche Missstände eintreten: Wenn z.B. zwei Königinnen einziehen, die sich gegenseitig bekriegen, dann teilt man sich in Parteien auf. Dann brechen die schamlosen Räuber in Massen ein, stehlen sämtliche Vorräte und verschwinden ungestraft. (NARBIKOVA 1997: 76f.)

Das Volk der Bienen dient in diesem Fall als Metapher für das russische Volk zur Zeit der Privatisierung. Sehr häufig werden ökologische oder hygienische Missstände, Armut, Arbeitsmoral und Versorgungslage angesprochen, wofür folgendes überaus sarkastische Zitat als Beispiel dienen soll:

Und in Russland ist es schlecht um die Kanalisation bestellt. Deshalb ist auch alles schmutzig. Und das Land ist groß. Und Kot gibt es viel in diesem Land. Die Elektrifizierung des ganzen Landes ist natürlich gut, aber lieber säße man bei Kerzenschein auf einem sauberen Klo.
(NARBIKOVA 1997: 107)

Die Autorin tritt stets als Verfechterin der schönen russischen Sprache ein. Im Roman ist nur eine Textpassage zu lesen, in der sie die zahlreichen Diminutive der Sprache kritisiert. Verkleinerungsformen wie Kartoffelchen oder Schnäpschen lassen die Protagonistin Kisa erschauern.

Aber am meisten erschrak sie über das Wort „Kartöffelchen“. Dieses Wort erschien ihr ekelerregend, besonders mit Heringlein und Zwiebelchen zusammen. Und Kissa versteckte sich sogar, damit sie nur ja nicht erriet, dass sie sie verstand. Was erschreckte sie denn so? Hakennase, fleischige Lippen, Pauspacken, alles war da. Aber nicht das war so schlimm. Sondern dass sie in dieser primitiven, geschlagenen, armen Sprache redeten. [...] und der eine würde dem anderen raten, Schnäpschen und Fischlein zu kaufen, und der andere würde nach einem Bierchen Ausschau halten.
(NARBIKOVA 1997: 90)

Diese Textstelle würde nur in russischer Sprache ihre volle Wirkung entfalten, da es im Deutschen unüblich ist, so häufig Verkleinerungsformen von Nomen zu bilden wie im Russischen. Die Leute sprechen im Originaltext von *картошочка* oder *селёдочка*. Neben der Kritik an der russischen Sprache wird in dieser Textstelle auch das Äußere des russischen Mannes nicht sehr einladend beschrieben. Ein weiterer umfangreicher Themenkomplex, der in der russischen Version komplett ausgespart wurde, ist die heftige Kritik an den Arbeitsweisen der Moskauer Konzeptualisten.¹⁵ Ein Thema, das Valerija Narbikova offensichtlich sehr am Herzen liegt, ist der Umgang mit Religion. Die zahlreichen Textstellen, in denen sie über biblische Geschichte und Weltreligionen wie Judentum und Islam bzw. Gott im Allgemeinen in philosophischer Form reflektiert, sind in der russischen Version ungekürzt existent.

¹⁵ In Kapitel 2.3 findet sich eine ausführliche Erläuterung dieses Themenkomplexes.

Bei all den in diesem Kapitel angeführten Zitaten handelt es sich um erbarmungslose Kritik an Narbikovas Heimatland, nie direkt angesprochen, sondern immer in ihren Sprachfluss, oft vollkommen nebensächlich, eingebaut. In keinem anderen Werk nimmt sich die Autorin so sehr den Problemen Russlands und der Sowjetunion an wie in *Die Reise* bzw. *...и нутнешество*.

4.2.3 Erotische Textstellen

Ein weiteres Thema, das in der russischen Version großteils ausgespart wurde, ist das Liebesleben der Protagonistin. Auf Sexualität, welche in Russland lange Zeit ein striktes Tabuthema war, wird in der russischen Version, abgesehen von zwei knappen Schilderungen eines Liebesaktes, vollkommen verzichtet. Bei der Beschreibung des Geschlechtsverkehrs zwischen Kisa und zwei ihrer Geliebten wird bewusst auf eine detaillierte Darstellung verzichtet, die weiblichen Geschlechtsorgane werden mit dem Wort *туда* bezeichnet:

В самом деле он упал в колени. И он поцеловал ее не в губы, а *туда*. В общем это она скорее даже поняла, что это никакого значения для него не имело, целует ли он ее в губы или в засос. (НАРБИКОВА 1996: 16)

der Liebesakt lediglich mit dem Wort *эмо*:

И стали целоваться голыми совсем уже не прилично. А потом голым оказался и этот плохой поэт в комнате, и они так естественно, как будто только втроем и занимались этим делом всегда, в комнате стала с ними этим заниматься. (НАРБИКОВА 1996: 24)

Beschränkt sich die sprachliche Darstellung des Sexualaktes auf einen Satz oder ein Wort wie im Fall von *эмо*, ist diese auch in der russischen Version gedruckt. Interessanterweise finden sich in der russischen Version zwar Textstellen, die sich explizit mit dem Sexualakt beschäftigen, während Szenen, die das Liebesspiel in ein Sprachspiel verwandeln, völlig ausgespart werden:

Er nahm sie so leicht auf die Arme als wäre sie hundertmal leichter als er. Er hob sie hoch und trug sie - ruck zuck - auf ein riesiges Bett. Regenmäntel, Pullover, Hosen, ein Jackett im Hut, eine Krawatte im Socken. Er warf sie ab, und stürzte sich in diesen Abgrund aus Hosen und Hemden. [...] sie zogen sich gleichzeitig aus und waren plötzlich

beide gleichzeitig nackt. Und als sie ihn nackt erblickte, schien er ihr, obwohl sie selbst nackt war, noch nackter zu sein.
(NARBIKOVA 1997: 105)

Bedingt durch die Zensur Narbikovas bleiben im gesamten russischen Text nur mehr zwei Vulgarismen übrig: *блядь* und *трахнуть*. Die Textsequenzen mit obszöneren Beschreibungen von Sexualpraktiken sind in der russischen Version nicht zu lesen:

Und wenn du mich ficken willst, dann tus gewissermaßen gleich, kannst es gewissermaßen sogar gewissermaßen in den Mund, obwohl der Mund gewissermaßen die Möse ist, nur auf der anderen Seite. Aber wenn du gewissermaßen in der Möse kommst, dann gibt es gewissermaßen Kinder, dann kann man diese Flüssigkeit, dieses Sperma, gewissermaßen wie Wein oder etwas anderes trinken.
(NARBIKOVA 1997: 151)

Im Deutschen ist Vulgärsprache nicht in dem Ausmaß verpönt und tabuisiert wie im Russischen. Wäre folgende Textstelle im russische Original erhalten, würde sie eine Vielzahl an Wörtern enthalten, die während Sowjetzeiten der Zensur zum Opfer gefallen wären und auch heute noch zum tabuisierten Wortschatz des Russischen zählen:

Untereinander verwendeten Kissa und Serjoscha nie die Wörter: vögeln, Schwanz, Möse. [...] Er verließ das Restaurant mit seinem russischen Fräulein, das Russisch sprach, fickte sie dann auf russisch, sagte ihr in reinem Russisch, um sie zu erfreuen, wie schön er ihre Möse fände, und um sie noch mehr zu erfreuen, konnte man ihr sogar sagen, dass man bereit sei, sie ein ganzes Leben lang in diese Möse zu ficken.
(NARBIKOVA 1997: 157)

Eine weitere sehr detailgetreue Schilderung vom Geschlechtsverkehr zwischen Kisa und dem „Bräutigam“ fehlt in der russischen Version. Abgesehen davon, dass diese Textstelle Anstoß erregen würde, ist die Tatsache, dass diese Textstelle im Russischen nicht vorhanden ist, damit zu erklären, dass die gesamte vierte Geschichte (Bräutigam) im Original gestrichen wurde. Dabei handelt es sich um folgende Szene:

Sie küssten sich im kleinen Flur zwischen Badezimmer und Klo. Und er kam nicht einmal mehr in sie hinein, er spritzte direkt in die Luft zwischen Badezimmer und Klo. Und manches war nass und schmutzig [...] Und ohne Licht begann auf der Treppe die Liebe ohne Lift. Sie begann im Laufschrift diese Liebe. Und wurde zu Fuß fortgesetzt. Dann im Stehen. Dann stellte sich heraus, dass Aleksander Sergejewitsch auch zu dieser Einladung gefahren war, und die Liebe ging im Liegen weiter. Auf dem Bauch liegend.

Auf dem Rücken liegend. [...] Sie machten es zweimal. Sie fingen gemeinsam an und kamen gemeinsam. Und dann fingen sie wieder an. Und konnten schon nicht mehr aufhören. (NARBIKOVA 1997: 131f.)

Eine meines Erachtens interessante Übersetzung des russischen Textes ins Deutsche findet sich zu Beginn der zweiten Geschichte (*Geliebter*). Hält Narbikova an der russischen Standardsprache für den Liebesakt fest, übersetzt Nitschke den Satz mit einem deutschen Sprichwort, wobei sie jedoch einen deutschen Begriff der Vulgärsprache einbaut:

Это была любовь с первого занятия любовью, как с первого взгляда.
(НАРБИКОВА 1996: 16)

Es war Liebe auf den ersten Fick. (NARBIKOVA 1997: 67)

Insgesamt ist festzuhalten, dass die Sexualität der weiblichen Hauptperson, die im deutschen Text einen wichtigen Teil ihres Charakters ausmacht, da sie sich großteils dadurch definiert, in der russischen Version nahezu vollkommen vernachlässigt wird. Dies ist einerseits durch die Zensur bedingt, andererseits schlichtweg dadurch, dass die letzten drei Seitensprünge Kisas in der russischen Version komplett ausgeklammert wurden.

4.3 Reisemotive

Wie sowohl der deutsche Titel *Die Reise* als auch die russische Bezeichnung ...*путешествие* erahnen lassen, handelt es sich um einen (postmodernen) Reiseroman. Mit den klassischen Reiseromanen der russischen Literatur und Reisebeschreibungen von anderen Ländern hat diese Art von Roman nichts mehr gemeinsam. Weniger die physischen Reisen stehen im Mittelpunkt, sondern Narbikova fokussiert in ihren Erzählungen die gedanklichen Reisen der Protagonisten und Erzähler. Das Reisemotiv nimmt sowohl in der russischen als auch in der deutschen Version einen wichtigen Stellenwert ein, deswegen wird dieser Aspekt in Folge textübergreifend behandelt und aus dem russischen Text zitiert. Vorwegzunehmen ist, dass das ganze Leben für die Protagonistin Kisa eine Reise und ein Abenteuer, nicht bekannt woher, nicht gewiss wohin, ist:

Похоже, рождение - это приключение, и тоже... - это путешествие, и тоже... и только не понятна точка отправления - откуда - и тоже, не понятно место назначения - куда.
(НАРБИКОВА 1996: 28)

Im Roman lassen sich drei Arten von Reisen festmachen: geografische Reisen von Deutschland nach Russland und umgekehrt, Erinnerungsreisen in die Vergangenheit in Form von Kisas Seitensprüngen und eine sprachliche Reise vom *Du* ins *Ich*. Es handelt sich dabei wie in fast allen Werken Nabikovas um Bewusstseinsreisen der Protagonisten und Erzählerin durch die Zeiten und Epochen der Menschheitsentwicklung. In allen bisherigen Romanen und Erzählungen haben die Protagonisten ihre Reisen gemeinsam vollzogen, parallel und gleichzeitig bewegten sich beide Liebenden, während in *Die Reise* alle Paare alleine, getrennt voneinander, reisen. Die Protagonistin verlässt ihre Ehemänner, ihre zahlreichen Affären, sie verlässt zunächst Moskau, später Deutschland. Mit den Reisen Kisas, einer jungen unabhängigen Frau, ist auch eine gewisse Emanzipation verbunden, durch ihre Reisen entzieht sie sich der männlichen Kontrolle. Auch ihr Bruder Sereža reist alleine aus Moskau mit dem Zug an. Seine Lebensreise vollzieht er ebenfalls alleine. Er hat keine Partnerin und sehnt sich auch keineswegs nach solcher Nähe.

Auch Kisas Ehemann ist nur alleine unterwegs. Seine Frau verweigert sich als Reisebegleiterin, sei es bei seinen Fahrten nach Moskau oder auf dem gemeinsamen Lebensweg, den Kisa immer wieder wegen ihrer zahlreichen Liebhaber verlässt.

Der Roman *Die Reise* bzw. ...*u nymewecmæue* beginnen in Anlehnung an Dostoevskijs *Idiot* ebenfalls mit einer geografischen Zugreise zweier Herren. Diese heißen allerdings nicht Myškin und Rogožin, sondern Herr Iv. und Sereža. Der Zug fährt diesmal nicht nach Russland, sondern von Russland nach Deutschland:

Однажды в студеную зимнюю пору шел поезд. В купе два господина. Они ехали в одну сторону. Но господин Ив., который сидел по ходу поезда, видел один пейзаж, а Сережа, который сидел напротив, видел уже совсем другой пейзаж.
(НАРБИКОВА 1996: 6)

Auch als Aleksandr Sergeevič wieder nach Russland zurückfährt, gemeinsam mit dem Hund Tanja, handelt es sich um eine geografische Reise mit dem Zug.

4.3.1 Sprachreisen

Im Vorwort der Autorin in dem Roman *Die Reise* bzw. ...*u nymewecmæue* ist die Rede von der positiven Erfahrung, eine Sprache nicht zu verstehen, sondern sie nur zu hören. Die Wahrnehmung der fremden Sprache, die einem Meer von Geräuschen gleicht, zeigt, wie

bedeutungsentleert die automatisierte Alltagssprache ist. (Vgl. HAUSBACHER 2002: 135) Rakusa verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass der, der keinen Sinn versteht, bei sich angekommen ist. (Vgl. RAKUSA 1997: [o.S.]) Durch das Nicht-Verstehen kann man eine Reise von der zweiten in die erste Person vollziehen:

И очутившись в Германии, я окунулась в океан шума, где я не понимала ни слова. Это было поток звуков, волны звуков, приятные для слуха и безразличные для сердца. [...] Ведь когда ты сам говоришь, и ты понимаешь, что говорят вокруг, то для окружающих ты и есть ты. Но, не произнося ни слова, не понимая ни слова, ты бежишь из „Ты“ в - „Я“ совершенно необычайное путешествие из второго лица в первое лицо (НАРБИКОВА 1996: 5)

Da die parataktische Sujetkonstruktion den Eindruck von Simultanität erzeugt, wird die Erinnerungsreise zur gegenwärtigen Reise der Protagonistin in ihr *Ich*. Die Reisen haben kein Ziel, außer dem Wunsch nach einer Reise ins *Ich* durch das Erzählen und Erinnern selbst. Eva Hausbacher kommt daher zu dem Schluss, dass durch die verschiedenen Reisen und die dabei stattfindende Begegnung mit dem externen Anderen (Liebhaber) Konfrontationen des *Ichs* mit seinem Unbewussten, Vergessenen und Verdrängten ausgelöst werden. Bei Narbikovas Protagonistin lässt sich eine Beliebigkeit der Ziele ihrer Reisen, der Wahl ihrer Liebhaber beobachten. Kisa hat einen regelrechten Verschleiß an Liebhabern, die sie in gewisser Weise zur Selbstfindung missbraucht und um ihre „Entdeckungslust“ zu befriedigen. (Vgl. HAUSBACHER 2002: 136)

In Bezug auf eine Reise ins *Ich* durch die Sprache findet sich bei Obermayer ein interessanter Gedanke. Die Aussage *путешествие в я* spinnt sie weiter zu *путешествие в я-зык*. Somit sieht sie im russischen Wort für *Sprache* auch das russische Wort für *ich*. (Vgl. OBERMAYER 2001: 7) Die jüngste Reise Kisas ist eng mit dem Thema Sprache und Sprachlosigkeit verbunden. Die Faszination des geheimnisvollen Herrn Ivs., der auch Gedichte in der ihr fremden Sprache verfasst, hat mit Sicherheit etwas damit zu tun, dass sie keine gemeinsame Sprache sprechen. Sie führen eine stumme Liebesbeziehung zueinander, jeder existiert für sich, es gibt keine gemeinsame Reise, außer auf körperlicher Ebene. Hausbacher analysiert diesen Aspekt in ihrem Text über Nina Sadur und Valerija Narbikova folgendermaßen:

Das bei beiden Texten vorhandene Motiv der Konfrontation mit einem deutschen Geliebten wird als zentrale und streckenweise sehr positive Erfahrung dargestellt, auch wenn diese Beziehung aufgrund der Entfernung nicht lebbar ist. (HAUSBACHER 2002: 135)

Kisa ihrerseits ist zufrieden mit dieser Situation. Herr Iv. wäre dazu bereit die geografischen Hürden, indem er ihr nach Moskau folgt, und sogar die sprachlichen Barrieren zu überwinden, wodurch sich Kisa jedoch in einer Falle sieht und somit kein Weiterkommen auf ihren Reisen möglich ist. Am Ende des Romans wünscht sich Kisa sogar, dass sie von ihrer Liebesreise zu Aleksandr Sergeevič zurückkehren kann. (Vgl. NARBIKOVA 1997: 187) Der Liebesakt mit dem „stummen“ Deutschen, mit dem sie nicht über die Liebe reden kann, sondern ausschließlich die Körpersprache teilt, wird zum Erkenntnisakt.

Aber Kissa verstand erst bei Herrn Iw., was der Geschlechtsakt ist: Das ist, wenn sich in dir drin auch ein Mensch befindet, kein Dings, und das alles absolut kein Spiel ist. Die Akrobatenummern sind weggefallen, wo die Mädchen im Spagat kommen, das ganze Kamasutra, alle diese Knutscherein im Hauseingang, geblieben ist nur dieses fast nackte Gefühl einer Prallheit wie ein Pflaume, sogar noch mehr, eine Pflaume ohne Haut, also wie sehr ungeschütztes Fleisch. [...]. (NARBIKOVA 1997: 158)

Die Faszination des Anderen, der fremden Sprache nimmt ab, sobald Kisa erfährt, dass Herr Iv. schlechte Gedichte verfasst. Obwohl sie diese nicht versteht, weigert sie sich, ihm beim Lesen dieser zuzuhören. Für Kisa sind schlechte Gedichte eine Täuschung für das Ohr und sogar schädlich für die Gesundheit:

Von schlechten Gedichten bekommt man Kopf-, Bauch-, Hals-, Nasen-, und Ohrenschmerzen, schlechte Gedichte verursachen: Durchfall, Erbrechen, Inkontinenz; schlechte Gedichte können zu Alkoholismus, Drogensucht, zur Französischen Revolution, zum Oktoberumsturz und zum Bürgerkrieg führen. (NARBIKOVA 1997: 160)

Zu dieser Erkenntnis kommt Kisa, sobald ihr bewusst ist, dass sie mit einem schlechten Dichter liiert ist. Somit sieht man, dass die sprachliche Komponente, das Unverständliche, das Geheimnisvolle in der Beziehung eine grundlegende Rolle spielt. Ohne die Reise in eine fremde Kultur, in der man nicht versteht und nicht verstanden wird, fehlt der Protagonistin die Lust und das Interesse an ihrem Liebhaber.

4.3.2 Reisen in die Vergangenheit

Die Reisen in die Vergangenheit sind in den gegenwärtigen Handlungsstrang - im deutschen Text die Affäre mit Herrn Iv. - eingebaut. Es handelt sich dabei um sechs bzw. im russischen Text um drei Rückblenden, die einen Seitensprung in Kisas Leben schildern. Die Reisebewegung vollzieht sich in Form von Erinnerung. Hausbacher charakterisiert diese Erinnerungen folgendermaßen:

Kisas Vergangenheit spiegelt sich in ihren Seitensprüngen, die in Form von novellistisch zugespitzten Abenteuer- und Reisegeschichten in den Roman eingeschoben sind. Diese Seitensprünge, die letztendlich zur Trennung von ihrem Ehemann führen, sind eigentlich Fluchtbewegungen und bilden als Chronotopos den Entfaltungsraum der Erzählung: Die Bewegung von einer Liebe zur nächsten, vom Geschlechtsverkehr damals und dort zum Geschlechtsverkehr jetzt und hier lässt den Text spiralförmig durch den Raum treiben. (HAUSBACHER 2000: 109)

Somit erhält das Element der Reisebewegung, der Fahrt, des Ortswechsels eine zusätzliche Dimension. Es wird zur Metapher für das Leben und die Erinnerungen. Das Leben ist eine Reise - wie es im Text von Narbikova lautet. Die Romanprotagonistin Kisa nutzt diese Reisen, weil ein Reisender besonders intensiv Lebenserfahrung sammeln kann und somit auch Impulse für sein eigenes Schaffen und Dichten bekommt. Dies ist für Kisa überaus wichtig, da, wie bereits angesprochen, die ganze Welt für sie ein Gedicht ist. Aleksandr Sergeevič ahnt etwas von den „Reisen“ seiner Frau. Er bezeichnet sie als Verbrecherin, da sie mit ihren Reiseaffären gemeinsame Erinnerungen zerstört:

Дело даже не в том, что я тебя не могу обнять, когда я хочу, когда мы в разлуке. Дело не в этом. Ты преступница потому, что ты лишаешь нас общих воспоминаний. (НАРБИКОВА 1996: 13)

Für Aleksandr Sergeevič stellen die Seitensprünge seiner Frau eine Bedrohung der gemeinsamen Kultur als Paar dar. Das Paradoxe an Kisas Abenteuern oder Reisen, wie sie es selbst nennt (vgl. NARBIKOVA 1997: 65), ist die Tatsache, dass sie es gern ihrem Ehemann erzählen würde:

И если бы это не было мучением для него, а было бы, скажем, развлечением, то она бы развлекала его тем, что рассказывала бы ему истории о своих приключениях. Словно она путешествовала, а он ждал ее дома. а потом она возвращалась в родной дом и рассказывала ему

как родному человеку, как она покоряла новые сердца: как она ранила чье-то сердце, как убила чью-то волю, как искалечила чью-то душу, как отравила кому-то жизнь, как у нее украли сердце, как кто-то плюнул ей в душу, как отняли у нее покой, как предали ее любовь, как сломили ее волю, как отравили ей жизнь. Разве это не путешествие в страну сердец, где сердце завоевывает сердце [...].
(НАРБИКОВА 1996: 16)

In diesem Zitat schwingt Kisas naive Unbefangenheit mit. Für sie sind Liebesabenteuer etwas Natürliches, sie passieren einfach so. Es sind lauter unbesonnene Geschichten mit lauter unbesonnenen Dichtern, diktiert von Zufall und „Widerspruchsgeist“ oder schlicht von jenem Trieb, der die Heldin zu einem „fast teilnahmslosen Körper“ machte. Der eine „tröstete“ sie, mit dem andern „wäre es besser nicht passiert.“ (Vgl. RAKUSA 1997: [o.S.]) Auch am Ende des Romans bzw. der Erzählung weist Narbikova nochmals darauf hin, dass das Leben aus mehreren Reisen besteht:

А если призадуматься, то жизнь состоит как бы из нескольких путешествий по жизни. И Киса даже подумала, что пока она жила с Александром Сергеевичем, то вся эта жизнь с ним, если подумать, и была одним путешествием - в его страну. А когда она с ним рассталась, он остался в своей стране, а она из его страны ушла... и путешествие. (НАРБИКОВА 1996: 35)

Nach dem letzten Satz dieser Textsequenz ist die russische Zeitschriftenversion ...и путешествие benannt.

5. Intertextualität, Deutschlandbild und Weiblichkeitsdarstellung

5.1 Intertextualität

Wie bereits in vorhergehenden Kapiteln erwähnt, spielt Intertextualität im Werk Valerija Narbikovas, deren Schreiben, in der Tradition der Postmoderne steht, eine bedeutende Rolle. Es treffen in ihrem Werk fiktionale und historische Ereignisse aufeinander, wobei eine metatextuelle Beziehung zwischen den Helden und/oder der Autorin zu historischen Persönlichkeiten entsteht. Sie verwendet Motive der klassischen Literatur und baut sie in ihren eigenen Text ein, indem sie diese in einen neuen Kontext stellt.

Ihr wichtigster Zitatspender dabei ist der Poet Aleksandr Sergeevič Puškin. Obwohl Valerija Narbikovas Texte mit zahlreichen Anspielungen und Verweisen auf Themen oder Figuren der russischen Literaturgeschichte durchsetzt sind, sind Allusionen auf Puškin die wohl eindeutigsten und am häufigsten anzutreffenden.

Im nachfolgenden Kapitel soll sowohl die Beziehung zwischen Valerija Narbikova und ihrem Präautor Puškin erläutert werden als auch die Rolle, die der reale Dichter bzw. sein Namensvetter und Kisas Ehemann Aleksandr Sergeevič spielt, genauer betrachtet werden. In diesem Zusammenhang wird der Person bzw. Figur der Tat'jana Larina eine hohe Relevanz beigemessen.

5.1.1 Valerija Narbikova und Aleksandr Sergeevič Puškin

In beinahe allen Werken Narbikovas kommt Puškin sowohl als Dichter als auch als dekonstruierte Figur vor, sei es in *...и путешествие, Около эколо* oder *Равновесие света дневных и ночных звезд*. Auffällig ist zunächst das unkonventionelle Einspeisen, Umkodieren und Neuinterpretieren von Topoi, Figuren und Themen aus Puškins Texten. Katrin Lange führt diesbezüglich in ihrem Aufsatz *Narbikova und Puškin* einen

intertextuellen Bezug aus dem Versroman *Evgenij Onegin* an. Das *Vorwort der Autorin* in *...и нынешество* nimmt Bezug auf die Einführung des Erzählers in Puškins Hauptwerk, in welchem dessen Autorenschaft in ähnlicher Weise inszeniert wird. Der Erzähler führt sich als Autor von *Ruslan i Ljudmila*, einem früheren Poem Puškins, ein und stellt dabei den Helden seines Romas vor (vgl. LANGE 2001a: 373):

С героем моего романа
Без предисловий, сей же час
Позвольте познакомить вас:
Онегин добрый мой приятель [...]
(ПУШКИН 1989: 12)

Bei Puškin fungiert die Titelfigur als Held, während bei Narbikova die Sprache den Platz der Romanheldin einnimmt: „Потому что героем романа и являюсь Я - Язык.“ (НАРБИКОВА 1996: 5)

Narbikova eignet sich Puškins Texte respektlos an, arbeitet sie kreativ in ihren eigenen Text ein, transformiert diesen und schreibt ihn weiter und kreiert somit eine dialogische Beziehung zum Präautor. Valerija Narbikovas Umgang mit Puškin kann als Versuch gelesen werden, einen nicht nur zeitgenössischen, sondern auch zeitgemäßen Umgang mit dem Autor zu etablieren. Im Text wird gleichzeitig auf mehreren Ebenen auf Puškin rekurriert: als Autor, als historische Person, auf seine Texte, auf Figuren in seinen Texten.¹⁶

Obwohl Aleksandr Seergevič im Roman *...и нынешество* die Rolle des hintergangenen Ehemanns spielt, ist dieser unkonventionelle respektlose Rekurs keineswegs eine Geste des Protestes oder der Versuch gegen den Dichter anzuschreiben, sondern vielmehr das Bemühen, den Dichter anzuschreiben, seine Texte und seine Personen für die Gegenwart in der zeitgenössischen Rezeption kreativ produktiv zu machen, auch für die Textproduktion der Autorin Narbikova. (Vgl. LANGE 2001a: 377) Katrin Lange spricht bei der Beziehung zwischen Narbikova und Puškin von einer interauktorialen Paarbeziehung zweier Schreibender. Eine derartige poetologische Verbindung besteht auch in *План первого лица. И второго* zwischen Narbikova und Dostoevskij bzw. Tolstoj.

Um die metafiktionale Relation zwischen Narbikova und Puškin zu beschreiben, verweist Katrin Lange auf das Modell der Interauktorialität, entwickelt von Ina Schabert, da man damit

¹⁶ Siehe Kapitel 3.4.

das komplexe Zusammenspiel von Textualität, Sexualität und Autorenschaft beschreiben kann. Interauktorialität meint, dass Autoren mit ihren Texten selbst in einen dialogischen Rahmen treten, welcher trotz seiner Fiktionalität die Instanz des Autors verdoppelt.

Nicht nur in *...и ныемествие*, sondern auch in *Около эколо* finden sich zahlreiche Motive aus Puškins Werk bzw. Parallelen zu dessen Leben oder Figuren, die (verschlüsselte) Affinitäten zum Leben des Poeten haben. Interessant zu erwähnen ist die Figur *Сверчок* aus der *Povest'*, die eindeutige biografische Züge Aleksandr Puškins trägt. Er ist ein Dichter, welcher erst in dritter Generation Russe ist und genauso wie Puškin aus Moskau in den Süden versetzt wurde. (Vgl. НАРЬИКОВА: 68f.)

Es ist ebenfalls bekannt, dass Puškins Vorfahren mütterlicherseits nicht aus Russland, sondern aus Afrika stammten. Die Figur *Сверчок*, dessen Gegenspieler den Namen *Дантист* (Zahnarzt) trägt und der eine offensichtliche Allusion auf Puškins Konkurrenten d'Anthes ist, stirbt im Duell mit selbigem. Dieser Handlungsverlauf weist ebenfalls nicht zu übersehende biografische Züge aus dem Leben des russischen Dichters auf.

5.1.2 Kisa und Aleksandr Sergeevič (Puškin)

In dem Roman *...и ныемествие* tritt Puškin einerseits in neusemantisierter Form als Kisas Ehemann auf, als realer Dichter und als Gestalt von Kisas sexuellen Phantasien und Reflexionen. Die Figur des Ehemannes wird als offenkundige Allusion an den russischen Dichter Aleksandr Sergeevič Puškin präsentiert. In der Namensmaske wird die Figur Aleksandr Sergeevič auf die Rolle des Ehepartners von Kisa fokussiert.

Wenn der Leser diesen Namen liest, drängt sich unweigerlich das Bild des wohl bedeutendsten russischen Nationaldichters auf. In Valerija Narbikovas Roman ist diese Person, obwohl sie biografische Parallelen zu Puškins Leben aufweist, wovon noch die Rede sein wird, nur ein zweitklassiger Dichter und in erster Linie *Ehemann*:

Александр Сергеевич. Вот единственное имя, достойное слова „муж“. И если „муж“ - слово, то это слово зовут по имени Александр Сергеевич. Потому что ради слова „жена“ погибло слово „муж“ по имени Александр Сергеевич, и нет больше такого слова „муж“. Есть первый муж, второй муж, первый стражник, второй стражник, законный муж, официальный, тайный муж, вечный муж, муж сестры, брошенный муж, муж во время чумы, муж во время войны.

Но пусть имя Александр Сергеевич звучит все равно, пусть останется имя – во имя утраченного слова. (НАРБИКОВА 1996: 7f.)

Wegen der unvermeidlichen Untreue der Ehefrau ist das Wort Ehemann zugrunde gegangen. Im Gegensatz zum realen Ehemann - Puškin - bleibt der Dichtername erhalten. Zwar liebt Kisa ihren Ehemann Aleksandr Sergeevič, doch wäre er Puškin gewesen, hätte sie ihn noch mehr geliebt, insgeheim wünscht sie sich eine Liebesbeziehung mit dem Dichter. Die Allusion an den großen russischen Nationalhelden wird also bei Narbikova in der Rolle des betrogenen Ehemanns dargestellt, nichtsdestotrotz verrichtet er diese Aufgabe ausgezeichnet. In der Rolle als Ehemann wird Aleksandr Seergevič so angepriesen wie Puškin seinerseits als Dichter.

Weiters wird jedoch Puškin von Narbikova nicht nur als Dichter gesehen, sondern auch als Ehemann, vielleicht sogar als „unser Alles“. Dies macht klar, dass Puškin in jeder Hinsicht den höheren Stellenwert einnimmt. Obwohl Aleksandr Sergeevič als professioneller Ehemann bezeichnet wird, verrichtet sogar Puškin diese Aufgabe besser, da er sich für seine Frau duelliert hat, was Kisas Ehemann nicht machen würden. Folgendes Zitat soll diese Tatsachen nochmals unterstreichen:

Киса любила Александра Сергеевича безусловно, но если бы он был Пушкин, она бы любила его еще больше.... Он был мужем. И если это можно назвать профессией, то он, безусловно, был профессионалом. Даже когда он уже не мог выносить Кису как муж и готов был застрелиться как человек, он оставался профессионалом до конца, он оставался мужем по имени Александр Сергеевич. Все таки Пушкин был поэтом, но не мужем. На кого он оставил жену. На другого мужчину. Нет, Александр Сергеевич Пушкин был поэтом, а вот Александр Сергеевич - был мужем. Хотя, кто знает, может А.С. Пушкин был и мужем и отцом и поэтом, может он был наше все. А вот Александр Сергеевич не был отцом. Не был поэтом. И даже не был мужем, в том смысле, в котором был Пушкин, то есть на дуэли бы не погиб. (НАРБИКОВА 1996: 11)

Durch den Namen von Kisas Ehemann wird nicht nur die Allusion auf den Dichter Puškin eingespielt, sondern zugleich auch dessen Fatum evoziert und in Gestalt der fiktionalen Figur Aleksandr Sergeevič ironisch gebrochen. Die Beziehung Puškins zu seiner Ehefrau Natalija Puškina wird in der Beziehung des Ehepaars Kisa und Aleksandr Sergeevič gespiegelt. Herr Iv. erhält in diesem textuellen Spiel die Rolle von Puškins Nebenbuhler, dem Duellgegner im realen Leben Georges d' Anthes.

Im Duell mit diesem fand Puškin im Jahr 1837 den Tod. Beide Männer, der reale Dichter und die fiktionale Figur, teilen das gleiche Schicksal. Offizieller Anlass des Duells war die Ehreverletzung, welche sich aus der unterstellten oder tatsächlichen außerehelichen Beziehung von Puškins Gattin Natalija Puškina mit Georges d'Anthes ergab. Obwohl Aleksandr Sergeevič von seiner Frau neunmal betrogen wurde, mit Herrn Iv. zehnmal, bringt er nicht den Mut auf, seine Frau oder deren Liebhaber zur Rede zu stellen, er stirbt nicht und geht nicht als unsterblicher Poet in die Geschichte ein. Bei Narbikova wird Aleksandr Sergeevič mit folgendem Charakter ausgestattet:

Он хотел ее наказать, но терпеливо терпел.
Он не хотел на нее наорать и выгнать из дома.
Да он еще терпеливый был человек. Суровый, но терпеливый.
(НАРБИКОВА 1996: 21)

Im Text wird dabei unvermittelt zwischen innerfiktionaler Ebene und dem Rekurs auf historische Ereignisse hin und her gewechselt. Beide Ebenen überlappen sich, fiktionale Figur und Dichter sind nicht mehr deutlich voneinander unterscheidbar. In der nachfolgenden Textpassage, welche sich an den betrogenen Ehemann richtet, setzt sich die Erzählerin direkt mit einer Frage bezüglich seiner Ehre, die in der russischen Gesellschaft eine herausragende Rolle spielt, auseinander:

Александр Сергеевич, вы защищали свою честь? честь вашей жены и была вашей честью? Но ведь Господином Д. хотел сделать с вашей женой то, что вы сами делали с чужими женами. Или с чужими можно, и только с вашей нельзя? (НАРБИКОВА 1996: 10)

In diesem Zitat übernimmt Kisas Geliebter Herr Iv. wie gesagt offensichtlich die Rolle von Puškins Konkurrenten d'Anthes, weswegen er auch als Herr D. bezeichnet wird. Als interessant erweist es sich, diese russische Passage der deutschen Übersetzung gegenüberzustellen, da im Rahmen dieses Vergleichs die vernachlässigte intertextuelle Komponente zu Tage tritt:

Александр Сергеевич, haben Sie Ihre Ehre verteidigt? War die Ehre Ihrer Frau auch Ihre Ehre? Schließlich wollte doch Herr Iw. mit Ihrer Frau das tun, was Sie selbst mit fremden Frauen getan haben. Oder darf man es mit fremden und nur mit Ihrer nicht? (NARBIKOVA 1997: 32)

Abgesehen davon, dass in der russischen Version *взв* nicht groß geschrieben wird, unterscheidet sich die deutsche Übersetzung dadurch, dass trotz der Anspielung im russischen Text der Name Herr Iv. beibehalten wird und nicht als Herr D. übersetzt wird. Ob es sich dabei um einen Übersetzungsfehler handelt oder Annelore Nitschke absichtlich auf diese Anspielung verzichtet hat, geht nicht eindeutig hervor.

Möglich wäre, dass ein deutsches Leserpublikum, welches nicht schon in der Grundschule mit Puškins Biografie vertraut gemacht wurde, im Gegensatz zum russischen Leser hinter der Abkürzung Herr D. nicht eindeutig die historische Person erkennen würde. Des Weiteren wird das traditionelle Duell, bei dem sich zwei Teilnehmer gegenüberstehen und aufeinander schießen, in die Gegenwart transferiert und eine moderne Variante eines Duells vorgeschlagen:

А что, если вместо дуэли провести пресс-конференцию на тему: „О доблести, о подвигах, о славе“, на тему - чем больше женщину мы больше, тем меньше мы поменьше ей. Но кроме шуток, за измену можно убить! можно так убить, убить и все! можно убить и еще раз убить. а можно и не убивать. не убивать и все. (НАРБИКОВА 1996: 10)

Anstelle eines Duells könnte eine Pressekonferenz zum Thema Tapferkeit, Heldentaten und Ruhm abgehalten werden. Durch diese, in einen neuen Kontext gesetzte Variante, verliert das russische Duell seine mythisch romantische Konnotation. Anstatt eine Heldentat zu begehen und Ruhm zu erlangen, wird lediglich darüber gesprochen. Das Duell wird als veraltetes und patriarchalisches Ritual dargestellt, das durch ein zeitgemäßes Wortgefecht in den Massenmedien ersetzt werden soll.

Diese Stelle kann auch als unterschwellige Kritik Puškins an der Tradition des Duells gelesen werden. In seinem Werk *Выстрел* kommt es ebenfalls nicht zum Duell, sondern der Protagonist findet eine andere Lösung.

Katrin Lange erwähnt in diesem Zusammenhang den Tod des Dichters als einen Mythos der russischen Kulturgeschichte, der vom Tod des realen Poeten herrührt, über den der russische Dichter Michail Lermontov kurz nach Puškins Tod das Gedicht *Смерть поэта* verfasst.

Der reale Tod des Dichters ist die Voraussetzung für die Geburt des Mythos von seiner poetischen Unsterblichkeit und ebenso für den Mythos vom Tod des Dichters. Dieser Mythos besagt, dass die Unsterblichkeit des Dichters eine Folge seines Todes ist. Aus diesem Grund wird mit dem Rekurs auf den Duelltod die (Fiktion der) Unsterblichkeit perpetuiert, obgleich

mit dem zeitgemäßen Vorschlag, statt des Duells eine Pressekonferenz abzuhalten, die tradierte kulturelle Praxis ironisch zerspielt wird. (Vgl. LANGE 2001a: 371f.) In einer weiteren Textpassage, die sich in der russischen Version jedoch nicht findet, wird Aleksandr Sergeevič nochmals Puškin als der Unterlegene gegenübergestellt, wobei er gleichzeitig verteidigt wird:

Aus irgendeinem Grund traf es sich immer so, dass Kissas Affären alle, vielmehr alle Helden ihrer Affären, vielmehr alle ihre (benützen wir das leichtfertig vom Wort Liebe angeleitete Wort) Liebhaber aus irgendeinem Grund Gedichte schrieben. Alle durch die Bank. Sogar ihr Geliebter. Sogar der Freund ihres Geliebten schrieb Gedichte. Und auch der Bräutigam schrieb Gedichte. Und Aleksandr Sergejewitsch. Natürlich schlechter als Puschkin. Wenn man aber z.B. Aleksandr Sergejewitsch ins Französische oder ins Englische übersetzen würde und Puschkin auch, dann wären sie in der Übersetzung gleich, ihr Mann und Puschkin.
(NARBIKOVA 1997: 138)

Kisa ist der Auffassung, dass ihr Gatte im Gegensatz zu Puškin ein mittelmäßiger Dichter ist. Vielleicht ist dies auch der Grund, weshalb sie ihn so oft betrügt, da die Qualität der Texte ihrer Sexualpartner die Liebesbeziehung entscheidend beeinflusst. Im Text gibt es noch einen weiteren Zusammenhang zwischen innerfiktionaler Figurenebene und metafiktionaler Referenz: Kisa imaginiert Puškin als möglichen Liebespartner, womit die textuelle Relation ergänzt wird.

Puškin ist gleichzeitig der einzige Dichter, dessen Kisa nicht habhaft werden kann und mit dem sie keine sexuelle Beziehung eingehen kann und diese nur in ihrer Vorstellung existiert. Die Qualität der Gedichte von Puškin steht jedoch im Vergleich zur Qualität der Gedichte ihrer sonstigen Geliebten außer Zweifel. Die zahlreichen außerehelichen Affären von Kisa können als verzweifelter Versuch gelesen werden, einen Partner zu finden, der ihrem Ideal des großen russischen Poeten Puškin entspricht. Denn wäre ihr Ehemann z.B. eine historische Person gewesen, wie Puškin es war, hätte sie ihn vielleicht nicht betrogen:

Если бы он был каким-нибудь историческим персонажем, уже известным, она бы не изменяла, Наполеону например.
(НАРБИКОВА 1996: 15)

Jedoch verwirft sie diesen Gedanken gleich wieder, sie hätte sogar Adam betrogen und den großen russischen Dichter ebenso:

Нет, Наполеону бы изменяла. И вдруг она подумала, что-то совсем уж страшное, что может быть, она бы Иисус Христу не изменяла, а потом вдруг подумала, а вдруг и ему бы изменяла. И уже совсем весело подумала, что точно бы изменила бы Адаму.
(НАРБИКОВА 1996: 15)

Das Denkmal, das sich Puškin geschaffen hat, wird demontiert und mit neuen zeitgemäßen Spuren überlagert, Puškin gar zum Antihelden stilisiert.

Wie die Zitate dieses Kapitels in russischer Sprache beweisen, spielt die Figur des Aleksandr Sergeevič eine wichtige Rolle. Seine Person wird in der russischen Version nicht vollständig vernachlässigt, wie beispielsweise Kisas Liebesbeziehung mit Herrn Iv. In Bezug auf das intertextuelle Einbinden und Umkodieren von Motiven und Referenzen aus Puškins Leben unterscheiden sich die russische und die deutsche Version nur minimal.

5.1.3 Das Motiv der „Tanja“

Auffallend im Roman ist die Verwendung des Namens *Tanja*. Abgesehen von der Protagonistin Kisa ist dies der einzige in der Erzählung verwendete weibliche Vorname. Bei diesem Namen handelt es sich ein weiteres Mal um eine eindeutige Anspielung auf Puškin, da in der russischen Literatur mit dem Namen Tanja ein Diminutiv des russischen Namens Tat'jana und somit die Figur Tat'jana Larina aus dem Verspoem *Evgenij Onegin* von Puškin evoziert wird. In diesem Werk wird die Geschichte einer unerwiderten Liebe erzählt. Das junge naive Mädchen aus der Provinz verliebt sich in Evgenij Onegin und gesteht ihm dies in Form eines Briefes.

Da Evgenij Onegin ablehnt, wird sie mit einem General aus Moskau verheiratet. Nach einigen Jahren trifft sie Onegin auf einem Ball in Moskau wieder. Er verliebt sich in sie und schreibt nun seinerseits einen Liebesbrief an Tat'jana, die jedoch ihre Ehepflichten über ihr eigenes Glück stellt. Katrin Lange ist der Ansicht, dass Tat'janas Reaktion als moralische Überlegenheit interpretiert und sie selbst zum Prototyp idealer Weiblichkeit und Tugend stilisiert wird. (Vgl. LANGE 2001a: 375) In einer Textstelle in Narbikovas Roman wird der Name Tat'jana als Synonym für alle Frauen, besser gesagt, für die ideale Frau, verwendet. In einem anderen Werk von Narbikova ist zu lesen, dass diese Figur das Idealbild für die Frau ist:

Und nur bei den Russen ist die Literatur mit dem Leben zu passiv und aktiv vermischt; die Schriftsteller sind immer aktiv, die Heldinnen immer passiv, lebendige Frauen gibt es nicht. Alle Männer hätten es am liebsten nur mit Natascha, Sonjetschka und Tanja Larina zu tun, vom Kindergarten an nur mit dem goldenen Fischlein, mit der idealen Frau, alle Frauen dafür nur mit Puschkin, Tolstoj und Dostojewskij. (NARBIKOVA 1993: 183f.)

Katrin Lange macht vor diesem Hintergrund auf einen wenig beachteten Aspekt der Rezeption der Tanja, der die eindimensionale Interpretation konterkariert, aufmerksam: Tanjas Brief an Onegin. Indem sie einen Liebesbrief an ihn schreibt, übernimmt sie die Rolle der aktiv Handelnden, statt auf die Reaktion von Onegin zu warten, wie es den Vorstellungen von Tugend der damaligen Zeit entsprach:

Die tradierten Konnotationen der Figur Tat'jana werden in Narbikovas Text nicht mehr aktiv. Stattdessen werden sie geschlechterübergreifend erweitert, überschreiten zugleich Grenzen zum Animalischen und eröffnen so eine Vielfalt neuer Bedeutungen, die das romantische Ideal der Tat'jana Larina umkodieren. (LANGE 2001a: 375)

Wie bereits erwähnt, tragen alle weiblichen Figuren außer Kisa den Namen Tanja. Alle Liebhaberinnen von Kisas Bruder Sereža heißen Tanja:

Er mochte weder essen noch trinken. „Ich würde gern Tanja vögeln.“ Also vögeln wollte er. Und zunächst mit Tanja. Dann merkte er, dass er überhaupt vögeln wollte, überhaupt mit jeder Tanja. Sogar mit einer Ostfriesen-Tanja. Er hätte sogar eine Ostfriesen-Tanja in ihre Ostfriesen-Möse vögeln wollen. (NARBIKOVA 1997: 127)

In Deutschland konnte er nur auf Russisch vögeln. [...] und die mit der er vögelte hieß Tanja. Sie konnte fast kein Deutsch, obwohl sie mit ihrer Tante schon an die zehn Jahre zusammengelebt hatte. [...]. Sie erinnerte ihn überhaupt nicht an seine Schwester Kissa, diese Tanja. (NARBIKOVA 1997: 153)

Dieser Teil findet sich nicht in der russischen Version, da auch Anhaltspunkte aus Serežas Leben ausgespart wurden. Der Gebrauch des Namens Tanja ist sogar geschlechterübergreifend und wird auch für den Assistenten von Herrn Iv. verwendet. Folgendes Zitat findet sich nur in der deutschen Version, da es dem Handlungsstrang des Herrn Iv. entnommen ist, der ja in der russischen Version stark vernachlässigt wird:

Fast täglich traf sich Serjoscha mit dem kahlköpfigen Herrn, den Kissa und Aleksandr Sergejewitsch insgeheim Tanja nannten, obwohl er Kurt hieß.

Aber als er das erste Mal nach dem Besuch mit Herrn Iw. angerufen und mit Kissa russisch gesprochen hatte, sagte Kissa zu Aleksandr Sergejewitsch: „Er spricht so gut Russisch wie eine richtige Tanja.“ So blieb es dann: „Hat Tanja angerufen?“ - „Morgen besucht uns Tanja“, sie sprachen sogar im weiblichen Geschlecht von ihm: „Die liebe Tanja ist da.“ Obwohl dieser vollkommen russische, romantische Name „Tanja“ überhaupt nicht zu diesem recht finsternen und zudem kahlköpfigen Herrn passte. (NARBIKOVA 1997: 111)

Das Auflösen der Geschlechter bzw. die Überlappung ist bei Narbikova, die sich in ihren Werken häufig mit der Auflösung der Geschlechterrollen bzw. des grammatischen Geschlechts beschäftigt, ein häufig anzutreffendes Motiv.

Die Grenzen zum Animalischen werden überschritten, als Kisa eine heimatlose Hündin vor der Haustür findet und diese Tanja nennt:

Собаку назвали Таней. Вот бросила мама Таню, и она сама себе ищет маму. (НАРБИКОВА 1996: 26)

Sie nannten den Hund Tanja, wie Kurt. Tanjas Mutter hatte sie ausgesetzt, und Tanja suchte sich jetzt selbst eine Mutter. (NARBIKOVA 1997: 115)

In der russischen Version ist der Vergleich „wie Kurt“ nicht zu finden, da diese Person, im Gegensatz zur deutschen Version, zuvor in der Erzählung nicht auftritt.

In der *Литературная газета* erschien 1995 eine separate Erzählung mit dem Titel *Таня*, in der die Probleme geschildert werden, die Aleksandr Sergeevič mit der Hündin Tanja hat, als er sie nach Moskau mitnimmt. In diesem Fall symbolisiert die Hündin Tanja die gleichnamige Figur Tat'jana Larina, und Aleksandr Sergeevič (Puškin) wird zu Evgenij Onegin, der der Frau nicht habhaft werden kann.

Oder man liest die Hündin Tanja als Puškins Ehefrau Natalija Gončarova, und Kisas Gatte Aleksandr Sergeevič wird zum realen betrogenen Puškin, den ein ähnliches Schicksal ereilt wie seine literarische Figur. Auf raffinierte Art und Weise lässt Valerija Narbikova fiktive und reale Begebenheiten verschmelzen.

А потом Александр Сергеевич уехал с Таней на дачу. И она стала там вести себя как Танька. И только один вечер она была Таней Лариной, когда сидела с Александром Сергеевичом под луной при звездах и слушала, как Александр Сергеевич читает ей стихи. (НАРБИКОВА 1996: 32)

Im Laufe der Schilderung der Ereignisse verwandelt sich die Hündin, die immer wieder von Aleksandr Sergeevič zu anderen Rüden davon läuft, in Kisa. Dieser Vorfall passiert, nachdem sich Kisa und ihr Gatte endgültig wegen ihrer Affäre zu Herrn Iv. und nach einem heftigen Streit voneinander getrennt hatten. Schon in der folgenden Passage sind Parallelen zu seiner Gattin, die ihn insgesamt neunmal betrogen hat, erkennbar:

А так она убегала к деревенским кобелям. А потом она привела одного кобеля показать Александру Сергеевичу, и Александр Сергеевич гнал его до самого горизонта. Но кобель был упорным - он за пять минут вернулся от самого горизонта к Тане. И в конце концов этот кобель трахнул Таню, и она предала Александра Сергеевича из-за этого кобеля. [...] И Александр Сергеевича сказал Тане: „Ко мне“, а она побежала к нему, к своему кобелю. И тогда Александр Сергеевича крикнул: „Предательница, ко мне!“ (НАРБИКОВА 1996: 32)

Aleksandr Sergeevič verliert nicht nur die Autorität und die Macht über Kisa, sondern auch über die ihr so ähnliche Hündin, die von ihrem „Herrn“ wegläuft. Das Tier verhält sich in Narbikovas Erzählung keineswegs tugendhaft und ehrwürdig, wie man es von einer Tanja erwarten würde. In der folgenden Passage nimmt die Figur des Hundes tatsächlich menschliche Züge an:

Но она нашла его и бросилась к нему на шею от радости. А через денек-другой она опять удрала к своему кобелю. Она пропадала по ночам, а утром возвращалась потрепанная и сонная и в грязных трусах. (НАРБИКОВА 1996: 33)

Zuerst trennt sich Aleksandr Sergeevič von seiner Gattin Kisa, nachdem er von ihrer Affäre mit Herrn Iv. erfahren hat, danach entledigt er sich des Hundes, der seine Ehefrau repräsentiert:

Он уходил как хозяин, и она сидела как собака. И он ушел. А потом уехал на грузовике. И он больше инкогда не видел Таню. А потом уже в Москве он стал по ней жутко скучать. Особенно через неделю. Потому что всю неделю он все еще злился на нее. А потом злость прошла и осталась только любовь. (НАРБИКОВА 1996: 33)

Mit der Hündin verhält es sich ähnlich wie mit Kisa. Einerseits ist Aleksandr Sergeevič böse auf seine Frau, weil er von einem Seitensprung weiß und auch ahnt, dass sie ihn hintergeht, wenn sie die Nacht nicht zuhause verbringt und „mit schmutzigen Hosen“ nach Hause

kommt. Andererseits liebt er sie, vermisst er sie und vergibt ihr. Die Hündin Tanja sieht er nie wieder, ob die Ehe zu Kisa bestehen bleibt, lässt Valerija Narbikova offen. Diese Textpassage findet sich zur Gänze in der russischen Version sowie als einzelne Geschichte in der russischen Literaturzeitschrift.

5.2 Deutschlandbild

Die Reise bzw. ...*u nymewuecmbeue* ist das erste und einzige Werk Valerija Narbikovas, dessen Handlung nicht in Russland, sondern in Deutschland, genauer gesagt, in einer kleinen deutschen Vorstadt spielt. Valerija Narbikova selbst hat ein Jahr lang in Deutschland gelebt und wie viele ihrer weiblichen Charaktere, die, wie bereits erwähnt, autobiografische Züge tragen, reflektiert sie ihre Eindrücke von der fremden Stadt durch ihre Protagonistin Kisa. Auch der Liebhaber von Kisa, Herr Iv., ist ein Deutscher. Die Tatsache, dass er für Kisa ein Fremder ist, der der russischen Sprache nicht mächtig ist, stellt einen elementaren Aspekt ihrer Beziehung dar.

Jeder der Protagonisten hat ein eigenes individuelles Verhältnis zu den jeweiligen Ländern Russland und Deutschland. Sereža z.B. hasst Russland und möchte nicht mehr dorthin zurück, er wohnt in Deutschland, obwohl er nicht Deutsch spricht. Im Gegensatz dazu möchte Herr Iv. weg aus Deutschland, um für Kisa in der Einöde unweit von Moskau ein Haus zu bauen, er wiederum ist der russischen Sprache nicht mächtig.

Kisa ist gern in Deutschland, aber liebt Russland aus der Ferne. Aleksandr Sergeevič hält sich die meiste Zeit in Russland auf und kommt nach Deutschland nur zu Besuch und um gelegentlich Russischunterricht zu erteilen.

Boris Groys definiert die russische Kultur als eine Erscheinung, die sich selbst im Bezug auf den Westen als dessen Anderes oder das Fremde definiert:

Vielmehr versteht sich Russland ständig in einer durchaus bewussten Opposition zum Westen, wobei es dafür bestimmte Elemente der westlichen Kultur selbst verwendet. Russland hat nämlich keine kulturelle Tradition, die in dem Sinne „anders“ wäre, dass sie aus anderen Elementen als die westliche bestünde [...] Vielmehr erfindet sich die russische Kultur immer wieder neu als „andere“ des Westens, indem sie oppositionelle, alternative Strömungen der westlichen Kultur, die einen integralen Teil dieser Kultur

bilden, selbst übernimmt, aneignet, transformiert – und dann gegen den Westen als Ganzes richtet. (GROYS 1995: 10)

Diese alte, bis ins 12. Jahrhundert zurückreichende, Auseinandersetzung mit dem Diskurs „Russland und der Westen“ findet man auch in Valerija Narbikovas Werk:

Но эта разная суша. [...]. Какой чужой город! Абсолютно чужой, просто восторг. В нем нет русских домов. С какой стати. Русских людей. Стихов. Здесь не бывал Блок. Даже Петр, и русского духа нет. И помине. Нет языка. Вообще не говорят. Щебечут. Как их легко понимать! Загадочная вещь. Здесь зимой нет зимы. (НАРБИКОВА 1996: 11)

In den folgenden zwei Kapiteln soll zum einen das Bild von Russland und Deutschland, das Narbikova in ihrem Roman zu vermitteln versucht, analysiert werden, zum anderen beschäftigt sich Kapitel 5.2.2 mit den sprachlichen Problemen, die in einem fremden Land auftreten, bzw. mit den Lobeshymnen Narbikovas auf die russische Sprache.

5.2.1 Deutschlandbild versus Russlandbild

Auffallend bei der Lektüre der deutschen sowie der russischen Version ist die durchwegs negative oder zumindest ambivalente Darstellung der Stadt Moskau. Während sozial- und gesellschaftskritische Stellen bzw. Textpassagen, in denen die Rede von sowjetischer Realität oder Politik ist, im Gegensatz zur deutschen Version in der russischen Version von Valerija Narbikova gekürzt wurden, unterscheiden sich die beiden Versionen im Bezug auf die Kritik an der russischen Hauptstadt nur minimal. Diese ambivalente Einstellung zu Moskau wird schon in der Einleitung deutlich:

Ясно она спрашивала о Москве. Об этом пространстве для людей, об этом числе не для единицы, о том месте, где тебя нет, пока ты где-то - в Голландии, в Гренландии и в Новой Зеландии, о месте, которое не похоже на все остальные, как холодный рай. (НАРБИКОВА 1996: 7)

Narbikova bezeichnet Moskau als ein kaltes Paradies.

Häufig vergleicht Valerija Narbikova ihre Eindrücke von Deutschland mit denen aus Russland. Sie vergleicht z.B. das Wetter:

Er war fast kalt dieser Morgen. Fast winterlich. Fast wie in Moskau. Fast. Nicht ganz. Mittag. (NARBIKOVA 1997: 29)

Eine der Textpassagen, die sich in der russischen Version nicht findet, ist ein direkter Vergleich zwischen den Wohnbedingungen in Moskau und München, wobei die russische Hauptstadt vehemente Kritik einstecken muss:

Und natürlich, wenn man in einem Haus außerhalb Münchens sitzt, und dort solche beschneiten Kiefern stehen, und die Wege mit diesem paradiesischen Neujahr bestreut sind, [...] und wenn man in Kunzewo im Erdgeschoß sitzt und unters Fenster Monatsbinden, Präservative, Hundescheiße und Milchtüten geworfen werden, denkt man, dass unverzüglich alle Erdgeschosse in den Häusern vernichtet werden müssten, meinetwegen könnten alle Häuser in Moskau gleich mit dem ersten Stock anfangen oder, noch besser, gleich mit dem vierten, damit man diese rausgeschmissenen Slips, Küchenabfälle und am Gebüsch klebende Präservative nicht sieht. Ficken wirklich so viele Leute mit Präservativen und schmeißen sie dann aus dem Fenster? (NARBIKOVA 1997: 169)

Um diesem negativ dargestellten Bild zu entkommen, bietet Valerija Narbikova den Vorschlag an, Russland aus der Ferne zu betrachten, da alles, was zu groß ist, aus der Entfernung betrachtet werden muss, um liebenswert zu erscheinen. Eben das macht Kisa durch ihren Aufenthalt in Deutschland. Aus der Entfernung liebt sie ihre Heimat nach wie vor und möchte auch wieder nach Moskau zurückfahren. Moskau ist auch der Ort, wohin sie vor ihrem Liebhaber Herr Iv. flüchten möchte. Eine weitere direkte Gegenüberstellung von Deutschland und Russland findet in der Diskussion über katholische und orthodoxe Friedhöfe statt. Obwohl auf den ersten Blick die Beschreibung des russischen Friedhofs negativ ausfällt, zieht dieser bei näherem Betrachten die Sympathien auf seine Seite:

Это католическое кладбище было чище православного. И холоднее. Ухоженное. [...] Никакой любимой Тане от любимой мамы. Ни орденов, ни космонавтов ни военных, ни летчиков „на память от экипажа“. Оно было даже умнее православного, это католическое. Оно было расчетливей. И в нем было некоторый стыд. И сдержанность. И оно было удобным. И в нем было никакой тайны. В нем не было разгульной православной вакханалии. В нем не было разгульного вакханального смирения. Оно было ни горячим, ни холодным. Оно было теплым. Даже тепленьким. [...] Оно было мертвым. Оно не было живым. А православное кладбище - живое. Со

всей своей глупостью, ущербностью, тупостью, бедностью, нищетой, с дождиком, размывшим дороги. (НАРБИКОВА 1996: 14)

Die Autorin stellt die Adjektive, die die Friedhöfe beschreiben, gegenüber: *kalt - warm, tot - lebendig, sauber - schmutzig*. Den russischen Friedhof beschreibt sie mit liebevollen Diminutiva wie *тепленькое* oder *дождик*. Diese Passage kann als Metapher für das russische und das deutsche Volk gelesen werden. Valerija Narbikova widmet sich nicht nur geografischen Unterschieden, sondern auch dem russischen und dem deutschen Volk. In erster Linie schenkt sie ihre Aufmerksamkeit der russischen Nation. Der folgende Ausschnitt verdeutlicht diesen Zusammenhang, wo ein deutschsprachiger Schriftsteller als Inbegriff des *Anderen* und der westlichen Kultur dargestellt wird:

„Что вы за люди такие, русские!“ - сказал во время застолья один *иностранный* писатель, родившийся то ли в Цюрихе, то ли в Вене, то ли в поезде, шедшем из Цюриха в Вену. Он не помнить и помнить не хочет ни этот Цюрих, ни эту Вену, пусть там будет хоть землетрясение, наводнение, гунны, он европеец, и душа у него в Европе. А где русская душа? (НАРБИКОВА 1996: 7)

Valerija Narbikova widmet sich besonders der Frage nach dem Mythos der russischen Seele. Den bereits reichlich vorhandenen Ideen über die russische Seele fügt Narbikova eine äußerst negative Beschreibung hinzu:

А где у русского душа? в темном подъезде, где лампочка перегорела, в замызганном лесочке, по колено в грязи, в храме, набитом старухами а палатках, в яблочке – „это тебе гостинец от бабушки“, в этих поцелуях под кроватью и на кровати без белья, бедное место, в котором живет душа, и бедная душа, отдавшаяся с потрохами этому месту, есть ли у души потроха? Выпотрошенная душа. (НАРБИКОВА 1996: 7)

Valerija Narbikova stellt die russische Seele als rätselhaft dar. Der deutsche Herr Iv. ist, um Kisa zu verstehen, sogar bereit, die russische Sprache zu erlernen. Doch auch wenn man der Sprache mächtig ist, versteht man das Phänomen der russischen Seele nicht. „Poetisch dekonstruiert Narbikova das Klischee von der ‚russischen Seele‘ und jedes Pathos verraucht. Da sind ein staunend-unbefangener Blick am Werk und eine Sprache, die sich (trotz weiterbestehender russischer Zensur) der Reglementierung entzieht.“ (RAKUSA 1997: [o.S.]) Diese Passage ist in der russischen Version nicht zu finden, da wie bereits erwähnt, der Großteil dessen, was mit Herrn Iv. zu tun hat, in der russischen Version fehlt:

Er war sogar bereit, die russische Sprache zu erlernen, um zu verstehen, was Kissa sagte. Aber sie schwieg meistens. Wozu dann die russische Sprache lernen? Schließlich kann man auch auf Russisch keine fremden Gedanken lesen. Müßiges Unterfangen. Vielleicht war das die rätselhafte russische Seele? (NARBIKOVA 1997: 154)

Nicht nur das Land Russland und dessen Hauptstadt wird ambivalent und mit einer gewissen Hassliebe dargestellt, sondern auch das russische Volk selbst. Die Autorin charakterisiert ihre Landsleute mit einer interessanten Vielzahl an Adjektiven, die den Textfluss unterbrechen, wodurch sie gleichzeitig einen interessant gestalteten Textkörper im Sinne der Konkreten Poesie kreiert:

Если уж он вспоминал, так это целиком русский народ. Народ
целиком
душевный
тихий
болтливый
красивый
добрый
грязный
злой
умный
жадный
сильный
глуповатый
верный
хитрый
здоровый
простой
бедный
богатый-богатый-богатый-богатый-богатый-богатый-богатый-богатый.
(НАРБИКОВА 1996: 9)

Narbikova zählt stereotype Adjektive, die das russische Volk beschreiben, auf, diese reichen von einem Spektrum von *gut*, *schön*, *reich* zu *dümmlich*, *dreckig* und *böse*. Offensichtlich ist das Charakteristikum *reich* das ausschlaggebendste, um das russische Volk zu beschreiben. Die achtmalige Wiederholung dieses Wortes ist eine Anspielung auf den enormen Reichtum, den einige sogenannte *Neue Russen* besitzen. Ein weiterer intertextueller Deutschlandbezug gelingt durch das Einbauen des mittelalterlichen deutschen Philosophen Meister Eckhart:

И даже Мейстер Экхарт что-то не успокаивает, а какой он молодец, как сладко читать его в дождь после... и как же сладко он говорит, что вот есть бог и есть творение, и человек, он подальше от бога и поближе к творению. А вот если бы он, человек, забыл себя, говорит Экхарт,

родившийся в 1260 году, а умер он, когда ему было 67 лет, то есть если человек откажется от самого себя, то тем больше он Бог, и тем меньше он творение. (НАРБИКОВА 1996: 13)

Valerija Narbikova baut das *Buch der göttlichen Tröstung* dieses deutschen Philosophen in ihren eigenen Text ein. Aber selbst dieses Werk beruhigt und tröstet Aleksandr Sergeevič nicht ob der außerehelichen Eskapaden seiner Frau. Die Figuren Sereža und Aleksandr Sergeevič repräsentieren den Diskurs über „Westler“ und Slavophile. Kisas Ehemann vertritt dabei die Position des Slavophilen. Zum einen trägt er den Namen des bekanntesten russischen Poeten, zum anderen lehrt und ehrt er die russische Sprache, schreibt sogar selbst Gedichte auf Russisch. In Deutschland hält er sich nur selten, alle paar Wochen, auf, um Unterricht zu erteilen und seine Frau zu besuchen. Auch bezeichnet er sich selbst, weil Kisa eine außereheliche Beziehung mit einem Juden hat, als Antisemit:

„Я из-за тебя становлюсь антисемитом“, - сказал Александр Сергеевич Кисе, когда она призналась ему, что уходит от него к другу своего любимого, про любимого, она, конечно, ничего не сказала. „Кто он?“ - спросил Александр Сергеевич. „поэт“. „Он старый жид“. „Он поэт, - сказала Киса, - и он не старый, он русский, русский еврей, почти египтянин“. При этой ссоре слышались такие слова, как: предательница, стерва, идиот, русофил, русофоб, проститутка, ненавижу. [...] (НАРБИКОВА 1996: 19f.)

Sereža seinerseits vertritt den Standpunkt des „Westlers“, der Russland als rückständiges, dreckiges Land bezeichnet und nicht versteht, wieso seine Schwester dorthin zurück möchte. Dazu ist jedoch anzumerken, dass er nicht Deutsch spricht und nur mit russischen Frauen sexuelle Beziehungen führt. In folgendem Zitat wird das gegensätzliche Bild von Russland, das Kisa und ihr Bruder haben, deutlich:

В Москве - зима.
В Москве - любовь.
В Москве - Москва, столица нашей родины.
„за что ты ее так любишь, и никогда ты ее не любил, Москву, что она тебе сделала“, - „тесный город, грязный и некрасивый, и большой, как сарай.“ (НАРБИКОВА 1996: 9)

Sereža interessiert sich unterdessen auch absolut nicht für Poesie. Auch die Gedichte von Puškin sind ihm fremd.

5.2.2 Deutsche Sprache versus russische Sprache

In Deutschland stoßen Kisa und ihr Bruder immer wieder auf Verständigungsschwierigkeiten, vor allem mit Herrn Iv. Valerija Narbikova setzt dieses Kommunikationsproblem ein, um Verwirrung zu stiften und die Spannung zu erhöhen. Weiters finden sich drei Textpassagen, in denen die Autorin ihre Liebe zur russischen Sprache bekennt. Obwohl diese Äußerungen durchwegs positiv ausfallen, hat sie Narbikova vollständig aus der russischen Version gestrichen.

Sehr schön sieht man die Verständigungsschwierigkeiten, hervorgerufen durch die unterschiedlichen Sprachen, beim ersten Aufeinandertreffen von Herrn Iv. mit Kisa und Sereža:

Serjoscha reichte ihm die Hand und sagte auf Russisch: „Guten Tag.“ Herr Iv. drückte Serjoscha die Hand. „Grüß Gott“, sagte er auf Deutsch. „Das ist meine Schwester“, sagte er auf Russisch. Herr Iv. verstand nicht und lächelte. [...] „Ist das Ihre Frau?“ fragte Herr Iv. auf Deutsch. Serjoscha verstand das Wort „Frau“, hatte aber das Wort „Schwester“ völlig vergessen. „Nein“, sagte Serjoscha auf Deutsch. Und Kissa sagte auf Englisch: „Das ist mein Bruder“. (NARBIKOVA 1997: 30)

In der Einleitung nimmt Narbikova vorweg, dass die Sprache die Heldin der Erzählung ist und die Figuren nur Marionetten derselben. In dieser Textpassage tritt die elementare Rolle der Sprache in den Vordergrund. Auch in anderen Situationen spielt Narbikova mit den Missverständnissen, die sich aufgrund unterschiedlicher Sprachen ergeben. Beim ersten und einzigen Zusammentreffen von Herrn Iv. und Aleksandr Sergeevič werden die Verständnisprobleme eingesetzt, um die Spannung zu erhöhen und Kisas Ungewissheit zu zeigen:

Aber dieser Herr Iv. sprach auf einmal Alexander Sergejewitsch auf deutsch an. Und Aleksandr Sergejewitsch antwortete ihm auf deutsch. Und im Laufe weniger Minuten sagte Herr Iv. etwas auf deutsch zu Alexander Sergejewitsch, und am Ende dieser Rede war Aleksandr Sergejewitschs Gesicht plötzlich verändert. Das Lächeln war weg [...] „Was hat er zu dir gesagt?“ fragte sie Aleksandr Sergejewitsch auf russisch. Er gab keine Antwort. [...] Er [Anm.: A.S.] versuchte Serjoscha auf englisch zu sagen, dass er nicht gewusst habe, dass dies der Mann seiner Schwester sei. [...] Herr Iv sprach schlecht englisch. Und Serjoscha fragte Aleksandr Sergejewitsch: „Was hat er zu dir gesagt?“ Aleksandr Sergejewitsch gab

keine Antwort. Da sprach Herr Iw. Aleksander Sergejewitsch auf deutsch an. [...] (NARBIKOVA 1997: 102f.)

Kisa schätzt an der deutschen Sprache, dass sie bei dieser in ein Meer von Geräuschen eintauchen kann, ohne zu verstehen.¹⁷ Ihr Bruder Sereža, der im vorigen Kapitel als „Westler“ bezeichnet wird und eine enorme Abneigung gegen Russland hat, weigert sich jedoch die deutsche Sprache zu erlernen, weil diese nicht seinem Denkmuster entspricht:

Serjoscha sprach nicht deutsch. In der Schule hatte er zunächst recht beherzt Deutsch gelernt, doch dann hatten ihn die getrennten Vorsilben abgeschreckt, derentwegen man den Sinn eines Satzes erst am Ende verstehen kann. So zu denken, konnte er nicht leiden.
(NARBIKOVA 1997: 21)

Er zieht es vor, die internationale Sprache Englisch zu lernen. Gleichzeitig ist er froh, dass Russisch nicht international ist, sonst wäre es abgenutzt, verdorben und verkrüppelt, denn diese Sprache ist nur etwas für Liebhaber. (Vgl. NARBIKOVA 1997: 22) Wie bereits dargelegt, ist Narbikova eine Sprachkünstlerin, die Heldin ihres Romans ist die Sprache; nicht die Geschichte oder die Figuren in der Erzählung sind wichtig, sondern die Sprache ist der bedeutendste Teil. Für Narbikova ist das Wort die Passion. (Vgl. RAKUSA 1995: 241) In der nachfolgenden Textpassage richtet sich Narbikova direkt an die reine russische Sprache und tritt mit ihr in einen Dialog und personifiziert diese. Sie kritisiert, dass der deutsche Herr Iv. der Sprache nicht mächtig ist:

Oh du große kraftvolle russische Sprache! Du bist noch größer und stärker, wenn z.B. ein Mensch spricht, und alles zu ihm zurückkommt. Aber er spricht doch nicht mit sich selbst. Er spricht für einen anderen Menschen. Aber du große, kraftvolle russische Sprache bist dem verschlossen, zu dem er das sagt. Er versteht dich nicht Sprache. [...] Du, russische Sprache bist für ihn, na, ich weiß nicht was, dafür gibt es auf Russisch einfach keine Worte, das bist du nämlich für ihn, russische Sprache.
(NARBIKOVA 1997: 41)

Valerija Narbikovas primäres Ziel ist es, über die Liebe zu sprechen, oder wie es Katrin Lange formuliert: „Liebe zu sprechen“. Dies kann man am besten auf Russisch:

Weil sich nur die russische Sprache für Liebeserklärungen eignet. Wie gut lässt sich auf Russisch die Liebe erklären. Auf Englisch lässt sich gut über die Liebe singen. Und auf Französisch über die Liebe sprechen. Und auf Lateinisch sind Traktate über die Liebe geschrieben worden. Und auf

¹⁷ Siehe Kapitel 4.

Deutsch verstand Kissa ein Wort über die Liebe, wenn Herr Iw. von ihr auf Deutsch sprach. (NARBIKOVA 1997: 148)

Kisa genießt zunächst die Beziehung zu Herrn Iv., da es keine gemeinsame Sprache gibt und sie nicht kommunizieren müssen. Gerade das macht die Faszination aus:

Man hatte sich nichts zu sagen. Herr Iw. lächelte. Es gab keine Worte. Es fehlte eine gemeinsame Sprache. Im wörtlichen Sinn natürlich. Es gab auch keine gemeinsamen Verben. (NARBIKOVA 1997: 35)

Die Sprache ist auch diejenige, die zu guter Letzt die Beziehung der beiden zerstört. Kisa empfindet Herrn Iv.'s Gedichte zunächst als angenehm, da sie diese nicht versteht. Doch als ihr die Gedichte in die russische Sprache übersetzt werden und sie erfährt, dass es sich um schlechte Gedichte handelt, verflucht sie sich dafür, dass sie in die Falle eines schlechten Dichters geraten ist, denn schlechte Gedichte oder ein schlechter Dichter sind das Schlimmste, was Kisa passieren kann:

Но примерно уже через неделю, когда господин Ив. стал опять читать свои стихи, Киса попросила его, чтобы он перестал. Потому что она знала, что это плохие стихи, что это только обман слуха, что это от непонимания смысла. Что нельзя слушать плохие стихи. Это вредно для здоровья: от плохих стихов болит голова, живот, ухо, горло, нос, от плохих стихов бывает понос, рвота, недержание мочи. Плохие стихи могут привести к алкоголизму, наркомании, к Французской революции, Октябрьскому перевороту и к гражданской войне. (НАРБИКОВА 1996: 31)

5.3 Weiblichkeitsdarstellung

Valerija Narbikovas Prosa wird von manchen Kritikern als Frauenprosa gelesen, also als Prosa von Frauen für Frauen. Es geht hauptsächlich um Liebe und Beziehungen, wobei der Liebe die Dramatik großer Liebesgeschichten fehlt, denn sie ist nie an ein Lebensprojekt gebunden, ihr einziger Zweck ist ein momentanes, spontanes, impulsives Wort-Kunstwerk. (Vgl. HAUSBACHER 1999: 109) Dominierende Themen dieser Frauenprosa sind die Ausbildung der Individualität im privaten und alltäglichen Leben sowie Körperlichkeit und Sexualität. Dabei dekonstruieren die Autorinnen dieser Strömung Mythen des Sozialistischen

Realismus, aber auch der klassischen Literatur, häufig werden Utopien parodiert bis hin zu sehr assoziativen, surrealistischen Ansätzen. (Vgl. HAUSBACHER 1999: 97)

Die großen russischen Schriftsteller schufen Frauengestalten wie Tat'jana Larina, Sonja Marmeladova, Anna Karenina, die sich durch Stärke, Mut, Intelligenz und vor allem durch Moral und Tugend auszeichneten. Diese Charaktereigenschaften sind stets verbunden mit Aufopferungsbereitschaft, moralischer Tiefe, ewigem Leid und grenzenloser Duldsamkeit. (Vgl. BUCHREITER 2001: 23) Diese durchwegs männlichen Schriftsteller haben das russische Bild der literarischen weiblichen Figur maßgeblich geprägt. Die Frauen unterliegen der Macht des Schriftstellers, der sie entweder als Heilige oder Hure darstellt, sie müssen sich der Fremdbestimmung des Mannes fügen.

Die Autorinnen der *ženskaja proza* wenden sich bewusst von diesem klassischen Frauenbild ab. Sie kreieren auf metaphorische, ironische, sarkastische, manchmal sogar grausame Art Antiheldinnen: Prostituierte, Ehebrecherinnen, Alkoholikerinnen und Drogensüchtige etc. Die russische Frau, die im Alltag, in Gesellschaft oder in Beziehungen oft wenig schöne Dinge zu sehen bekommt, neigt nicht zu Euphemismen. Die Autorinnen verarbeiten die Wirklichkeit nach ihrem Empfinden, ohne dabei vorhandene Missstände hinzunehmen. Die Schriftstellerinnen sind keineswegs darum bemüht ein ideales Frauenbild zu erschaffen, im Gegenteil, sie nehmen sich der realistischen Schicksale ihrer Protagonistinnen an und entwerfen damit auch Antiheldinnen.

Noch heute wird ein Held, der viele Liebschaften hat, auch außereheliche, oft in ein positives Licht gerückt, ein Herzensbrecher, ein Romantiker, ein Don Juan. Promiskuitive Frauen hingegen werden als Verräterinnen oder Huren dargestellt. In *Die Reise* bzw. *...u nymeuuecmue* werden die Geschlechterrollen jedoch neu ausgehandelt. Während Kisa ausgiebig den Konnex zwischen Liebesaffäre und Textproduktion erkundet und sich somit die Rechte zugesteht, die lange Zeit nur den Männern zustanden, ist ihr Ehemann hilflos ihrer Promiskuität ausgeliefert. (Vgl. LANGE 2001: 372) In der deutschen Version ist folgendes Zitat zu lesen, nach dem Kisa zu leben scheint:

Im Grunde möchte der Mensch nur essen, trinken und vögeln. Er ist außerdem ein Tier, das nicht anders kann, als essen und zu trinken. Und er ist keineswegs jener Vogel, der nicht vögeln kann.
(NARBIKOVA 1997: 91)

Kisa ist freiheitsliebend, die Meisterin des gelebten Moments. Was ihr an Prinzipien fehlt, macht sie durch verschwenderische Präsenz wett.

5.3.1 Kisa und die Männer

Kisa führt in Bezug auf ihren Ehemann Aleksandr Sergeevič ein Doppelleben. Einerseits tut es ihr leid, ihn zu betrügen, sie schmiegt sich an ihn wie ein Kätzchen und weicht ihm tagelang nicht von der Seite. Весь день Киса не отходила от Александра Сергеевича. Она ласкалась к нему, терлась о рукав мордашкой. (НАРБИКОВА 1996: 21) Andererseits hat sie ihn in wenigen Ehejahren neunmal betrogen und sieht jeden Seitensprung als natürliches Ereignis an, das sie braucht, um sich lebendig zu fühlen. Die reine Abenteuerlust oder die Lust am Geschlechtsverkehr treibt Kisa in fremde Arme: „Каждая измена была естественной для нее, то есть ее не могло не быть. (НАРБИКОВА 1996: 15) Sie ist stets auf der Suche nach etwas Unbekanntem, Anderem, Neuem, das sie schließlich in Herrn Iv. findet. Ihr Trieb nach einem Seitensprung ist auch dadurch bedingt, dass sie will, dass ihr Ehemann sie dafür hasst. Er dürfte den Seitensprung keineswegs zur Norm machen und ohne weiteres hinnehmen, denn dann hätte sie keine Lust mehr ihn zu betrügen. (Vgl. НАРБИКОВА 1996: 15) Im Roman ...и нумешествие bzw. noch ausgeprägter in der deutschen Version *Die Reise* spielen für Kisa zwei Männer eine elementare Rolle, zum einen ihr Ehemann Aleksandr Sergeevič, zum anderen ihr deutscher Liebhaber Herr Iv.

Von beiden werden zwei ganz bestimmte und zwar sehr unterschiedliche Weiblichkeitsbilder vertreten. Aleksandr Sergeevič, der betrogene Ehemann, lässt die Seitensprünge seiner Frau, über die er teilweise informiert ist oder die er ahnt, über sich ergehen. Er vertritt die Rolle des passiven Mannes, der für sich, resultierend aus der Untreue seiner Frau, ein überaus negatives Frauenbild formuliert. Er sieht seine Frau ganz im Sinne der Schöpfungsgeschichte und des biblischen Diskurses als eine Rippe seiner selbst. Als er aus Moskau zurück nach Deutschland kommt, um Kisa nach vielen Wochen der Abwesenheit wieder zu sehen, trifft er sie nicht zuhause an und macht sich Gedanken über sie:

почему он должен жить без ребра, а это блядское ребро где-то ходит, где он даже не знает где. Это ребрышко, которое он так хочет обнять с таким невинным личиком на ребре, он хочет вставить в это ребрышко. [...] А его жена тоже была блядью, а может, жены не виноваты, может,

у всех мужей сидит внутри это ребро. И оно изначально такое. И каждый раз они отдают это ребро на сотворение своей жены. А жена сама по себе невинна. Она не виновата в том, что она сделана из этого ребра. (НАРБИКОВА 1996: 13)

Für Aleksandr Sergeevič sind alle Frauen Huren, die aus der Hurenrippe des Mannes gemacht wurden. Dabei sind die Frauen nicht einmal daran schuld, sondern von Natur aus treulos. Der betrogene Ehemann geht in seinen Überlegungen sogar so weit, Frauen nicht als Menschen, sondern als Tiere zu bezeichnen. Dieser Gedanke weist bereits auf den später in der Erzählung folgenden Vergleich von Kisa und dem Hund Tanja hin, wo die Grenzen zum Animalischen überschritten werden.

На кухне он подумал, что женщины - не люди. В лучшем случае лучше женщины - это полужверюшки-полудамы. А если они не люди, то какой с них спрос. Конечно, они рожают детей и в этом случае господа от них зависит. (НАРБИКОВА 1996: 23)

Frauen erfüllen in seinen Augen nur den Zweck Kinder zu bekommen. Auch wenn er Kisa für ihre Seitensprünge hasst, will er sie nicht freigeben:

Я тебе не дам развод, потому что тебя нет в природе, ты плод моего воображения, ты почти фантом, почти лунный свет, ты думаешь, что это ты пишешь стихи, на самом деле это я их пишу только через твою душу. Потому что эта твоя душа просто лучше фиксирует слово, и потом ты сделана из моего ребра [...]. (НАРБИКОВА 1996: 20)

Aleksandr Sergeevič versucht Kisa im Sinne der patriarchalischen Unterdrückung als nicht vollwertiges Wesen zu sehen, lediglich als Produkt seiner Einbildungskraft, über welches er frei verfügen kann. Er maßt sich sogar an sich die Rolle des Erzählers anzueignen, da er sagt, Kisa schreibe gar nicht, sondern er selber durch ihre Seele. Schlussendlich gibt er jedoch auf und verlässt seine Frau. Er bedroht sie in keiner Weise, er fügt sich seinem Schicksal und verlässt als gebrochener Mann Deutschland und kehrt nach Moskau zurück. Narbikova bricht Tabus und das orthodoxe Bild der anständigen treuen Frau, sie geht sogar so weit, die Geschlechterrollen umzudrehen und den Mann als Opfer darzustellen. Dieses Weiblichkeitsbild, das durch die Wahrnehmung von Aleksandr Sergeevič geprägt wird, findet sich vollständig in der russischen Version, da auf die Beziehung zwischen Kisa und ihrem Ehemann genau eingegangen wird.

Anders als mit Aleksandr Sergeevič verhält es sich mit Herrn Iv. Er entpuppt sich als weitaus aggressiver und hartnäckiger. Er schafft es sogar stellenweise, die selbstständige und emanzipierte Kisa in die Enge zu treiben, ihren Willen zu brechen und ihr die Freiheit zu rauben sowie ihr sein patriarchalisches Gedankengut aufzuzwingen. In der Beziehung und vor allem beim Aufrechterhalten der Affäre übernimmt er den aktiven und zugleich angriffslustigen Part. Das fordernde Verhalten und Besitzdenken des deutschen Herrn passt keineswegs in den Lebenswandel von Kisa. Herr Iv. möchte sie als sein Eigentum betrachten und ist völlig außer sich, als er eines Abends nicht weiß, wo sie sich aufhält:

Kurt sagte, er würde sie sofort abholen, Herr Iw. bittet sie inständig darum. Soso. Diese Inständigkeit hatte sie nicht erwartet. „Was ist er denn“. „Mit welchem Recht“, „Was für ein Ton.“ (NARBIKOVA 1997: 141)

Kisa kann sich seinem Bann nicht entziehen, sie fühlt sich in eine Falle getappt:

Herr Iw. holte Kissa zu sich. Sie wurde von ihm geholt. Er war ihr, von ihm geholt, nicht ganz geheuer. Sie wurde von ihm geholt, an den Tisch gesetzt und von ihm beschuldigt, dass: er ihr geglaubt habe, was sie ihm früher gesagt habe - dass sie ihn liebe, und sie... und drei Nächte hintereinander habe er sie im Bett geliebt und sie... er habe ihr seine Seele geöffnet, und sie... und sein Herz schmerzte, weil sie. Und wieso musste sie lügen, wenn er... [...] Und sie schlief nachts nicht in ihrer Zelle, in dem Sargzimmerchen, in der Gruft, die sie sich zum Schlafen ausgesucht hatte. (NARBIKOVA 1997: 146)

Diese Textpassage ist voller Vorwürfe und Beschuldigungen seitens des Mannes. Im ersten Teil des Zitates wird Kisa von ihrem Liebhaber bedroht, hat sogar Angst vor ihm. Des Weiteren werden typische Geschlechterrollen vertauscht, wie es bei Narbikova oft der Fall ist, da im geschlechterspezifischen Klischeedenken derartige Vorwürfe aus einem Frauenmund stammen. Kisa sieht die Beziehung zum zunächst faszinierenden Deutschen nicht mehr als etwas aufregendes Neues, sondern als Belastung, sie vergleicht diese mit einem Gefängnis oder einem Grab. Herr Iv. geht in seinem Kontrollwahn sogar so weit, Kisa zu bedrohen, wobei die selbstbewusste Kisa von dieser Drohung mehr belustigt als verschreckt ist:

„Übersetz ihr“, sagte Herr Iw., „dass ich sie hinrichten werde, wenn sie mich dort betrügt. Kissa erheiterte besonders das Wort „dort“, dieses Wort dort hieß nicht irgendwo dort in Moskau, sondern irgendwo *dort*, *Dort* auf irgendeinem Mond. „Hinrichten war auch ein komisches Wort. Wenn er „töten“ gesagt hätte, wäre es verständlicher gewesen. Niemand (fast

niemand) tötet jemanden deswegen, das sind nur Worte. Aber Herr Iv. hatte „hinrichten“ gesagt. Zur Hinrichtung wird man verurteilt. Man kann den Kopf abschlagen, stattdessen wachsen zwei. (NARBIKOVA 1997: 163f.)

Kisa möchte Herrn Iv. verlassen, wie jeden Mann, der versucht Besitzansprüche geltend zu machen. Wie die Beziehung zwischen Kisa und Herrn Iv. weiter verläuft, lässt Narbikova am Ende des Romans offen. Da in der russischen Fassung die Figur des Deutschen beinahe vollkommen ausgeblendet wird, kommt das oppositionelle Verhältnis der beiden Männer zu Kisa nur in der deutschen Version in vollem Ausmaß zur Geltung.

Die Hauptfigur Kisa trägt teilweise autobiografische Züge, wie alle Heldinnen in Narbikovas Werken. Sie lebt temporär in einer deutschen Kleinstadt, wie es auch die Autorin selbst in den 90er Jahren gemacht hat, und ist schriftstellerisch tätig. Geprägt durch ihre Lust und ihren Widerspruchsgeist, entspricht sie dem von russischen Männern geforderten Ideal der passiven Frau in keiner Weise. Die Hedonistin Kisa stellt ihre eigene Lust an erste Stelle und besitzt keinen einzigen Zug der klassischen russischen Frauengestalt mehr. Sie selbst sieht sich zwar als Verbrecherin, diese Erkenntnis hindert sie jedoch nicht daran, ihrem Vergnügen nachzugehen:

Und als Kissa ihn in diesem Augenblick sah, begriff sie erstmals, dass sie eine *Verbrecherin* war, weil sie Aleksander Sergejewitsch unter keinem Vorwand etwas von Herrn Iv. erzählen konnte. [...] Sie war eine Verbrecherin, weil das ihre eignen Erinnerungen waren und keines anderen mehr. (NARBIKOVA 1997: 66)

Die Frau, wie sie in der klassischen russischen Literatur existiert, wird dekonstruiert. Derartige Frauengestalten werden in den Werken postmoderner Autorinnen häufig dargestellt. Das Weiblichkeitsbild in der deutschen Version ist facettenreicher, da Kisa im Spiel mit zwei Männern gezeigt wird. In der russischen Version wird das Bild der Heldin durch den Deutschen Herrn Iv. ausgespart und dadurch verzerrt. Kisa wird hauptsächlich durch die Augen ihres Ehemannes betrachtet. Einerseits wird Kisa als unabhängige selbstständige Frau geschildert, deren Handeln nur ihrem eigenen Willen bzw. Widerspruchsgeist unterlegen ist. Bei genauerem Betrachten sieht man jedoch, dass sie vollkommen von ihren Männern, Liebschaften und Affären abhängig ist, psychisch wie sexuell. Sie lebt nur, weil sie liebt und betrügt.

6. Schlussbemerkung

Valerija Narbikova, eine in Russland und im Westen kaum bekannte Autorin der postmodernen Generation, zeichnet sich durch ihren individuellen und eigenwilligen Stil aus. Ihre kontroverse Prosa macht es schwer, sie in eine literarische Schublade zu stecken, ihre Art zu schreiben veranlasst Literaturwissenschaftler dazu, Kriterien eines Narbikova-Stils zu kreieren.

Dass es sich bei Valerija Narbikova um eine überaus kontroverse Schriftstellerin handelt, zeigt der Vergleich der unterschiedlichen Rezeption im Westen und in Russland. Die Schriftstellerin spaltet die Meinung der Experten. In Russland wird sie von der überwiegenden Mehrheit für ihren experimentellen und ungewohnten Umgang mit der Sprache sowie für ihre Darbietung von Kritik an ihrem Heimatland bzw. ihren lockeren Umgang mit Sexualität und Körperlichkeit oft verurteilt und geächtet. Im Westen wird hingegen die Neuartigkeit der Sprache, auf der das Augenmerk der Literaturkritiker liegt, geschätzt.

In Kapitel zwei der vorliegenden Arbeit wurde versucht, die Autorin durch eine Analyse ihrer Themen und ihres Umgangs mit Sprache der Literaturströmung Postmoderne, der Kunst der Moskauer Konzeptualisten, der sogenannten *Anderen Prosa*, zuzuordnen, bzw. wurde die Frage behandelt, ob es sich bei ihren Werken um erotische Prosa handelt. Dabei ist festzuhalten, dass es sich bei Narbikova eindeutig um eine postmoderne Autorin handelt, bzw. um eine Vertreterin der *Anderen Prosa*, die den Begriff der Postmoderne enger fasst. Obwohl die Autorin die Kunst der Moskauer Konzeptualisten heftig angreift, werden ihre narrativen Techniken vor allem von englischen Literaturwissenschaftlern oft wegen der zahlreichen Zitate, mit denen Narbikova arbeitet, mit dieser Kunstrichtung in Verbindung gebracht.

Ungeachtet dessen, dass sich die Autorin intensiv mit dem Thema Sexualität und Körperlichkeit auseinandersetzt und der Liebesakt und physische Nähe einen elementaren Teil ihrer Prosa ausmachen, kann der Autorin nicht unterstellt werden, sie verfasse erotische oder gar pornografische Literatur. Der Geschlechtsakt und Vulgarismen werden meist nur in grotesken Metaphern in den Text eingebaut und sind nie darauf ausgerichtet, den Leser zu erregen.

Im dritten Kapitel wird der eigene Narbikova-Stil anhand ihres Gesamtwerkes betrachtet. Immer wiederkehrende Stilmittel wie Assoziation, Wiederholung und Reihung werden erklärt

und mit Zitaten veranschaulicht. In der Auseinandersetzung mit der Autorin und für die Lektüre ihrer Werke ist es von Wichtigkeit und Vorteil, mit den Techniken der Verfremdung und Verzerrung der Erzählung und der Zitate vertraut zu sein. Gesondert hervorzuheben ist die Technik des Bewusstseinsstroms, die von Narbikovas Übersetzerin Annelore Nitschke betont wird. Dieses Kapitel verzichtet auf Zitate, da der Bewusstseinsstrom, das Dahingleiten durch die Erzählung, in der nicht das Sujet im Vordergrund steht, sondern der mit besonderem Sprachgefühl geführte philosophische Diskurs, nur bei der Lektüre des gesamten Werkes seine volle Wirkung entfalten kann und ein aus dem Kontext gerissenes Zitat nicht beispielhaft wäre.

In Kapitel vier wendet sich der Fokus vom Gesamtwerk Narbikovas ab und hin zu den Werken *Die Reise* bzw. *...u nymeuuecmæue*, um einen Vergleich der beiden Versionen zu bieten. Der Schwerpunkt dabei liegt auf den Aspekten Intertextualität, Deutschlandbild und Weiblichkeitsdarstellung. Im Zuge der Recherche und Analyse haben sich jedoch auch andere wichtige Themenkomplexe herauskristallisiert, die eine elementare Differenz zwischen dem deutschsprachigen Roman und der, (von der Autorin selbst gekürzten,) Zeitschriftenversion darstellen. Zunächst unterscheiden sich die beiden Versionen in Gliederung und Aufbau, auch die ungewöhnliche Zeichensetzung und das Ignorieren von Orthografie und Groß- und Kleinschreibung wurden in der deutschen Version nicht übernommen.

Da in der russischen Version nahezu alle sozialkritischen Textstellen und Passagen fehlen, die sich mit dem freizügigen Liebesleben der Protagonistin auseinandersetzen, verliert die Zeitschriftenversion enorm an Wirkung. Die Erzählung entfaltet kein Kritikpotential und vermittelt nicht das Gefühl von Perversion und sexueller Abhängigkeit der Protagonistin, weswegen auch deren Charakter in der russischen Version nicht so „ausgereift“ erscheint wie in der deutschen Version. Textstellen, die sich mit sozialen, politischen oder ökologischen Missständen auseinandersetzen, sind ebenso wie die erotischen Stellen, die sich mit dem Sexualakt beschäftigen bzw. Vulgarismen und Fäkalsprache beinhalten, im russischen Text weitgehend ausgespart.

In Bezug auf das Reisemotiv unterscheiden sich die beiden Versionen kaum, doch das Thema erscheint mir schon allein auf Grund des Titels der Texte *Die Reise* und *...u nymeuuecmæue* wichtig, und es erweist sich als überaus interessant, wie die Autorin das herkömmliche Reisemotiv in ihrer Geschichte verfremdet.

Lenkt man die Aufmerksamkeit auf eine männliche Hauptperson, den Deutschen Herrn Iv., entstehen beinahe zwei unterschiedliche Texte. In der deutschen Version spinnt sich die Erzählung, die Rückblicke auf die Seitensprünge Kisas, um die in der Gegenwart laufende

Affäre zu dem Deutschen. Immer wieder werden die Zeitebenen gewechselt. In der russischen Version wird dieser Person nur eine marginale Rolle beigemessen, der Liebhaber wird nur in wenigen Sätzen erwähnt, seine Pläne und Intentionen bleiben dem russischen Leser verborgen, weswegen auch der Charakter Kisas im Vergleich zur deutschen Version verändert und anders wahrgenommen wird.

Das fünfte Kapitel widmet sich dem Deutschlandbild bzw. Russlandbild, das die beiden Versionen bieten, dem Einbeziehen von Motiven aus Puškins Leben und Werk bzw. dem Weiblichkeitsbild, das Valerija Narbikova durch die Protagonistin Kisa vermittelt.

Auf dem Gebiet der Intertextualität in Bezug auf Puškin unterscheiden sich die Zeitschriftenversion und der Roman nicht. Der russische Poet wird von Katrin Lange als Narbikovas Präautor bezeichnet, in der von ihr gekürzten russischen Version finden sich zahlreiche Allusionen auf den russischen Dichter, alle Textstellen, in denen von ihm die Rede ist, wurden in der Zeitschriftenversion beibehalten. Auch die Figur der Tanja und deren Verwandlung in einen ungehorsamen Hund bleiben in der russischen Version unverändert.

Bezugnehmend auf das von der Autorin dargestellte Deutschland- bzw. Russlandbild lassen sich zwei Tendenzen erkennen. Die negative Haltung Valerija Narbikovas gegenüber der Hauptstadt Moskau bleibt in der russischen Version bestehen, die Lobeshymnen auf die russische Sprache hingegen wurden vollkommen aus dieser Version gestrichen.

Auch die Weiblichkeitsdarstellung, das Bild der eigenwilligen selbstbewussten Kisa, kommt nur in der deutschen Version völlig zum Tragen. Die Frau wird mit den Augen zweier Männer betrachtet, ihres Ehemannes Aleksandr Sergeevič und ihres Liebhabers Herrn Iv. Da dieser in der russischen Version kaum erwähnt wird, verliert auch das Bild der Protagonistin an Kohärenz.

Es liegen zwei unterschiedliche Texte vor, sowohl der äußerliche Textkörper als auch der Inhalt der beiden Versionen unterscheiden sich in einigen Aspekten enorm. Es wäre wünschenswert, dass der gesamte Text auf Russisch publiziert wird, da nur diese Version ihr volles Potential entwickeln kann und das schafft, worauf es Narbikova ankommt: mit der Sprache zu spielen, zu schockieren und den Leser mit sozialen Missständen, Sexualität und Philosophie, eingebettet in den tristen Alltag, zu konfrontieren.

7. Краткое изложение содержания на русском языке

1. Введение

Данное исследование посвящено московской писательнице Валерии Спартаковне Нарбиковой и ее рассказу «...и путешествие», опубликованному в 1996ом году в журнале «Знамя». Через год вышла немецкая версия под названием «*Die Reise*».

Реакция читателей на спорную писательницу была весьма неоднозначной и варьировалась от шока до радостного приветствия нового стиля автора.

Первая книга Валерии Нарбиковой «*Равновесие света дневных и ночных звезд*» из-за цензуры вышла в свет лишь в 80ые годы. В следующем десятилетии писательница опубликовала еще два романа «*Около эколо*» и «*Шепот шума*», а также несколько рассказов: «*Таня*», «*Сквозь*», «*Ад как Да*», «*аД как дА*», «*Султан и отшельник*» и «*Девочка показывает*». Последний рассказ вышел в 2006ом году в журнале «*Крещатик*». Ее книги были переведены на немецкий и английский языки.

Цель данной дипломной работы состоит в анализе русской и немецкой версии одного произведения писательницы с учетом интертекстуальности, образа Германии, женщины, а также общих отличий этих двух версий. Особое внимание уделено социально-критичеким и эротическим отрывкам, остранинному мотиву путешествия.

Во второй главе дается анализ творчества Нарбиковой в контексте современной русской литературы, а также литературных направлений, таких как постмодернизм, «другая проза» и Московский концептуализм.

В третьей главе речь идет о стилевых и языковых особенностях манеры письма Валерии Нарбиковой, как, например, парадокс, повтор, последовательность слов, использование цитат и их деконструкция.

Валерия Спартаковна Нарбикова родилась 24.2.1958 в Москве, училась с 1979ого по 1984 год в Институте мировой литературы у Андрея Битова. По окончании университета написала диссертацию об Андрее Белом, так как в публикации собственных работ ей отказали.

Помимо своей писательской деятельности она посвящает себя живописи, где она также создает свой собственный своеобразный стиль. Сейчас писательница замужем за автором и литературным критиком Александром Глезером, живет в Москве, имеет одну дочь.

Ее творчество вызывает противоречивые реакции как у западных (прежде всего в Германии и Англии), так и русских критиков. Среди них можно выделить две основные тенденции. В России книги Нарбиковой наталкиваются, за редким исключением, на отращение, в то время как на западе ценят ее за новый и оригинальный язык. Эти бурные дискуссии и разногласия во мнениях являются признаком качества творчества писательницы.

В 90ые годы в ежедневных газетах часто публиковались положительные отзывы о ее книгах, поэтому следует отметить, что критика в России носит не только отрицательный характер. Газета, которая напечатала ее первый роман, была награждена за свою публикацию.

Учитель Нарбиковой, Андрей Битов называет ее стиль удивительным и очаровательным. Скепсис в России объясняется тем, что тексты Нарбиковой нарушают формальные директивы грамматики и лексики, критикуют СССР и Россию, кроме того, в них поднимаются табуированные темы и используется русский мат.

В 1989ом году *«Литературная газета»* опубликовала две статьи: *«Плохая проза»* Дмитрия Урнова и *«Другая проза»* Сергея Чуприна. Эти две публикации считаются значительными и решающими для двойного восприятия новаторской писательницы в России.

Чуприн хвалит красоту и силу «другой» или «новой» литературы, к которой читатели еще не привыкли, Урнов, напротив, считает, что книги Нарбиковой только растрачивание бумаги, не принимает всерьез писательницу из-за ее разговорного стиля письма. Русские литературные критики в основном присоединяются к этим мнениям, в частности ко второму.

Литературоведческое восприятие на западе, в общем, является нейтральным и положительным. Критики не занимаются содержанием творчества, а исследуют новый, своеобразный язык, игру со словом и вообще стиль Нарбиковой.

Далее в центре анализа творчества Нарбиковой классификация писательницы как постмодернистского автора, концептуалиста и автора эротической прозы.

Выдающимся экспертом творчества Нарбиковой считается Илма Ракуса. Ей всегда удается точно характеризовать и анализировать ее стиль. Самая объемная публикация о Валерии Нарбиковой – это диссертация Катрин Ланге.

2. Валерия Нарбикова в рамках современной русской литературы

Своеобразный и новаторский стиль Нарбиковой составляет проблему для современных критиков. Нелегко однозначно причислить писательницу к одному литературному течению. В общем Валерию Нарбикову можно обозначить как постмодернистский автор, хотя ее произведения и обнаруживают признаки «другой прозы». Некоторые литературоведы задаются вопросом, является ли Нарбикова писательницей эротической или даже порнографической литературы. Кроме того, в ее рассказах имеют место и концептуалистические техники.

Постмодернизм – широкое культурное понятие, в чью орбиту последние два десятилетия попадают философия, эстетика, искусство, гуманитарные науки. Постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей.

Эпштейн обозначает модернизм как культурную формацию, исторический период или общий комплекс теоретических или художественных течений, которые отделяются от великих всеобъемлющих мировоззрений и повествований.

Михаил Эпштейн отмечает три тенденции в новой русской литературе: феноменализм, концептуализм, и «*rear guard*». Только последняя из названных содержит все аспекты постмодернизма и представляет для Эпштейна особое явление в литературе.

Произведения Валерии Нарбиковой имеют много общего с так называемой „*rear guard*“ литературой, особенно ее тенденция подрывать смысл и понимание и создавать противоречие. Вследствие нестабильности, непредсказуемости и неоднозначности фиктивного мира Валерии Нарбиковой возникает сугубо субъективный мир. Через подчеркивание невозможности языка изобразить адекватную реальность Нарбикова соответствует постмодернистским канонам.

Постмодернистские тексты должны читаться с учетом политических компонентов. В большинстве случаев их не надо долго искать: Постмодернистские авторы не боятся называть вещи своими именами. Нарбикова часто пишет на щекотливые темы советского общества.

После ослабления цензуры в России вышло в свет много произведений, которые раньше могли быть опубликованы лишь за границей или самиздатом. Эту литературу называют «новой», «альтернативной» или «другой» прозой. «Другая проза» - своего рода отрицательная реакция на глобальные претензии официальной литературы, впервые такое название этому явлению дал Андрей Битов, затем удачное определение было подхвачено: ведь в этой прозе на самом деле все другое - ситуации, персонажи, примеры.

«Другая проза» занимается литературными экспериментами и частой критикой Советского Союза. Не существует табуированных тем, герои зачастую заслуживают сочувствия, литература наполнена сексуальностью и телесностью. Она существует лишь по своему собственному желанию. К этому поколению авторов относятся, кроме Валерии Нарбиковой, такие авторы, как: Владимир Сорокин, Виктор Пелевин, Зуфар Гареев, Евгений Попов, Венедикт Ерофеев или Татьяна Толстая. Это поколение писателей было озабочено правдой после всех лет советской лжи. Она была реальной, иногда фантастической и индивидуальной.

Другой термин, который идет взаимосвязи с «альтернативной литературой», это «женская проза», к которой помимо Людмилы Петрушевской и Татьяны Толстой относится и Валерия Нарбикова.

В произведениях Нарбиковой, которые считаются наиболее новаторскими в языковом плане, есть много признаков «другой прозы»: критика советской системы, рушение запретов, сексуальность, любовь и индивидуальность. Все разрешено, нет такой темы, о которой Нарбикова не пишет в своем языковом потоке. Ее язык не знает границ, она преодолевает пространство, время и логику. Использование цитат преимущественно из русской и западноевропейской литературы 19 и 20х столетий также соответствует у Нарбиковой стилю «другой прозы».

В начале 70х годов в России возникло неофициальное направление в искусстве Соц Арт (Sots Art). Ее аналог в литературе называют концептуализмом. Оно изначально идет из области изобразительного искусства, только тут художник использует тексты вместо картин.

Это художественное направление 70х годов послужило толчком для таких московских писателей как Пригов, Сорокин или Рубинштейн, которые к этому времени находились

в узком контакте с этими художниками. Особо следует назвать Венедикта Ерофеева и его роман «*Москва-Петушки*», который служит нулевой точкой для концептуалистов. Нарбикову, которая является не только писателем, но и художником, часто связывают с искусством концептуалистов.

Общие тенденции западного и советского развития за последние 20 лет неоспоримы и указывают на искусство, которое сопряжено иронией и пародией, искусство, которое самореференциально и извлекает любое значение и интерпретацию. Это определение очень легко применимо не только к установкам и картинам концептуалистских художников и творчеству друга Нарбиковой Ильи Кабакова, но и к прозе самой писательницы. Мусор, важный элемент в работах Ильи Кабакова, интерпретируется как расточительство идеологии, слов и окружающего мира. У Нарбиковой данное значение выражено усиленным и более расширенным расточительством слов.

Несмотря на стилистическую и содержательную близость к концептуалистам, в романе «*Die Reise*» снова и снова обнаруживаются частые атаки против их искусства. В укороченных немецких версиях эти фрагменты текста лишь слегка обозначены. Нарбикова очевидно хочет избежать, чтобы ее коллеги по цеху в Москве читали эту местами уничтожительную критику. Нарбикова критикует искусство и способ действий концептуалистов, называя их просто-напросто *дерьмом*.

Снова и снова литературоведы наталкиваются на вопрос, является ли Валерия Нарбикова писательницей эротической прозы. Некоторые авторы придерживаются даже такой точки зрения, что тут речь идет скорее о порнографической литературе. Это факт, что сексуальность и человеческое тело, как естественные составные повседневности, занимают важное место у Валерии Нарбиковой. При этом часто доходит до более красочных описаний, не существует сексуальных элементов, которые не встречались бы у Нарбиковой, для нее не существует запретных тем.

Но описанием половых отношений она ни в коем случае не стремится возбудить своего читателя, совсем наоборот, ее причудливые сексуальные метафоры чаще всего действуют отталкивающе. Половой акт и тела во время секса зачастую выглядят механическими и безучастными. Такими описаниями, в отличие от эротической литературы, не передается желание.

Из-за непристойного словаря, а у Нарбиковой нет страха использовать русский мат, ее произведения часто критикуют. Намного чаще вместо четких названий половых органов или отношений используются обозначения как «это» - для полового акта, или «ежик» - для женских гениталий.

Валерия Нарбикова видит больше эротики в самих словах, чем в действиях, которые производят ее характеры. Можно установить, что Нарбикова не пишет ни эротическую, ни порнографическую прозу. Ее темы – это любовь, человечность и повседневность, причем сексуальность и телесность играют значительную роль, хоть и без намерения в какой-либо сексуальной стимуляции.

3. Стилистические особенности Валерии Нарбиковой на основании творческого наследия

Нарбикова создала в своих работах сугубо индивидуальный и новый стиль. Она пользуется многочисленными стилевыми средствами и методами повествования. Целью автора является запутать читателя и избежать интерпретации её произведений. Произведения Нарбиковой трудно поддаются какой-либо схематизации, ибо сюжет как таковой в них отсутствует. Слова связаны между собой то ассоциативно, то совершенно произвольно, создавая ощущение тягучей, аморфной массы. Как аморфен сюжет, так текучи переходы от одного действующего лица к другому.

Традиционный сюжет в произведениях Нарбиковой не существует, речь идет скорее о цепочке ассоциаций. Важно для Нарбиковой при этом не действие, а игра со словом. Содержания всех рассказов едва ли отличаются, на переднем плане всегда протагонистка и ее образ жизни, а также ее отношения с мужчинами, которых она часто меняет. Эти фигуры ведут на первый взгляд скорее скромную, безнадёжную жизнь, все вращается вокруг будней, еды и ее приготовления, погоды, сна и походов за покупками. Только при ближайшем рассмотрении читателю открывается мир полный нестабильности, непредсказуемости и двойственности.

Доминирующей темой в романах Нарбиковой является, бесспорно, любовь, будь она психической или физической. Эта любовь снова и снова отражается в языке. Необычным в произведениях Нарбиковой является констелляция фигур, которая проходит красной линией в ее рассказах. Гетеросексуальные пары и эротические

любовные треугольники в текстах составляют основу отношений полов. Кроме того, в текстах присутствует сильная социальная, общественная и политическая критика.

Континуум времени и пространства у Нарбиковой не существуют. Фиктивное пространство и фиктивное время искажено и отчуждено посредством таких процессов как одновременность, растяжение, перемещение, время не имеет границ. Эти конструкции часто передают чувство синхронности.

Самые продуктивные стилевые средства Нарбиковой - это повторение и последовательность. За счет этого усиливается действие или показывается неспособность коммуникации протагонистов. Часто Нарбикова повторяет определенные слова и буквы, чтобы создать звуковую картину.

Как у всех постмодернистских авторов интертекстуальность, вставки, деконструкция также как и реконструкция претекстов играют важную роль. Для писателей «другой прозы», к которым причисляют и Нарбикову, характерно обращение к предшествующим культурам. Мотивы классической литературы ставятся в абсолютно новый контекст, вследствие чего они претерпевают отчуждение, а затем обретают новое значение. Характерно для текстов Нарбиковой и ломка языковых и тематических табу, созданных официальной русской культурой прошлых веков, несущая в себе цель формирования речевой этики современной литературы. Аллюзия к Пушкину как автору и как исторической персоне в произведениях Нарбиковой повсеместна. Он самый главный «донор цитат», как поэт или супруг, для нее он воплощение бога в литературе.

Примечательно, что субтексты Нарбиковой написаны исключительно мужскими писателями, и при описании исторических личностей, возникающих в ее произведениях, речь идет исключительно о мужчинах. В романе «Die Reise», существуют пять способов применения интертекстуальности: прямая цитата из стихотворений русских писателей, ироничный намек на исторические личности как, например, происхождение царицы Екатерины II; пародии на величие русской литературы, отвлеченные истории Библии и богатство мыслей немецких философов.

Особенная и трудно определяемая техника повествования Нарбиковой - это так называемый поток сознания, который известен еще благодаря Джеймсу Джойсу. Кроме

Аннелоре Ничке, переводчицы четырех романов Нарбиковой, никто не связывает писательницу конкретно с этой техникой, но многие критики сравнивают ее стиль непосредственно с Джеймсом Джойсом. Валерия Нарбикова ничего не описывает, она приводит в движение то усиливающийся, то ослабевающий языковой поток, так что у читателя возникает не мир, а течение. Сознание рассказчика и фигуры сливаются друг с другом в философском размышлении.

В дальнейшем автор работает с ассоциациями. Многие из ассоциаций, которыми Нарбикова оперирует во всех романах, представляют семантическую загадку без фактического решения, например, инициалы. Слова строятся у Нарбиковой часто как угодно в свободной ассоциации и таким образом возникает масса без структуры, без начала и конца. Ассоциативная связь между словами или частями предложения очень сильна в произведениях Нарбиковой. Исторические и литературные имена и мотивы осознанно вводятся, чтобы вызвать у читателя литературный претекст или образ исторического события.

Язык Нарбиковой не рассказывает, он воплощает парадокс любви, жизни и письма. Стилиевые средства как парадокс, отрицание, оксюморон, хиазм и параллелизм вызывают поэтическое или саркастично-ироничное чувство. Илма Ракуза различает три вида парадокса, которые возникают в словарном потоке Нарбиковой. Лирический - вызывает природное настроение или душевное состояние. Абсурдно и странно действует парадоксальность, которая пародирует определенный тип русских шуток. Дальше следуют те парадоксы, которые иронично выявляют русские общественные недостатки.

В текстах Нарбиковой протагонисты носят большей частью богатые намеком и воображением имена. Это свойственно, прежде всего, для мужских характеров прозы писательницы. Кроме того, для Нарбиковой характерен особый способ присвоения имени: протагонисток она называет всегда только именем, в то время когда мужские фигуры получают только фамилию, которая почти без исключения носит намек на известных исторических личностей. У протагонисток имеется очевидное сходство с рассказчицей. В большинстве случаев они являются деятелями искусства (поэтессами и художницами), у них простые имена как Лера, Саня, Петя, Вера или Киса.

Персонажей зовут, например, Ирра, Додостоевский и Тоестылстой. Нарбикова экспериментирует не только с деконструкцией исторических личностей, но и выворачивает русский язык на изнанку. Ее языковой эксперимент достигает своего апогея в имени Чящяжышын друг Отматфеяна. Имя представляет собой нарушение всех норм русской орфографии и фонетики.

Настоящий герой в рассказах Нарбиковой - это язык, люди говорят, действуют и любят благодаря ему. Ни в каком другом романе это так важно как в «...и путешествие». Уже в предисловии язык представляется как самостоятельное главное действующее лицо. Нарбикова относится к авторам, которые используют осознанно язык как средство специфической литературной коммуникации с читателем. Она исходит из того, что язык литературы отличается от языка, на котором мы все говорим. Карлхайнц Каспер приводит в этой связи Владимира Набокова как языковой пример Нарбиковой. Он олицетворяет писательницу с окончанием эпохи русского языка. Язык у нее практически не используется в качестве средства описания, а становится предметом описания и отражения. Главная тема Нарбиковой - это любовь, разговор о любви, или, как Ланге это называет, разговор любовью.

4. Die Reise /...и путешествие

Содержание, главные персонажи, присвоение имен

Четвертая глава посвящена произведению «*Die Reise*» / «...и путешествие». В ней представлен сам роман и его журнальная версия, а также проанализированы их основные различия. Самые важные из них содержат социально-критические и эротические моменты текста. В дальнейшем будет рассмотрен и отдаленный мотив путешествия.

Сюжет в романе «*Die Reise*», как во всех произведениях Валерии Нарбиковой, минимален. Сильно сокращенное действие служит как костяк для философских мыслей, размышление о советской действительности, Боге и повседневных проблемах.

Роман делится на «Предисловие автора», «Предисловие героини» (язык) и «Предисловие читателя». Русская версия «... и путешествие» отличается в первую очередь объемом. Заголовки как: «Предисловие автора», «Предисловие героя», «Предисловие читателя», «Глава первая», «Глава вторая», «Глава третья» и, соответственно, «Начало», «Середина» и «Конец» являются одинаковыми. Первые три главы несут тот же заголовок: «Любимый», «Роман» и «Которой лучше бы не было», четвертая и пятая не имеют заголовка, а шестая совсем опущена.

Молодая русская Киса или Ксения живет со своим братом Серёжей и супругом Александром Сергеевичем в маленьком городке вблизи Берлина. Александр Сергеевич поэт, проводит большую часть времени в России, в Германии преподаёт русский язык. Серёжа - технический чертежник, а Киса пишет стихотворения. Киса уже во второй раз замужем, в течение книги читатель узнает о ее шести из девяти любовных аферах за весь период совместной жизни с Александром Сергеевичем. Параллельно обзору походов Кисы идет повествование о ее последней афере, уже в настоящем, с немецким господином Ив., который имеет претензию на владение ей, ставит ее в безвыходное положение и ломает в конечном итоге отношения с мужем.

Киса, основная героиня романа, - поэтесса и шлюха, мечтательница и нимфоманка, прелюбодейка и преступница. Она - хроническая обманщица, которую ведет дух противоречия и она снова и снова идет на встречу к новым сексуальным приключениям, которые она называет путешествиями. Она живет моментом, хорошее стихотворение ей важнее, чем все другое в жизни. Ее муж Александр Сергеевич сначала терпит все, но девятая афера Кисы через два года приводит к тому, что он покидает её и переезжает с собакой Таней в Москву. Внешность немецкого господина Ив. напоминает черта Воланда из Булгаковского романа «Мастер и Маргарита». Киса и он не могут общаться, так как они не имеют общего языка. Именно это восхищает Кису. Таинственный господин не такой как другие мужчины Кисы. Тем не менее, Киса в течение романа заметно отрезвляется. От первоначального очарования, которое исходит от таинственного «вечного» человека, остается всего лишь сомнительный бизнесмен, который хочет построить в деревне рядом с Москвой дом, сравнимый с тюрьмой, для Кисы.

Бросается в глаза имя супруга Кисы, Александра Сергеевича, которое вызывает неизбежную ассоциацию с Пушкиным. Тем не менее, он всего лишь обманутый супруг, пишущий посредственные стихотворения. У господина Ив., очевидно, славянское имя, хотя он немец по происхождению. Образ Кисы несет явные автобиографические черты. Имя *Kisa* напоминает кошечку, она и ведет себя иногда как кошка.

Общие различия текстов *Die Reise* и ...и путешествие

При первом рассмотрении бросается в глаза, что объем произведений значительно отличается. 196-страничный роман на немецком языке противопоставлен 30-страничной русской версии. Из этого можно сделать вывод, что чтение текстов оказывает два абсолютно разных воздействия на читателя. Сравнение объема показывает, что из сокращенной журнальной версии Валерия Нарбикова вычеркнула целые тематические блоки. С одной стороны, это было сделано из-за недостатка места в журнале, с другой – из-за спорных тем романа. Нарбикова не нашла ни одного издательства в России, которое хотело бы опубликовывать ее рукопись. Роман смог появиться на немецком языке лишь потому, что Нарбикова дружит с переводчицей Аннелорой Ничке, которая работает для издательства «Шуркамп».

Кроме того, обе версии отличаются внешне. Нарбикова играет с прописными и заглавными буквами и не характерной для русского языка пунктуацией, что не отражено в немецком тексте. Автор использует повторы и играет со звуками русского языка, что также невозможно передать на немецком языке.

Наряду с отсутствием социально-критических и эротических мест в тексте самым значительным различием являются события, идущие вокруг господина Ив. Если таинственный немецкий господин занимает центральную роль в переведенном тексте, то в русском варианте он упоминается лишь несколько раз. Вопрос, почему как раз это место в тексте сократили так радикально, остается без ответа. С одной стороны, исчерпывающим является аспект недостатка места в напечатанной в журнальной версии. С другой стороны, как было уже упомянуто ранее, непрерывный унифицированный сюжет не является первоначальной целью Валерии Нарбиковой. Кроме того, текст в сокращенной формулировке без уже упомянутых событий много теряет в своем воздействии на читателя. Неясно, почему господин Ив., в конечном

итоге, в ходе действия и развития характера играет значительную роль для своей введомой духом противоречия и свободолубивой Кисы. В русском тексте возникает впечатление, что Киса совсем не изменилась. В немецком тексте, оказавшись в безвыходной ситуации, она начинает размышлять о своей жизни и ее обращении с мужчинами. В немецкой версии читатель получает более или менее четкое представление о характере господина Ив., о его сомнительных делах, его жизненных целях и планах, о его собственническом обращении с Кисой и чарующем воздействии, которое он оказывает на нее. За исключением коротко включенных в русскую версию предложений о господине Ив., встречается лишь одно описание его характера и соответственно его воздействия.

Как было уже упомянуто, полемика о несовершенствах Советского Союза, а также современной общественной и политической системы, часто встречаемая тема в постмодернизме. Чтобы обеспечить публикацию на русском языке, Валерия Нарбикова вычеркнула определенные тематические блоки, переходы, которые конфронтруют с русской или, иными словами, советской политической или социальной действительностью. С политической точки зрения цензуре в основном были подвержены темы, связанные с распадом Советского Союза и связанные с ним события. Сильно критикуется общество в целом. События путча 1993 года в русской версии сильно сокращены, в немецкой они сочетаются с дополнительной критикой русского народа. Сильную критику пожинают и политики, которые были у власти в начале 90ых. Речь идет о равнодушных партийных работниках и гомосексуальных секретарях. Наряду с политической критикой, в тексте есть также места, отображающие общественные недостатки, например, русская неграмотность. Другой обширный комплекс тем, который полностью опущен в русской версии, содержит сильную критику методов работы Московских концептуалистов.

Половая жизнь протагонистки - еще одна исключенная из русской версии тема. От сексуальности, которая долгое время оставалось в России запретной темой, за исключением кратких изображений постельных сцен, она абсолютно отказалась. При описании половых отношений между Кисой и ее двумя любовниками, она осознанно избегает детализированного описания, женские половые органы обозначены словом «туда», половой акт как «это». Из-за цензуры Нарбиковой во всем русском тексте остаются не больше двух вульгаризмов: «блядь» и «трахнуть».

В целом можно постановить, что сексуальность женской героини, которая составляет важную часть ее характера в немецком тексте, и которой он большей частью и определен, практически не описывается в русской версии.

Мотив путешествия

Также как и немецкий заголовок «*Die Reise*», русское «... и путешествие» дает понять, что речь пойдет о (постмодернистском) романе-путешествии. С классическими романами-путешествиями русской литературы и описаниями путешествий других стран этот вид романа больше ничего не имеет общего. В центре внимания не столько физическое турне, Нарбикова фокусируется в своих рассказах на мыслительных путешествиях протагонистов и рассказчика. Этот мотив играет важную роль, как в русской, так и в немецкой версии.

В романе можно выделить три вида путешествий: географическое из Германии в Россию и обратно, в воспоминания в прошлое в форме Кисиных походов, и языковое от «ты» в «я». При этом, как почти во всех произведениях Нарбиковой, речь идет о поездках в сознании протагонистов и рассказчицы сквозь время и эпохи развития человечества.

В предисловии автора в романе «*Die Reise*» и, соответственно, «... и путешествие» речь о положительном опыте не понимать язык, а только слышать его. Через непонимание можно осуществлять путешествие от второго в первое лицо. Относительно поездки в «я» через язык интересная мысль есть у Обермаера. Высказывание «путешествие в я» превращается постепенно в «путешествие в язык». В русском слове «язык» Нарбикова видит русское слово «я».

Путешествие в прошлое сопряжено с сюжетной линией в настоящем – в немецкой версии связь с господином Ив. При этом речь идет о шести, или в русской версии о трех, обращениях назад, которые отображают походы в жизни Кисы. Путешествия совершается в форме воспоминаний. Поездка становится метафорой для жизни и воспоминаний. Александр Сергеевич подозревает кое-что о "путешествиях" своей

жены. Он называет ее преступницей, так как своими аферами она разрушает их общие воспоминания.

Также в конце романа/рассказа Нарбикова указывает еще раз на то, что жизнь состоит из ряда путешествий: «А если призадуматься, то жизнь состоит как бы из нескольких путешествий по жизни. И Киса даже подумала, что пока она жила с Александром Сергеевичем, то вся эта жизнь с ним, если подумать, и была одним путешествием - в его страну. А когда она с ним рассталась, он остался в своей стране, а она из его страны ушла... и путешествие».

Последнее предложение послужило названием для русской журнальной версии «... и путешествие».

5. Интертекстуальность, образ Германии, образ женщины

Интертекстуальность

Интертекстуальность играет в работах Валерии Нарбиковой, чей стиль, как уже упоминалось выше, вписывается в традиции постмодернизма, важную роль. Самым важным «донором цитат» для нее является поэт Александр Сергеевич Пушкин. Хотя текст Валерии Нарбиковой полон намеков и ссылок на темы истории русской литературы, обращения к Пушкину однозначны и встречаются чаще всего. Практически во всех работах Нарбиковой Пушкин предстает и как поэт, и как перевоплощенная фигура, будь это «... и путешествие», «Около эколо» или «Равновесие света дневных и ночных звезд». Нарбикова бессовестно присваивает тексты Пушкина, творчески обрабатывает в свои собственные, изменяет их и дополняет, таким образом, возникают диалогические отношения с преавтором. Обращение Валерии Нарбиковой к Пушкину можно рассматривать, как попытка создать не только современное, но и свойственное этому времени обращение с автором. В тексте присутствуют ссылки на Пушкина одновременно на нескольких уровнях: как на историческую личность, писателя, на его тексты и героев в его произведениях.

Хотя Александр Сергеевич в рассказе «... и путешествие» играет роль обманутого мужа, этому весьма необычному непочтительному изображению не следует приписывать выражение протеста или выступление против автора. Скорее это попытка сделать его тексты и героев творчески продуктивными для современного восприятия. Катрин Ланге говорит о взаимодействии Нарбиковой и Пушкина как о интераукториальных парных отношениях авторов.

Не только в «...и путешествие», но и в «Около эколо» обнаруживаются многочисленные мотивы или, иными словами, параллели с пушкинскими произведениями, героями и их судьбами, которые имеют сходство с жизнью поэта.

В рассказе «... и путешествие» Пушкин выступает как заново осмысленный образ мужа Кисы, реальный поэт и как форма сексуальных фантазий и размышлений героини. Если читатель видит это имя, то перед глазами сразу возникает портрет самого значительного русского национального поэта. В романе Валерии Нарбиковой, хоть она и указывает на биографические параллели с жизнью Пушкина, этот герой – поэт второго класса, а в первую очередь муж.

В дальнейшем Нарбикова видит в самом Пушкине не только поэта, но и мужа, и, возможно, даже «наше все».(Zitat nach A. Grigor'eva)

Отношение Пушкина к своей супруге Наталье Пушкиной отражено в отношениях супружеской пары Кисы и Александра Сергеевича. Господин Ив. в этой текстуальной игре сохраняет роль соперника Пушкина, но в реальной жизни дело не доходит до настоящей дуэли, Нарбикова вместо этого предлагает провести пресс-конференцию. В тексте существует другая взаимосвязь между внутренним вымышленным уровнем и метафигурной референцией: Киса представляет Пушкина своим потенциальным любовником, тем самым усиливая текстуальные связи. Пушкин одновременно единственный поэт, который для нее неосязаем и с которым она не может вступить в сексуальные отношения. Он существует лишь в ее сознании.

Примечательно в романе употребление имени Таня. Помимо протагонистки Кисы, - это единственное женское имя, упоминаемое в романе. В нем содержится очередной намек на Пушкина, так как в русской литературе с этим именем связан деминутив русского имени Татьяна и также образ Татьяны Лариной из поэмы «Евгений Онегин» Пушкина. Как было уже упомянуто, все женские героини кроме Кисы носят имя Тани. Всех

любовниц брата Кисы Сережи зовут Таня. Употребление этого имени выходит за рамки обозначения половой принадлежности, так как используется для ассистента господина Ив. Даже бездомную собаку, которую Киса нашла у входной двери, назвали Таней. В ходе развития событий собака, которая всегда убегает от Александра Сергеевича к своим сородичам, превращается в Кису.

Это произошло, после того как Киса и ее муж окончательно разошлись после сильной ссоры из-за ее связи с господином Ив. Александр Сергеевич теряет не только авторитет и власть над Кисой, но и над так похожей на нее собакой, которая убегает от своего "владельца".

Образ Германии

«*Die Reise*» и «... и путешествие» - это первое и единственное произведение Валерии Нарбиковой, где действие разворачивается не в России, а в Германии, точнее даже каждый протагонист имеет свое индивидуальное отношение к той или иной стране. Сережа, например, ненавидит Россию, и не хочет больше туда возвращаться. Господин Ив., напротив, хочет уехать из Германии, чтобы построить для Кисы дом в деревне недалеко от Москвы, хотя он даже не понимает русского языка. Кисе нравится в Германии, но Россию она тоже любит, правда на расстоянии. Александр Сергеевич проводит большую часть своего времени в России и приезжает в Германию только «в гости». Герои Сережа и Александр Сергеевич представляют дискурс о «западниках» и «славянофилах». Муж Кисы при этом занимает позицию последних.

Примечательно, как в русской, так и в немецкой версиях, негативное или, как минимум, амбивалентное изображение Москвы. Валерия Нарбикова обращается к вопросу о мифе русской души. Яркие представленные идеи о русской душе она дополняет сугубо негативным описанием. Не только страна Россия, но и ее столица представлены неоднозначно и с определенным чувством ненависти, но и сам русский народ. Автор характеризует крестьян рядом стереотипных эпитетов, который представляет собой спектр, переходящий от «хороший», «прекрасный», «богатый» к таким прилагательным как «глупый», «грязный» и «злой».

В Германии Киса и ее брат снова и снова сталкиваются с проблемами недопонимания, и, прежде всего, с господином Ив. Валерия Нарбикова вводит эту проблему с коммуникацией, чтобы создать путаницу и привести к усилению напряженности. В тексте можно найти три перехода, где писательница показывает свою любовь к русскому языку. Хотя эти выражения повсеместно положительные, Нарбикова вычеркнула их из русской версии. Еще во введении Нарбикова сообщает читателю, что язык – герой рассказа, фигуры – лишь марионетки. Язык, русский и немецкий, – это для Нарбиковой все. Снова и снова она хвалит красивый чистый русский язык, тем самым, признаваясь ему в любви.

Образ женщины

Прозу Валерии Нарбиковой некоторые критики часто называют женской, или «прозой женщин для женщин». Речь идет в основном о любви и взаимоотношениях. Доминирующей темой так называемой «женской прозы» – формирование индивидуальности в частной и повседневной жизни, а также телесность и сексуальность. Великие русские писатели создавали женские образы как Татьяна Ларина, Соня Мармеладова, Анна Каренина, которые отличались своей силой, мужеством, умом, а, прежде всего, моралью и нравственностью. Писательницы женской прозы осознанно обращаются к этому классическому образу женщины. Они создают на метафорический, иронический, саркастический, а иногда даже на ужасающий лад антигероинь: проституток, прелюбодеек, алкоголичек и наркоманок.

В рассказе «... и путешествие», или больше в немецкой версии «*Die Reise*», для Кисы основополагающую роль играют двое мужчин, ее муж, Александр Сергеевич и ее любовник, немецкий господин Ив. Перед обоими возникает два вполне определенных, но с другой стороны совершенно разных образа женщины. Александр Сергеевич, обманутый муж, игнорирует неверность жены, о которой он частично информирован, или которую он просто старается не замечать. Он выступает в роли пассивного мужчины, у которого, в конечном итоге, из-за неверности его жены возникает абсолютно негативный образ женщины, который он обозначает «шлюхой» и «ребром самого себя». С позиции патриархального гнета Александр Сергеевич пытается видеть в Кисе неполноценное существо, исключительно продукт своей фантазии, которым он

может свободно распоряжаться. Иначе чем Александр Сергеевич ведет себя господин Ив. Он оказывается гораздо более агрессивным и упорным. Ему даже частично удастся загнать в угол эмансипированную и самостоятельную Кису, пытаясь сломать ей волю и лишить ее свободы.

Своим желанием и духом противоречия она не соответствует требованиям русских мужчин к идеалу пассивной женщины. Гедонист Киса ставит свое собственное желание на первое место, и тем самым не оставляет в себе ни единой черты классического образа русской женщины. Женщина, которая существует в классической русской литературе, деконструирована. Подобный образ женщин часто возникает в произведениях постмодернистских авторов. Образ женщины в немецкой версии представлен многограннее, так как Киса показана в игре с двумя мужчинами. Образ героини в русской версии искажен из-за отсутствия сюжетной линии с немецким господином Ив. Читатель видит Кису только глазами ее мужа.

8. Literaturverzeichnis

8.1 Primärliteratur

8.1.1 Deutschsprachige Primärliteratur:

Narbikova, Valerija: Das Gleichgewicht der Tages- und der Nachtsterne. Frankfurt am Main 1993.

Narbikova, Valerija: Wettlauf. Lauf. Frankfurt am Main, 1994.

Narbikova, Valerija: Flüstergeräusche. Frankfurt am Main, 1995.

Narbikova, Valerija: Die Reise. Frankfurt am Main, 1997.

8.1.2 Russischsprachige Primärliteratur

Нарбикова, Валерия: Ад как Да ад как дА. In: Лариса Ванеева (Hrsg.), Не помнящая зла: Новая женская проза. Москва, 1990. S. 315-364

Нарбикова, Валерия: Около эколо. Повесть. Москва, 1992.

Нарбикова, Валерия: Равновесие света дневных и ночных звезд. In: Нарбикова Валерия, Избранное или Шепот шума. Париж, Москва, Нью Йорк, 1994. S. 67-205.

Нарбикова, Валерия: Шепот шума. In: Нарбикова Валерия, Избранное или Шепот шума. Париж, Москва, Нью Йорк, 1994. S. 207-333.

Нарбикова, Валерия: Таня. Рассказ. In: Литературная газета. 51, 1995. S. 13.

Нарбикова, Валерия: ...и путешествие. In: Знамя. 6, 1996. S. 5-35.

8.1.3 Internetquellen:

Нарбикова, Валерия: План первого лица. И второго. [1994]
<http://www.countries.ru/library/prose/plan.htm> (24.4.2009)

Нарбикова, Валерия: Султан и отшельник. [2006]
<http://magazines.russ.ru/kreschatik/2006/3/na23.html> (12.5.2009)

8.2 Sekundärliteratur:

8.2.1 Deutsch- und englischsprachige Sekundärliteratur

Bakshtein, Joseph: On Conceptual Art in Russia. In: Ross, David A. (Hrsg.), *Between Spring and Summer. Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*. Cambridge, 1990. S. 73-82.

Best, Otto: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definition und Beispiele*. Frankfurt am Main, 1998.

Buchreiter, Sigrun: *Die Frau als kleines Mädchen, Hure, Hirtin und Mörderin*. Wien, 2001.

Chernetsky, Vitaly: ЕПИГОНОИ, or Transformations of Writing in the Texts of Valerija Narbikova and Nina Iskrenko. In: *Slavic and East European Journal*. Vol. 38, No. 4; 1994. S. 655-676.

Deppermann, Maria: Zungenreden in schweren Zeiten. Valerija Narbikovas sprachtrunkener Roman von der Liebe. In: *FAZ*. 28.6.1993. S. 26.

Dutli, Ralph: Alles für den großen Leser. In: *FAZ*. 5.8.1997. S.28.

Ėpstejn, Michail: After the Future: On the New Consciousness in Literature. In: Lahusen Thomas, Kuperman Gene, *Late Soviet Culture: From Perestroika to Novostroika*. Durham, 1993. S. 257-289.

Ėpstejn, Michail: *Russian Postmodernism*. New York, 1999.

Goscilo, Helena: *Dehexing Sex*. Michigan, 1996.

Groys, Boris: Die Erfindung Russlands. München, Wien, 1995.

Hausbacher, Eva: Unreine Mischung. Interferenzen im Körperdiskurs bei zeitgenössischen Autorinnen (Valerija Narbikova, Nina Sadur, Yoko Tawada, Ginka Steinwachs). In: Stadler; Wolfgang; Binder, Eva; Kalb, Helmut (Hrsg.), Junge Slawistik in Österreich. Beiträge zum 1. Arbeitstreffen. Innsbruck 24. - 26.2.1999. Innsbruck, 2000. S. 103-117.

Hausbacher, Eva: Unlösbarer Antagonismus: Das Andere, das Geschlecht und der Körper (Nina Sadur und Valerija Narbikova). In: Parnell, Christina (Hrsg.), Ich und der/die Andere in der russischen Literatur. Frankfurt am Main, 2002. S. 131-142.

Hausbacher, Eva: Körper der Lust: Neue russische Autorinnen. In: Gürtler, Christa; Hausbacher, Eva: (Hrsg.), Unter die Haut. Körperdiskurse in Geschichte(n) und Bildern. Beiträge der 5. Frauen-Ringvorlesung an der Universität Salzburg. Innsbruck, Wien, 1999. S. 97-111.

Hechtfish, Ute: Metzler-Autorinnen-Lexikon. Stuttgart, 1998.

Hekelrath, Rolf: Postmoderne und fundamentale Kritik. In: Groys, Boris (Hrsg.), Kultur und Krise. Berlin, Wien, 1997. S. 91-105.

Humphrey, Robert: Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley, Los Angeles, 1955.

Kasper, Karlheinz: Valerija Narbikovas Ästhetik des Solitären. In: Cheauré, Elisabeth (Hrsg.), Kultur und Krise. Russland 1987-1997. Berlin, 1997. S. 267-282.

Kasper, Karlheinz: Zur Frage der literaturgeschichtlichen Stellung der „anderen Prosa“ Russlands. In: Zeitschrift für Slawistik 38, 1993. S. 70-86.

Kustanovich, Konstantin: Erotic Glasnost: Sexuality in Recent Russian Literature. In: World Literature Today. Vol. 67, 1993. S. 136-144.

Lange, Katrin: Die Glossolalie der Liebe. Geschlechterverhältnisse und Liebesdiskurs in den Texten Valerija Narbikovas. München, 2001.

Lange, Katrin: Narbikova und Puškin: Intratextuelle und metafiktionale Paarbildung. In: Heitmann, Annegret; Nieberle Sigrid; Schaff, Barbara; Schülting, Sabine (Hrsg.), Bi-Textualität. Inszenierung des Paares. Ein Buch für Ina Schabert. Berlin, 2001a. S. 367-378.

Michalzik, Peter: Frauen wollen Helden. In: Süddeutsche Zeitung 13./14.4.1995. S. 16.

Nitschke, Annelore: Der Bewusstseinsstrom in der Prosa Valerija Narbikovas. In: Parnell, Christina (Hrsg.), Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa. Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1996. S. 245-250.

Obermayr, Brigitte: Chronotop strasti. Neskol'ko aspektov simul'tanizma v romane "...I putežestvie" V.Narbikovoja. [unveröffentlichtes Typoskript]¹⁸

Parnell, Christina: Beobachtung zum „anderen Denken“ in der russischen „Frauenprosa“. In: Cheauré, Elisabeth (Hrsg.), Jenseits der Kommunismus. Sowjetisches Erbe in Literatur und Film. Berlin, 1996. S. 133-153.

Peterson, Nadya L.: Games Women Play. The "Erotic" Prose of Valeriia Narbikova. In: Goscilo, Helena (Hrsg.), Fruits of Her Plume. Essays on Contemporary Russian Women's Culture. Armonk, London, 1993. S. 165-183.

Pittmann, Riitta: Valeriya Narbikova's Iconoclastic Prose. In: Forum for Modern Language Studies. Vol. 28, No. 4. Oxford, 1992. S. 377-389.

Porter, Robert: Russia's Alternative Prose. Oxford, Providence, 1994.

Rakusa, Ilma: Zwischen Subversion und Innovation. Russische Schriftstellerinnen im Aufbruch. In: NZZ. 6./7.4.1996a, 52.

Rakusa, Ilma: Das ausgezeichnete Paradox. Zum Stil von Valerija Narbikova. In: Parnell, Christina (Hrsg.), Frauenbilder und Weiblichkeitsentwürfe in der russischen Frauenprosa: Materialien des wissenschaftlichen Symposiums in Erfurt 1995. Frankfurt am Main, Berlin, 1996b. S. 235-244.

Rakusa, Ilma: Valerija Narbikovas aufmüpfig-salopper Erzählstil. In: Peters, Jochen-Ulrich, Ritz, German (Hrsg.), Enttabuisierung: Essays zur russischen und polnischen Gegenwartsliteratur. Bern, Frankfurt am Main, Berlin, 1996c. S. 129-141.

Roll, Zerefima: Contextualizing transition. New York, 1998.

Rudova, Larissa: A mindset of present Russia: Valerija Narbikova's fiction. In: Russian Literature. Vol. 39, No. 1, 1996. S. 79-94.

Rudova, Larissa: Valeria Narbikova. In: Balina, Marina; Lipovetsky, Mark (Hrsg.), Russian Writers since 1980s. Vol. 285, Columbia, 2003. S.189-195.

Schmid, Ulrich: Die Sprache als Heldin. Valeria Narbikovas Roman „Die Reise“. In: NZZ. 3.7.1997. S. 41.

Sussmann, Elisabeth: The Third Zone: Soviet „Postmodern“. In: Ross, David A. (Hrsg.), Between Spring and Summer. Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism. Cambridge, 1990. S. 61-73.

Thiele, Eckhard: Ein Auszug nur. In: Die Zeit. 4.11.1994. S. 9.

Vogt, Jochen: Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. Düsseldorf, 1990.

8.2.2 Russischsprachige Sekundärliteratur

Василевский, Андрей: Беспредел. In: Литературная газета 37, 1990. S. 4.

Вайль, Петр: Новая проза: та же или другая. In: Новый мир 1989. 246-250.

Богданова, Ольга: Постмодернизм в контексте современной русской литературы. Санкт-Петербург, 2004.

Линецкий Вадим: Парадокс Нарбиковой. Логико-литературный трактат. In: Стрелец. Альманах литературы, искусства и общественно-политической мысли. 1, 1994. S. 179-187.

Липоветский, Марк: Свободы черная работа. In: Вопросы литературы. 9, 1989. S. 3-45.

Машевский, Алексей: Если проза, то какая. Звезда. 3, 1991. S. 176-179.

Александр Глезер [Vorwort]: In: Нарбикова Валерия: Живопись. Москва, 1997 (Prospekt zur einer Ausstellung Valerija Narbikovas in Moskau, Paris und München 1997.)

Нефагина, Галина Львовна: Русская проза второй половины 80-х - начала 90-х годов XX века. Минск, 1998.

Прокофьева, А.: Два мнения об одной проблеме. In: Литературная газета. 6, 8.2.1989. S.4.

Пушкин, Александр: Евгений Онегин. Gießen, 1989.

Сапгир, Генрих: Первый и второй план Валерии Нарбиковой. In: Знамя. 4, 1995. S. 205-206. Северин, Ивор: Новая литература 70 - 80 -х. Вестник новой литературы 2 1990. S. 222-240.

Урнов, Дмитрий: Плохая Проза. In: Литературная газета. 6, 8.2.1989. S. 4-5.

Чуприн, Сергей: Другая Проза. In: Литературная газета. 6, 8.2.1989. S. 4-5.

Эпштейн, Михаил, Постмодернизм в России. Литература и теория. Москва, 2000.

8.2.3 Internetquellen:

Rakusa Ilma: http://www.zeit.de/1997/42/Kuesse_auf_Moskau, [1997], (abgerufen am 4.8.2009)

Rudova, Larissa: http://russian.pomona.edu/CVs/Rudova_CV.pdf (abgerufen am 23.4.2009)
(Valerija Narbikovas Biografie)

Glezer Aleksandr: <http://www.penrussia.org/n-z/va-nar.htm> (abgerufen am 31.8.2009)

Рубанова, Наталья: <http://www.lito.ru/text/56111>, [2001], (abgerufen am 31.8.2009)

Чуприн Сергей: <http://magazines.russ.ru/authors/n/narbikova>, [2001], (abgerufen am 21.4.2009)

Lebenslauf

Angaben zur Person

Name: Lisa Lunzer
E-mail: lisa-l@gmx.at
Geburtsdatum: 24.3.1986
Familienstand: ledig
Staatsangehörigkeit: Österreich
Eltern: Michaela Lunzer
Gerhard Lunzer

Schulbildung

1992 - 1996 Volksschule - Gols
1996 - 2004 Gymnasium - Neusiedl am See

Studium

Seit 09/2004 Studium der Slawistik an der Universität Wien
Seit 09/2005 Studium der Politikwissenschaft an der Universität Wien
09/2006-09/2008 DaF Modul/ Germanistik an der Universität Wien
Seit 09/2009 Studium Wirtschaftsrussisch an der Wirtschaftsuniversität Wien

Berufspraxis, Praktika

08/2005 Tandem in Nižnij Novgorod, Linguistische Universität, Russland
07/2006 Sprachkurs in Sankt Petersburg, Russland
09/2006 Sprachkurs in Nižnij Novgorod, Linguistische Universität, Russland
04/2007 - 06/2007 Praktikum beim Club Kompass (NGO) in Kiev/Ukraine (in russischer Sprache)

06/2007 - 09/2007	Praktikum beim Fond Aspern in Kiev/Ukraine (in russischer Sprache)
03/2009 - 05/2009	Praktikum als Maklerassistentin bei ERA4 Immobilien
08/2009	Sprachkurs in Irkutsk, Russland, Linguistische Universität
Seit 02/2009	DaF Lehrerin in der Deutschakademie in Wien

Sprachkenntnisse

Englisch:	gut in Wort und Schrift
Russisch:	gut in Wort und Schrift, ein Jahr Auslandsaufenthalt in Russland und der Ukraine
Ukrainisch:	mittlere Grundkenntnisse

Kurzbeschreibung der Diplomarbeit
Intertextualität, Weiblichkeitsentwürfe und Deutschlandbild in Valerija
Narbikovas
... i putešestvie

Die Diplomarbeit setzt sich zum Ziel, das 1996 erschienene Werk *...u nymewecmbue*, zu Deutsch *Die Reise* von Valerija Narbikova auf die Aspekte Intertextualität, insbesondere das Verhältnis der Protagonistin und der Autorin zu Puškin, Weiblichkeitsentwürfe, speziell die Darstellung der Liebe bzw. das Schreiben über die Liebe, und das Deutschlandbild zu analysieren. Bei Letzterem soll nicht die Darstellung und das Erleben des fremden Landes und der Kleinstadt, sondern auch das dazu im Gegensatz stehende Moskau berücksichtigt werden. In diesem Zusammenhang sollten auch Schlagwörter wie „weibliches Schreiben“, „alternativnaja proza“ oder „postmodernes Schreiben“ mit der Autorin in Verbindung gebracht werden. Bei der Analyse ist der Fokus stets auf die Unterschiede der beiden Texte, eine 30 seitige russische Zeitschriftenversion und der 190 Seiten umfassende und in die deutsche Sprache übersetzte Roman, gerichtet.

Dem einleitenden ersten Kapitel folgt eine Gegenüberstellung russischer und westlicher Kritiken und Rezensionen des Werks der Autorin. Der dritte Teil der Diplomarbeit bietet eine ausführliche Analyse des eigenwilligen Stils der Autorin basierend auf ihrem Gesamtwerk.

Fokussierend auf *...u nymewecmbue* werden im 4. Kapitel Inhalt, Besonderheiten der Namensgebung und das wichtigste Motiv des Romans, nämlich die Reise (Sprachreise, Reise in die Vergangenheit, Liebesaffären als Reisen) behandelt. In diesem Zusammenhang sollen Textpassagen, die sowohl Kritik am System der Sowjetunion als auch sexuelle Tabubrüche beinhalten, diskutiert werden.

Das 5. Kapitel beschäftigt sich mit Intertextualität, die bei Narbikovas Roman *Die Reise* maßgeblich ist, unter besonderer Berücksichtigung der Rezeption Puškins (Ehre, Duell, Namensgebung, Tatjana, Dichter).

Im Bezug auf das Deutschlandbild der Protagonistin stehen zwar die Sprache und die Sprachlosigkeit im Mittelpunkt, finden sich aber auch einige intertextuelle Bezüge zu deutschen Philosophen bzw. einige Aspekte zu Moskau und der russischen Seele.

Das 5. Kapitel beschäftigt sich mit dem Ausbrechen aus dem traditionellen Rollenverständnis, und die für russische Verhältnisse unorthodoxe Einstellung zu Treue und Liebesaffären der Protagonistin Kissa.