



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Dubravka Ugrešićs Romane *Des Alleinseins müde* und
Baba Jaga legt ein Ei als Beispiele paradigmatischer,
weiblicher Prosa

verfasst von / submitted by
Barbara Lea Wohlgemuth, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 250

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Slawistik

Betreut von / Supervisor:

Univ.- Prof. Mag. Dr. Miranda Jakiša

Inhaltsverzeichnis

1	Einführung in die Thematik	1
2	Frauenbewegungen in Jugoslawien	4
2.1	Jugoslawischer Neofeminismus	5
2.1.1	Neofeministische Literatur und ihre wichtigen ExponentInnen	8
2.1.2	Écriture féminine und Gynocriticism	9
2.1.3	Mutterschaft, der weibliche Körper und Schönheit: Tropen der <i>žensko pismo</i> ...	12
2.1.4	Writing of Sisterhood	14
2.1.5	Dubravka Ugrešićs Schreiben im Kontext des Jugoslawischen Neofeminismus.	19
2.2	Die Hexen von Rio	21
3	Paradigmatische, weibliche Prosa	26
3.1	Der russische <i>Skaz</i> – Zwei Grundtypen	27
3.1.1	Kriterien des charakterisierenden <i>Skaz</i>	28
3.1.2	Der ornamentale <i>Skaz</i>	29
3.2	<i>Surovo žensko pismo</i> – Dubravka Ugrešićs Auseinandersetzung mit russischer weiblicher Prosa und Ljudmila Petruševskaja	30
4	Analyse des Romans „Des Alleinseins Müde“	35
4.1	Erzählform	37
4.1.1	Autorin-Erzählerin	38
4.1.2	<i>Skaz</i> -Elemente im Roman	41
4.2	Die Komponenten der weiblichen Welt	42
4.2.1	Präskriptive Folklore	43
4.2.2	Vielstimmiger Frauenchor: Klischees anstelle von Authentizität	45
4.2.3	Steffi Ziernagel	48
4.2.4	Reflexionen zum Körper und Sexualität	50
4.2.5	Intertextualität	53
4.2.5.1	Madame Bovary	53
4.2.5.2	Schneewittchen	54
4.2.5.3	Triviale Romanze als Genre	56
5	Analyse des Romans „Baba Jaga legt ein Ei“	59
5.1	Erzählform	60
5.1.1	<i>Skaz</i> -Elemente im Roman	61
5.2	Die Komponenten der weiblichen Welt	63
5.2.1	Mutter-Tochter Beziehung	63

5.2.2	Pupa, Beba, Kukla	66
5.2.2.1	Körperbild und Selbstwahrnehmung.....	68
5.2.3	Aba Bagay wird zu Baba Jaga.....	70
5.2.4	Die Symbolik der Baba Jaga.....	72
5.2.4.1	Familienstand	73
5.2.4.2	Die Puppen	73
5.2.4.3	Das Ei	73
5.2.4.4	Die Vögel	74
6	Schlusswort	75
7	Literaturverzeichnis	78
8	Abstract	84

1 Einführung in die Thematik

Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit soll eine wissenschaftliche Reflexion zu Dubravka Ugrešićs Romanen „Des Alleinseins müde“ und „Baba Jaga legt ein Ei“ als Beispiele paradigmatischer, weiblicher Prosa sein. Die Historikerin Zsófia Lóránd setzte sich ausführlich mit feministischen Gruppierungen in Jugoslawien auseinander und ihren Auswirkungen in verschiedensten Sphären wie Kunst, Literatur und Massenmedien. In einem Kapitel zu feministischer Dissidenz in der Literatur und Kultur geht die Wissenschaftlerin auf Dubravka Ugrešićs schriftstellerisches Werk ein und erwähnt deren Faszination mit russischer Literaturtheorie. Lóránd weist auf einen Artikel Ugrešićs hin, in dem die Autorin sich mit dem Schreiben der russischen Schriftstellerin Ljudmila Petruševskaja beschäftigt. Petruševskajas Schreiben charakterisiere die Autorin als paradigmatische, weibliche Prosa. Diese werde determiniert durch eine stark präsente Ich-Erzählerperson und sei in ihrer Form nahe am russischen *Skaz*, einer Erzählform, bei der man die erzählerischen Elemente bewusst wahrnehme. Diese paradigmatische, weibliche Prosa stelle jedoch den Alltag von Frauen thematisch in den Vordergrund. Lóránd stellt des Weiteren fest, dass sich auch in Ugrešićs Werken die Elemente jener paradigmatischen, weiblichen Prosa manifestieren. Ugrešić thematisiere sowohl die Probleme des Alltags und des Trivialen, als auch magische Elemente, sowie Phänomene der Literaturtheorie.¹ Diese Hypothese der paradigmatischen, weiblichen Prosa erscheint daher als ein interessanter Ausgangspunkt für eine wissenschaftliche Untersuchung ausgewählter Literatur Ugrešićs. Der 1981 erschienene Roman „Des Alleinseins müde“² orig. „*Steffie Cvek u raljama života*“³ wurde gewählt, weil es der erste Roman Ugrešićs mit einem primären, thematischen Fokus auf Frauen ist.⁴

Der Roman „Baba Jaga legt ein Ei“, orig. *Baba Jaga je snijela jaje*, ist 2008 erschienen⁵ und wurde ausgesucht, da es sich ebenfalls um eine frauenzentrierte Erzählung handelt. Dabei widme sich die Autorin jedoch nicht den Leiden einer jungen Protagonistin, wie im Roman „Des Alleinseins müde“, sondern erforsche die Lebenswelten älterer, nicht angepasster Frauen.

¹ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 110.

² Vgl. <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=stefica+cvek> [Zugriff 2020-04-07].

³ Vgl. Ebd. [Zugriff 2020-04-07].

⁴ Vgl. Lukić, J. (2004). *Witches Fly High: The Sweeping Broom of Dubravka Ugrešić*. *Relations*, 210–219, S.210.

⁵ Vgl. Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl.). Berlin-Verl.

Sie analysiere das an den Rand gedrängte Weibliche durch die Figur der Baba Jaga – der mythischen, slawischen Hexe.⁶

Der Motivation für die Auseinandersetzung mit der Thematik lag ein prinzipielles Interesse an zeitgenössischer, feministischer Literatur und feministischen Fragestellungen zugrunde. Vor allem durch den MeToo Hashtag, der sich auf Social-Media Plattformen wie Twitter verbreitete und eine gesellschaftspolitische Debatte initiierte – und der darauffolgende Harvey Weinstein Prozess machte Fragen des Sexismus erneut wirkungsvoll zum öffentlichen Diskurs. Letztendlich bewogen diese Debatten auch Regierungen dazu, den Schutz von Frauen erneut zu thematisieren und legislativ neu festzulegen.⁷ Diese jüngsten, gesellschaftspolitischen Ereignisse sensibilisierten auch mich für die Thematik und inspirierten mich zu einer stärkeren Auseinandersetzung mit feministischen Fragestellungen. Die Korrelation zwischen gesellschaftlichem Diskurs und Wandel sind faszinierend und gaben den Anlass adäquate Beispiele aus der Warte der südslawistischen Kultur- und Literaturwissenschaft zu finden. Zu Beginn der Recherche stieß ich auf die slowenische Schriftstellerin Zofka Kveder, und wurde durch sie auf die Anfänge der jugoslawischen Frauenbewegung aufmerksam.⁸ Nach eingehender Auseinandersetzung mit der Thematik entschied ich, mich auf den jugoslawischen Neofeminismus und dessen ExponentInnen zu fokussieren und entdeckte die Autorin Dubravka Ugrešić und ihr schriftstellerisches Werk. Die Autorin ist nicht nur eine renommierte, international prämierte Schriftstellerin, sondern leistete durch ihr Schreiben einen wichtigen Beitrag als Feministin und Dissidentin.⁹

Sie ist ein Beispiel von unerschrockener Entschlossenheit, nicht stillschweigend auf systemische Ungerechtigkeit zu reagieren: Bei den ersten Suchergebnissen zur Autorin stößt man auf die mediale Hexenjagd, die vor dem Jugoslawienkrieg auf sie und vier weitere intellektuelle Feministinnen verübt wurde, weil sie die damalige Situation in Kroatien kritisch reflektierten und diesbezügliche Essays in ausländischen Medien publizierten.¹⁰ (Siehe Kapitel 2.2.)

In der folgenden wissenschaftlichen Arbeit sollen folgende Fragen beantwortet werden: Wie formiert sich der jugoslawische Neofeminismus in den späten 1970er Jahren und wer sind die

⁶ Vgl. https://www.nzz.ch/die_komplexe_hexe-1.2095816 [Zugriff 2020-02-12].

⁷ Vgl. <https://www.welt.de/kmpkt/article204835966/Weinstein-Prozess-Was-MeToo-bewirkt-hat.html> [Zugriff 2020-03-11].

⁸ Vgl. <https://www.univie.ac.at/fernetz/jugoslawische-frauenbewegung/> [Zugriff 2020-03-11].

⁹ Vgl. Tighe, C. (2005). *Writing and responsibility*. Routledge. <http://site.ebrary.com/id/10094380>, S. 143.

¹⁰ Vgl. Lukić, J. (2006). *Poetics, Politics and Gender*. In J. Regulska & D. Završek (Hrsg.), *Women and Citizenship in Central and Eastern Europe* (S. S.225-S.243). Ashgate, S. 228, S.233.

wichtigen ExponentInnen? Inwiefern lässt sich Ugrešićs schriftstellerisches Werk in den Kontext der neofeministischen, jugoslawischen Literatur setzen? Welche charakteristischen Merkmale lassen sich in ihrem Schreiben erkennen? Wie lässt sich die paradigmatische, weibliche Prosa definieren? Wobei handelt es sich beim russischen *Skaz* und wie lässt er sich definieren? Welche dieser Charakteristika finden sich in den Romanen „Des Alleinseins müde“ und „Baba Jaga legt ein Ei“? Welche Komponenten konstituieren die weibliche Welten in den beiden Romanen? Diesen Fragen soll in den folgenden Kapiteln nachgegangen werden.

Im zweiten Kapitel soll eine prägnante Übersicht der Entwicklung des jugoslawischen Neofeminismus und dessen wichtigsten ExponentInnen gegeben werden. Es werden feministische Konzepte erklärt, die maßgeblich auf die jugoslawische, neofeministische Literatur wirkten und literarische Beispiele vorgestellt. Anschließend soll Dubravka Ugrešićs Schreiben im Kontext des jugoslawischen Neofeminismus erläutert werden.

Im dritten Kapitel wird auf die Merkmale der paradigmatischen, weiblichen Prosa eingegangen. Es wird erklärt, worum es sich bei der russischen *Skaz*-Erzählform handelt, da diese Ugrešićs Schreibstil nachhaltig prägte. Es werden die beiden Grundtypen des russischen *Skaz* erläutert: der charakterisierende und der ornamentale *Skaz*. Zudem soll Dubravka Ugrešićs Essay zur weiblichen Prosa der weiblich geprägten, sowjetischen Literatur der 1960er und 1970er Jahre behandelt werden, in dem Sie insbesondere auf das Schaffen der sowjetischen Schriftstellerin Ljudmila Petruševskaja eingeht.

Das vierte Kapitel ist der Analyse des Romans „Des Alleinseins müde“ gewidmet. Dabei wird die Funktion der Autorin-Erzählerin untersucht. Außerdem wird gezeigt, inwiefern sich *Skaz*-Elemente im Roman aufzeigen lassen. Des Weiteren werden die Komponenten der weiblichen Welt des Romans erklärt und anschließend im fünften Kapitel die Erzählform und die Komponenten der weiblichen Welt des Romans „Baba Jaga legt ein Ei“ analysiert. Dabei wird die Baba Jaga Figur erläutert und die mit ihr zusammenhängende Symbolik entschüsselt.

Ziel der vorliegenden Arbeit soll es sein Dubravka Ugrešićs Schreiben vor dem Hintergrund des jugoslawischen Neofeminismus zu kontextualisieren, die beiden Kriterien der paradigmatischen, weiblichen Prosa herauszuarbeiten und anhand von Textstellen beider Werke exemplarisch darzustellen. Mit der nachfolgenden Untersuchung soll ein Beitrag zur Erforschung frauenzentrierter Literatur geleistet werden.

2 Frauenbewegungen in Jugoslawien

Iveković erläutert wie in einer kurzen Zeitperiode vor dem Zweiten Weltkrieg, die jugoslawische, kommunistische Partei einen speziellen Fokus auf das Thema Arbeit und Frauen setzte – Eine Problematik, die bis zu jenem Zeitpunkt vollständig vernachlässigt wurde.¹¹ Die Frauenbewegung in Jugoslawien entstand offiziell 1941-1945 im Rahmen der nationalen Befreiung von Faschisten unter der Führung der kommunistischen Partei.¹²

Die offizielle Statistik zur Kriegsbeteiligung jugoslawischer Frauen während des Zweiten Weltkriegs spreche von insgesamt zwei Millionen Frauen. Davon kämpften hunderttausend Frauen als Partisaninnen. Zweitausend Frauen erlangten den Offiziersstatus.¹³

Hunderttausende von Frauen bildeten die antifaschistische Front der Frauen, Komitees, die der Armee durch politische Unterstützung, Essen, Kleidung und Informationen zur Seite standen. Diese Komitees bildeten einen Teil der Administration der befreiten Territorien, die sich mit Kommunikation und politischer Bildung befassten – beispielsweise beschäftigten sie sich mit der Idee der Gleichberechtigung der Geschlechter. Außerdem übernahmen sie medizinische Versorgung und kümmerten sich um die Flüchtlingsdienste. Die Vorsitzenden der antifaschistischen Front der Frauen nahmen Teil an den Konferenzen zur Gründung der neuen Republik, welche als Grundlage zur Verfassung von 1946 dienten, die die Gleichberechtigung gesetzlich verankerte.¹⁴

Vor dem Zweiten Weltkrieg waren Frauen in Jugoslawien hauptsächlich in der häuslichen Sphäre verhaftet. Die Gesellschaft richtete sich offenkundig nach einem patriarchalen Wertesystem.¹⁵

Dobos weist darauf hin, dass Jugoslawien vor dem Zweiten Weltkrieg eines der primitivsten Agrarländer Europas gewesen wäre und Frauen innerhalb der patriarchalen Strukturen der Bau-

¹¹ Vgl. Iveković R., in Morgan, R. (Hrsg.). (1996). *Sisterhood is global: The international women's movement anthology*. Feminist Press, S. 734.

¹² Vgl. Dobos, M. (1983). *The Women's Movement in Yugoslavia: The Case of the Conference for the Social Activity of Women in Croatia, 1965-1974*. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 7(2), S. 49.

¹³ Vgl. Jancar-Webster, B. (1999). *Women in the Yugoslav National Liberation Movement*. In *Gender Politics in the Western Balkans: Women and society in Yugoslavia and the Yugoslav successor states*. The Pennsylvania State University Press, S. 70.

¹⁴ Vgl. Dobos, M. (1983). *The Women's Movement in Yugoslavia: The Case of the Conference for the Social Activity of Women in Croatia, 1965-1974*. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 7(2), S. 49.

¹⁵ Vgl. Duhaček, D., (1993). *Women's Time in the Former Yugoslavia*. In *Gender politics and post-communism: Reflections from Eastern Europe and the former Soviet Union*. Routledge, S. 133.

erngesellschaft hauptsächlich die Rolle von Müttern eigenommen hätten. Frauen wären Männern grundsätzlich untergeordnet und dazu verpflichtet gewesen, ihnen zu dienen. Diese langjährige Tradition der patriarchalen Strukturen der Bauerngesellschaft sorgte für eine Diskrepanz zwischen der per Verfassung dekretierten Gleichberechtigung und der Volkskultur.¹⁶

Darauf weist auch Iveković hin, sie hinterfragt die tatsächliche Gleichberechtigung im alltäglichen Leben. Frauen durften zwar arbeiten, es wurde jedoch trotzdem von Ihnen erwartet ihren häuslichen Verpflichtungen nachzukommen. Außerdem besetzten Frauen sowohl im politischen, als auch professionellen Umfeld selten Führungspositionen, sondern fungierten in Positionen mit geringer Verantwortung.¹⁷

2.1 Jugoslawischer Neofeminismus

Iveković hebt hervor, dass sie die neue Welle feministischen Engagements als ideologisches Erbe der Frauenbewegung der Vorkriegszeit betrachte. In mehreren urbanen Zentren Jugoslawiens formierten sich in den 1970er Jahren neue feministische Gruppierungen.¹⁸

Damals wurden erste feministische Essays publiziert und einige junge Frauen und Universitätsprofessoren, die sich mit den westlichen feministischen Gruppierungen vertraut gemacht hatten, schlossen sich zusammen, um gemeinsam nach Möglichkeiten zu suchen, dieses Wissen in Jugoslawien zu verbreiten. Ziel dabei wäre es gewesen, eine positive gesellschaftliche Veränderung zu bewirken. Jene Frauen teilten größtenteils einen ähnlichen sozialen Hintergrund und waren Teil der gleichen Generation. Es handelte sich hierbei um die Nachkriegsgeneration, deren Mütter den Krieg selbst miterlebt hatten, oft auch indem Sie sich aktiv bei der Partisanenbewegung engagiert hatten. Im Unterschied zu ihren Müttern, verspürte diese Generation Widersprüche auf mehreren Ebenen – Einerseits zwischen dem Versprechen der Emanzipation seitens des Regimes und ihrer effektiven Lebensrealität, andererseits zwischen dem Leben ihrer Mütter und ihrer angeblichen Gleichstellung gegenüber ihren Vätern.¹⁹

Auf akademischer Ebene wurden erste feministische Essays publiziert. Dies wäre möglich gewesen aufgrund des Einflusses von einzelnen Universitätsprofessoren und der Offenheit von manchen Mitgliedern der offiziellen, staatlichen Frauenorganisation *Konferencija za društvenu*

¹⁶ Vgl. Dobos, M. (1983). The Women's Movement in Yugoslavia: The Case of the Conference for the Social Activity of Women in Croatia, 1965-1974. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 7(2), S. 49.

¹⁷ Vgl. Iveković R., in Morgan, R. (Hrsg.). (1996). *Sisterhood is global: The international women's movement anthology*. Feminist Press, S. 735.

¹⁸ Vgl. Ebd., S. 735.

¹⁹ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 4 f.

aktivnost žena, kurz KDAŽ.²⁰ Sie ermöglichten die aktive Teilnahme junger Frauen und Männer an Konferenzen und redaktionelle Mitarbeit für die Zeitschrift *Žena*. Die kroatische Delegation der KDAŽ gab die Zeitschrift *Žena* heraus, die zu einem bedeutenden Journal der Sozialwissenschaften in Jugoslawien avancierte und die Lebensrealität jugoslawischer Frauen erforschte und publizistisch verarbeitete. Die Beiträge kamen von AutorInnen verschiedener Berufe, welche die Diskrepanz zwischen dem Ideal und der Realität aufzeigen wollten. Durch Studien und Berichte, die teils auch von der KDAŽ subventioniert wurden. Die Zeitschrift wurde zu einem Informationswerkzeug und die KDAŽ eine Lobbying Gruppierung für die Interessen jugoslawischer Frauen. Obwohl das Hauptaugenmerk der Zeitschrift auf den Interessen berufstätiger Frauen lag, widmete sich die Publikation einem breiten Spektrum an Themen: Es wurden detaillierte Zusammenfassungen zu internationalen Artikeln von De Beauvoir und Friedan gedruckt und Studien und Erörterungen zur Rolle der Frau in jugoslawischen Filmen publiziert. Des Weiteren wurde die Rolle der Medien in Bezug auf Frauen untersucht und Frauen der zeitgenössischen, jugoslawischen Literatur besprochen. Außerdem wurden soziale Probleme wie Diskriminierung am Arbeitsplatz, Eheprobleme, die Erfahrungen von jungen Frauen in verschiedenen Ausbildungszweigen und die Probleme von Frauen in provinziellen Regionen angesprochen. Außerdem wurden die Bedingungen von pensionierten Frauen oder Kriegsveteranen erläutert und diskutiert. Auch Angelegenheiten wie die Gleichstellung von außerehelichen Kindern und Aufklärungsunterricht wurden erstmals gründlich in der Zeitschrift *Žena* besprochen.²¹

Ab 1975 erscheinen eine ganze Reihe an weiteren Zeitschriften, die feministische Artikel veröffentlichten. Außerdem gelte es die Studentenzeitschriften *Mladina* in Ljubljana und *Student* und *Vidici* in Belgrad zu erwähnen, die als wichtige Plattformen für neue feministische Diskurse dienten. Die Jugendorganisationen operierten mit einer relativen Freiheit – insofern, dass der Staat sie nicht in ihren Aktivitäten einschränkte.²²

Nach und nach gewannen feministische Publikationen das Interesse eines breiteren Publikums, da auch Tages- und Wochenzeitungen in Ljubljana, Zagreb und Belgrad Artikel mit feministi-

²⁰ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 4 f.

²¹ Vgl. Dobos, M. (1983). *The Women's Movement in Yugoslavia: The Case of the Conference for the Social Activity of Women in Croatia, 1965-1974*. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 7(2), S. 50.

²² Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 3 f.

schen Inhalten veröffentlichten. Den institutionellen Rahmen boten teilweise die Jugendorganisationen, die auch die Publikationen *Student* und *Vidici* ermöglichten, sowie die Universitäten in Zagreb und Ljubljana. Das Institut für Soziologie bot an beiden Universitäten den Rahmen für eine Gruppe namens *Žena i društvo*.²³

Lóránd hebt hervor, dass die Gruppe *Žena i društvo* wahrscheinlich die einzige organisierte feministische, oppositionelle Gruppe im sozialistischen Osteuropa bildete. Sie setzte sich aus JournalistInnen, AktivistInnen, KünstlerInnen und SchriftstellerInnen zusammen.²⁴

In Belgrad etablierte sich das SKC, unter der Führung Dunja Blažević, *studentski kulturni centar*, als eine Hochburg dieser neuen Welle feministischer Ideen. Das SKC war die Brutstätte von vielen bedeutenden KünstlerInnen wie Raša Todosijević, Gergelj Urkom, Neša Paripović, Zoran Popović, Era Milivojević und Marina Abramović. Marina Abramović debütierte dort beispielsweise ihre Kunst-Performance „Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful“.²⁵

Das SKC organisierte die erste internationale, feministische Konferenz Jugoslawiens, die 1978 stattfand und insofern ein historisches Ereignis in der Geschichte der neofeministischen Bewegung darstellte, als dass dadurch Feminismus in Jugoslawien erstmals sichtbar wurde. Viele neue Gruppen formierten sich im Zuge dieser internationalen, feministischen Konferenz in Belgrad, denen sich Frauen und auch wenige Männer anschlossen. Jede dieser Gruppe setzte einen eigenen Schwerpunkt: Frauenforschung, Auseinandersetzung mit praktischen Problemen von Frauen oder Schwierigkeiten von Autorinnen und Künstlerinnen. Außerdem schlossen sich homosexuelle Frauen und Männer an, die diese Plattformen nutzten, um sich mit ihrer eigenen Unterdrückung auseinanderzusetzen. Iveković weist auf die Unterschiede zwischen der neofeministischen Bewegung und den westlichen Äquivalenten hin: Im Unterschied zu westlichen Ländern hatten Frauen in Jugoslawien zumindest gesetzlich das Recht auf Scheidung, Abtreibung und Gleichberechtigung.²⁶

Außerdem war der Einfluss der Kirche in Jugoslawien deutlich geringer als in anderen Ländern mit einer starken Frauenbewegung, wie beispielsweise in Italien. Abgesehen jedoch von diesen elementaren Rechten, konnte alles Gegenstand feministischer Kritik und Engagement sein, was

²³ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 3 f.

²⁴ Vgl. Jalava, M., Nygård, S., & Strang, J. (Hrsg.). (2018). *Decentering European intellectual space*. Brill, S. 270.

²⁵ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 4 f., 96.

²⁶ Vgl. Iveković R., in Morgan, R. (Hrsg.). (1996). *Sisterhood is global: The international women's movement anthology*. Feminist Press, S. 735.

selbstverständlich zu aggressiver Opposition von verschiedenen Seiten führte. Neofeministische Gruppierungen thematisierten Fragestellungen bei öffentlichen Diskussionen und Vorlesungen, die zuvor als indiskutabel galten. Viele ihrer Mitglieder schrieben Artikel für Zeitungen und Beiträge für Radio und Fernsehen, um generell das Bewusstsein in der Bevölkerung zu schärfen.²⁷

2.1.1 Neofeministische Literatur und ihre wichtigen ExponentInnen

Die zwei Jahrzehnte vor dem Ausbruch des Krieges und dem Zerfall Jugoslawiens, erwiesen sich als sehr fruchtbar in Bezug auf Prosawerke jugoslawischer Autorinnen. Ab den 1970er Jahren ließe sich erstmals eine dezidiert weibliche Stimme in der serbischen und kroatischen Literatur vernehmen. Dabei wäre erstmals eine klare Intention bemerkbar, die konventionelle Wahrnehmung der Frau in Frage zu stellen und zu ändern. Dieser Wechsel bezüglich der Darstellung der Frau in der Literatur hinge zweifellos mit der Verbreitung und Popularisierung feministischer Ideen durch die feministischen Kreise in Zagreb und Belgrad zusammen. Prominente Autorinnen wie Slavenka Drakulić und Rada Iveković waren sehr stark involviert und engagiert in den feministischen Kreisen in Zagreb. Andere waren zwar nicht offiziell Teil der feministischen Initiativen, gehörten aber aufgrund ihrer Ideen und künstlerischen Konzeptionen unverkennbar dem gleichen intellektuellen Milieu an. Dies treffe in Belgrad beispielsweise auf Biljana Jovanović und in Zagreb auf Dubravka Ugrešić zu.²⁸ 1976 wurde erstmals ein Dialog zwischen den französischen, post-strukturalistischen Feministinnen Luce Irigay und Catherine Clément übersetzt, was eine Reihe von weiteren Artikeln in akademischen Zeitschriften inspirierte. In der *Republika* Ausgabe von 1983 wurden hauptsächlich die Theorien von Kristeva und Irigay besprochen. Die Zeitschrift *Književnost* publizierte 1986 einen Artikel zur Psychoanalyse in der Literaturtheorie und thematisierte *žensko pismo*, die lokale, jugoslawische Interpretation von *écriture féminine*, einer weiblichen Art des Schreibens.²⁹ Lóránd betont, dass die Literatur und Kunst der jugoslawischen künstlerischen Kreise innovative Impulse setzte, und legt ihr Augenmerk dabei vor allem auf den Aspekt der Solidarität und des Mitgefühls, dem Interesse und Wertschätzung gegenüber dem Leben und den

²⁷ Vgl. Iveković R., in Morgan, R. (Hrsg.). (1996). *Sisterhood is global: The international women's movement anthology*. Feminist Press, S. 735.

²⁸ Vgl. Chester, P., & Forrester, S. E. S. (Hrsg.). (1996). *Engendering Slavic literatures*. Indiana University Press. S. 224.

²⁹ Vgl. Lóránd, Z. (2019). *Sisterhood and Second Wave Feminist Stakes in Women's Art and Women's Literature in Yugoslavia in the 1970s and 1980s*. In A. Bühler-Dietrich (Hrsg.), *Feminist circulations between East and West* (S. 109-128). Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, S. 110.

Erfahrungen anderer Frauen. Die neuen feministischen, theoretischen Ansätze forderten zudem eine Überholung der Terminologie und Sprache, um adäquat über Frauen zu sprechen und zu denken. Insbesondere durch die Methode der *écriture féminine*, respektive der jugoslawischen, lokalen Version, der *žensko pismo*. Der literarische und kunsthistorische Kanon wurde von den NeofeministInnen ergänzt und reevaluiert, einerseits durch den Transfer von Beispielen der internationalen Literatur, andererseits durch das Schaffen einer Nische, welche das Entstehen von neuer Kunst begünstigte. Dies ermöglichte beispielsweise eine neue Reflexion zur Rolle von Frauen in kanonisierter Literatur, zur Einstellung zum weiblichen Körper und der Art und Weise wie Mutterschaft wahrgenommen wurde.³⁰

2.1.2 *Écriture féminine* und Gynocriticism

Die zwei einflussreichsten feministischen Konzepte der 1970er und 1980er Jahre in der Kunst und Literatur waren einerseits die *écriture féminine* und andererseits der Anglo-Amerikanische *Gynocriticism*. Beide Konzepte waren relevant und prägend für den jugoslawischen Neofeminismus. Die *écriture féminine* war ein Schlüsselkonzept des französischen, post-strukturalistischen Feminismus und wurde maßgeblich von Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva konzipiert. Bei der *écriture féminine* handle es sich um ein Konzept, bei dem der Text und der Schreibprozess im Fokus stehen und dabei Fragen der spezifisch weiblichen Art des Schreibens erörtert werden. Im jugoslawischen Neofeminismus interpretierte und rezipierte man die *écriture féminine* durch ein systematisches Lesen französischer Literatur.³¹

Die *écriture féminine* sei eine Konstruktion eines weiblichen Schreibens, die sich aus Eigenschaften konstituiere, welche durch den Logozentrismus an den Rand gedrängt werden.³² Der Terminus Logozentrismus wurde von Jacques Derrida geprägt. Dabei handle es sich um ein abendländisches Phänomen, welches durch den Fokus auf das Vernunftvermögen des Menschen charakterisiert werde.³³

Dementsprechend sei diese weibliche Art zu Schreiben fließend, in einem steten Prozess und nicht an fixe Definitionen gebunden. Dahlerup erläutert, dass Cixous in ihren theoretischen

³⁰ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 126.

³¹ Vgl. Ebd., S. 97.

³² Vgl. Dahlerup, P. (2015). *Dekonstruktion: Die Literaturtheorie der 1990er*: Bd. Aus dem Dän. „Dekonstruktion“. Reprint 2015 (Nummer Vol. 2813). De Gruyter; nlebk. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=1283561&site=ehost-live>, S. 95.

³³ Vgl. Heit, H. (2007). *Der Ursprungsmythos der Vernunft: Zur philosophiehistorischen Genealogie des griechischen Wunders*. Königshausen & Neumann, S. 67 f.

Ausführungen darauf hinweise, dass die *écriture féminine* sowohl von Männern, als auch Frauen praktiziert werden könne. Dahlerup betont, dass Cixous den Begriff der Weiblichkeit nicht an das biologische Geschlecht kopple und es ihr insofern gelinge auf die Konstruiertheit des Begriffs hinzuweisen.³⁴

Écriture féminine sei Showalter zufolge die schriftliche Festhaltung des weiblichen Körpers und des weiblichen Andersseins in der Sprache und Texten. Sie bezeichne es als einen der bedeutendsten theoretischen Beiträge der französischen, feministischen Literaturkritik. Showalter erklärt, dass das Konzept der *écriture féminine* eine Diskussion über das weibliche Schreiben ermöglicht und angeregt hätte und dabei dem Element des Femininen einen besonderen Wert zuschreibe. Außerdem konkretisiere die *écriture féminine* die theoretische Aufgabe der feministischen Literaturkritik: Die Analyse des Unterschieds und des Andersseins.³⁵

Die *écriture féminine* sei ein vieldiskutiertes, literaturwissenschaftliches Phänomen, sowohl in englisch- wie französischsprachigen Kontexten. Auch in den jugoslawischen Debatten soll es Schwierigkeiten in Bezug auf Definitionsfragen gegeben haben.³⁶

Die jugoslawischen TheoretikerInnen einigten sich darauf, die lokale Form der *écriture féminine* als *žensko pismo* zu bezeichnen, was ebenfalls ein vielschichtiger Begriff sei. Lóránd macht darauf aufmerksam, dass im Gegensatz zur üblichen, englischen Übersetzung von *écriture féminine*, *women´s writing*, *žensko* eher feminin bedeute, als „Frau“. Nur schon die Wahl dieser Übersetzung hätte als kontrovers gegolten, da das Wort feminin auf die Konstruiertheit des Begriffs hinweise. Schon damals regte diese Bezeichnung Diskussionen an und ab der Mitte der 1980er Jahre, als sich die Idee der Unterscheidung zwischen sozialem und biologischen Geschlecht weiter verbreitete, wurde dies noch stärker kritisch hinterfragt. Die englische Übersetzung *women´s writing* dagegen ließe sich sowohl breiter als auch beschränkter verstehen: Einerseits ließe es eine breitere Deutung zu, wenn man sich damit sowohl auf das biologische, wie auch das soziale und kulturelle Geschlecht beziehe. Andererseits ergebe sich auch eine sehr beschränkte Bedeutung, wenn man es im strikten Sinne von biologischen Frauen deute. *Pismo* könne sowohl Schrift, als auch Schreibsystem, Beschriftung oder auch lediglich Buchstabe bedeuten. Lóránd referenziert ein Essay aus dem Jahre 1983 von Ingrid Šafranek,

³⁴ Vgl. Dahlerup, P., & Saebel, B. (1998). Dekonstruktion: Die Literaturtheorie der 1990er. de Gruyter, S. 95.

³⁵ Vgl. Showalter, E. (1981). Feminist Criticism in the Wilderness. *Critical Inquiry*, 8(2), S. 179-205. JSTOR, S. 185 f.

³⁶ Vgl. Lóránd, Z. (2019). Sisterhood and Second Wave Feminist Stakes in Women´s Art and Women´s Literature in Yugoslavia in the 1970s and 1980s. In A. Bühler-Dietrich (Hrsg.), *Feminist circulations between East and West* (S. 109-128). Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, S. 114.

die das Dilemma erläutert, sich zwischen der Übersetzung von *écriture* zu *pismo* oder *pisanje* zu entscheiden – letzteres beziehe sich eher auf den Prozess des Schreibens, anstatt auf einen bereits geschriebenen Text.³⁷

Beim Konzept des *Gynocriticism* dagegen handle es sich um einen feministischen, autorenzentrierten Zugang zur Literatur:³⁸ Der Terminus wurde geprägt von Elaine Showalter, die damit eine Form der Literaturkritik bezeichne, die eine historische Analyse der literarischen Werke von Autorinnen als ein Gegenstand wissenschaftlicher Erforschung etabliert habe. Des Weiteren habe Showalter eine Reihe verschiedener, methodologischer Ansätze entwickelt, jene Werke zu lesen.³⁹

Showalter definiert den Begriff folgendermaßen:⁴⁰

“the study of women as writers, and its subjects are the history, styles, themes, genres, and structures of writing by women; the psychodynamics of female creativity; the trajectory of the individual or collective female career; and the evolution and laws of a female literary tradition. No English term exists for such a specialized critical discourse, and so I have invented the term "gynocritics.”⁴¹

Gynocriticism habe als ein radikales Konzept begonnen, mit dem Ziel sich auf das kreative Schaffen von Frauen zu fokussieren. *Gynocriticism* erforsche das Werk von Autorinnen als eine eigene literarische Tradition und Subkultur und in Opposition zu den literarischen Werken von Autoren. Dieses radikale Umdenken wäre eine Reaktion auf die frühere etablierte Praxis der Literaturkritik, die das Schreiben von Autorinnen als ein Phänomen der seltenen Ausnahme

³⁷ Vgl. Lóránd, Z. (2019). Sisterhood and Second Wave Feminist Stakes in Women's Art and Women's Literature in Yugoslavia in the 1970s and 1980s. In A. Bühler-Dietrich (Hrsg.), *Feminist circulations between East and West* (S. 109-128). Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, S. 114.

³⁸ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 97.

³⁹ Vgl. Plate, L. (2016). *Gynocriticism*. In A. Wong, M. Wickramasinghe, R. Hoogland, & N. A. Naples (Hrsg.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies* (S. 1-2). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss107>, S. 1.

⁴⁰ Vgl. Showalter, E. (1981). *Feminist Criticism in the Wilderness*. *Critical Inquiry*, 8(2), S. 179-205. JSTOR, S. 184.

⁴¹ Ebd., S. 184.

betrachtete. Showalter zufolge bestehe der Zweck des *Gynocriticism* stattdessen im Folgenden:⁴²

„[...] to construct a female framework for the analysis of women’s literature, to develop new models based on the study of female experience, rather to adapt male models and theories.“⁴³

Das Übersetzen und das Veröffentlichen internationaler Literatur zählt Lóránd als einen wichtigen Beitrag des jugoslawischen *Gynocriticism*. Lóránd erinnert daran, dass, obwohl sich die Konturen dieser beiden Konzepte im jugoslawischen Neofeminismus verwischen, beide Zugänge eine Überholung und Reevaluierung des literarischen Kanons bezweckten. Die feministischen TheoretikerInnen und KünstlerInnen schafften literarische Texte und Kunstwerke, die im Einklang mit den gegenseitigen, respektiven Aussagen standen. Die Theorie und Kunstpraxis flossen oft zusammen, in einem Versuch im literarischen und künstlerischen Kanon Raum für eine weibliche Stimme, Wahrnehmung und Subjektivität zu schaffen.

Der jugoslawische Neofeminismus bot einen neuen Rahmen für einen Diskurs, der sowohl Aspekte des *Gynocriticism* berücksichtigte, der als Suche nach der Lokalisierung von Autorinnen begann, als auch der *écriture féminine*, die als Suche neuer Arten des Schreibens zu finden, galt.⁴⁴

2.1.3 Mutterschaft, der weibliche Körper und Schönheit: Tropen der *žensko pismo*

Muttersein und Mutterschaft sei eine zentrale und wiederkehrende Trope in den Diskussionen zu weiblicher Kreativität und *žensko pismo*. Die Mutterrolle werde in verschiedenen Sphären behandelt: Sowohl in Kunstwerken, wie auch in der Literatur und Soziologie. Die Rolle der Mutter wäre jedoch nicht nur in feministischen Kontexten von großer Bedeutung, sondern auch in Bezug auf die damalige Politik. In Jugoslawien gab es eine Reform bezüglich der

⁴² Vgl. Plate, L. (2016). Gynocriticism. In A. Wong, M. Wickramasinghe, R. Hoogland, & N. A. Naples (Hrsg.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies* (S. 1-2). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss107>, S. 1.

⁴³ Showalter, E. (1979, 28) in Plate, L. (2016). Gynocriticism. In A. Wong, M. Wickramasinghe, R. Hoogland, & N. A. Naples (Hrsg.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies* (S. 1-2). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss107>, S. 1.

⁴⁴ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 97 f.

Kinderbetreuung, welche zwangsläufig mit einer Auseinandersetzung der Mutterrolle einherging. Allerdings macht Lóránd auf eine Reihe verschiedener Artikel der Zeitschrift *Žena* aufmerksam, die thematisieren, wie der Staat Frauen trotz allem primär in einer sehr traditionellen Rolle wahrgenommen hätte. Neben den Sozialwissenschaften und der feministischen Theorie, wurden Fragen in Bezug auf die Mutterrolle und dem Feminismus vor allem in den neofeministischen Kunstwerken und der Literatur thematisiert. Lóránd bemerkt, dass die jugoslawischen Neofeministinnen, Töchter von Frauen aus der Generation der Partisanenbewegung waren: Jene Frauen, die als Erfolg der weiblichen Emanzipation im jugoslawischen Sozialismus galten. Die Neofeministinnen argumentierten, dass dieses Versprechen der Emanzipation, jedoch nie effektiv umgesetzt worden wären, trotz der Anstrengungen der Partisaninnen und den Versprechen seitens des Staates. Die Thematik der Mutterrolle wurde noch komplexer, als viele der *Žena i društvo* Mitglieder selbst Mütter wurden, und die Fragen plötzlich eine persönliche Dimension gewannen. Die Neofeministinnen beschäftigten sich mit der persönlichen Erfahrung als Mutter, beispielsweise in Bezug auf das Gesundheitssystem oder bezüglich der reproduktiven Rechte einer Frau. Außerdem wurde die Ambiguität in Bezug auf den Körper einer Mutter in Opposition zu dem Bild des sexualisierten Frauenkörpers untersucht. Slavenka Drakulić führte beispielsweise Interviews mit Élisabeth Badinter, der Verfasserin eines kontroversen Buches, welches den Mythos des Mutterinstinktes kritisch hinterfragte und Erica Jong, einer namhaften, feministischen Autorin aus den Vereinigten Staaten. Erica Jong behandle in ihren Werken Fragen der Weiblichkeit: Sowohl ihre Beziehung zu ihrer Mutter, als auch ihr eigene Erfahrung als Mutter wurde literarisch verarbeitet.⁴⁵

Die KünstlerInnen und AutorInnen der neofeministischen Gruppierungen setzten sich in ihren Kunstwerken und der Literatur außerdem stark mit dem weiblichen Körper auseinander. Dabei fokussierten sie sich laut Lóránd hauptsächlich auf die folgenden Aspekte: Die weibliche Sexualität, Schönheit, respektive Konstrukte der Weiblichkeit und Gewalt an Frauen. Lóránd verweist diesbezüglich auf Jasmina Lukić, die in ihrem Artikel zu frauenzentrierten Erzählungen in der zeitgenössischen serbischen und kroatischen Literatur diese Aspekte anhand literarischer Beispielen untersuche.⁴⁶

⁴⁵ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 113f.

⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 120.

Lukić erwähnt Slavenka Drakulić als eine der ersten Autorinnen der kroatischen Literatur, die die weibliche Sexualität aus der Sicht einer Frau zu einem primären Themenschwerpunkt mache. Drakulić wolle mit ihren Erzählungen aufzeigen, was es bedeute, eine Frau zu sein und einen Einblick in die weibliche Gefühlswelt zu geben. Gefühle bezüglich des eigenen Körpers ziehen sich leitmotivisch durch ihr Werk und fungieren als einer der wichtigsten Aspekte eines allgemeineren weiblichen Bewusstseins.⁴⁷

2.1.4 Writing of Sisterhood

Lóránd definiert im Zuge einer kritischen Auseinandersetzung mit den literarischen Werken der neofeministischen Literatur den Begriff *writing of Sisterhood*. Lóránd basiert den Begriff, den sie auch als ein Genre bezeichnet, auf dem kreativen Schaffen von Sanja Iveković, Irena Vrkljan, Slavenka Drakulić und Dubravka Ugrešić. *Writing of Sisterhood* inkludiere sowohl Aspekte der Theorie der *écriture féminine*, als auch des *Gynocriticism*. Der Zweck bestehe darin, der Frage nachzugehen, wie man als Frau schreiben könne und das Potenzial der Frau kritisch zu reflektieren und außerdem ein Netzwerk von anderen kreativen Frauen zu schaffen.⁴⁸

Lóránd definiert es als eine Methode, die eine mitfühlende Reflexion vom Leben und Schicksal anderer Frauen zuließe. Sie beobachtet, dass sich autobiografische und biografische Elemente anderer Frauen darin vermischen. Sie referenziert dazu Bachtin und dessen Konzept der Heteroglossie,⁴⁹ die den simultanen Gebrauch mehrerer Stimmen bezeichne und deren Beziehung in einem Text beschreibe.⁵⁰

Lóránd definiert die Methode *writing of Sisterhood* als eine Art der persönlichen Erzählung mit einer sehr stark präsenten Ich-Erzählperspektive. Gleichzeitig bediene sich jene Ich-Erzählperspektive auktorialer Fähigkeiten, um Stimmen und das Leben anderer Frauen zu integrieren, um auf diese Weise eine vielstimmige Erzählung zu erschaffen. Lóránd betont, dass es sich hierbei keineswegs um ein exklusives Phänomen der jugoslawischen Literatur handle, und auch auf andere Literaturen angewendet werden könne. Lóránd betont den Unterschied zu einer heteroglossischen Erzählung – in *writing of Sisterhood* Texten herrsche ein anderer Ton

⁴⁷ Vgl. Lukić, J. (1996). Women-centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures. In P. Chester & S. Forrester (Hrsg.), *Engendering Slavic literatures* (S. 223-243). Indiana University Press, S. 236.

⁴⁸ Vgl. Lóránd, Z. (2019). Sisterhood and Second Wave Feminist Stakes in Women's Art and Women's Literature in Yugoslavia in the 1970s and 1980s. In A. Bühler-Dietrich (Hrsg.), *Feminist circulations between East and West* (S. 109-128). Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, S. 117 f.

⁴⁹ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 107.

⁵⁰ Vgl. Ivanov, V. (1999). Heteroglossia. *Journal of Linguistic Anthropology*, 9(1/2), S. 100.

und die Figuren werden auf eine andere Art und Weise adressiert. Die auktoriale Erzählerstimme sei mitfühlend gegenüber den weiblichen Figuren in dem Text und äußere sich kritisch gegenüber dem Patriachat. Lóránd nennt im jugoslawischen Kontext die Autorin Irena Vrkljan und ihre früheste Trilogie als ein exemplarisches Beispiel der *writing of sisterhood* Methode. Irena Vrkljan startete ihre Karriere als Dichterin und lebte teils in Berlin, teils in Zagreb. 1984 veröffentlichte sie den ersten Teil ihres Gedichtzyklus *Svila, škare*. Die Erzählungen seien in einer sorgfältigen und subtilen Sprache verfasst, die biografische Elemente von Vrkljans Leben inkludieren. Vrkljans Erzählungen seien sehr persönlich, dennoch gelinge es ihr durch erzählerische Methoden die Erfahrungen anderer Frauen sichtbar zu machen. Im ersten Buch, gebe es die Mutter und Schwestern der Erzählerin, die ihr empathisch begegnen, im zweiten Buch mit dem Titel *Marina, ili o biografii*, ist es die russische Dichterin Marina Cvetaeva und im dritten Buch die Schauspielerin Dora. Die Mutter und die Schwestern des ersten Buches erscheinen durch die Erzählung der Ich-Person, die über ihre eigene Kindheit erzähle, in der sie sich allein gelassen gefühlt habe, mit einer tyrannischen Vaterfigur und einer unterordneten Mutter und zwei jüngeren Zwillingschwestern. Die Orte, die in der Erzählung erscheinen, sind Stationen im Leben der Erzählperson und der Karriere der Dichterin, von Belgrad bis nach Istrien, Zagreb und Berlin. Eine Korrespondenz mit ihren Zwillingschwestern bilde die persönlich-auktoriale, autobiographische Erzählung. Die Zwillingschwestern Nada und Vera wuchsen in der gleichen schwierigen Familiensituation auf. Zu Beginn betrachte sie der Leser nur aus der Perspektive der Erzählperson, doch nach und nach gewinnen auch ihre Stimmen einen eigenen Raum in der Erzählung.⁵¹

Jasmina Lukić zufolge, erforsche Irena Vrkljan in dem Gedichtzyklus *Svila, škare* die Verhaltensmuster, die aufgrund der ihr auferlegten Geschlechterrolle resultierten und die damit bedingten Gefühle und Reaktionen. Vrkljan betrachtete die Mittelklasse Familie, wo die Rollen der beiden Elternteile klar etabliert seien und die Eltern von ihren Kindern erwarteten, den Status quo zu reproduzieren, als den Ursprung dieser aufgezwungenen Geschlechterrolle. Die Reflexion über die eigene Familie und Eltern zeige, dass sowohl Vrkljans Vater und Mutter höchst unglückliche Menschen gewesen wären, die nicht realisiert hätten, dass es die eigene Lebensweise gewesen wäre, die sie unglücklich gemacht hätte. Vrkljan beschreibe ihre Mutter als eine Kindsfrau, die die auferlegte Rolle als Frau ausnahmslos annehme und folglich jegliche Form der Individualität aufgebe. Die meisten anderen Frauen in Vrkljans Leben, sie selbst mit

⁵¹ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 107 f.

eingeschlossen, wären von diesem grundlegenden Konzept von Weiblichkeit in unterschiedlichem Ausmaße beeinträchtigt worden – da die Gesellschaft immer noch Abhängigkeit und Schwäche als prägende, weibliche Charaktereigenschaften normierte. Dies werde vor allem im kleinen Rahmen der Familie perpetuiert, den Vrkljan als den effizientesten Mechanismus zum Schutz dieser traditionellen Geschlechterrolle betrachtet. In *Svila, škare* zeige Vrkljan nicht nur anhand ihrer eigenen Erfahrungen, inwiefern die Familie sie in ihrer Rolle als Frau einschränke, sondern realisiere, dass dies auch auf die anderen Frauen in ihrem Leben zutrefe, wie ihre Schwestern oder Freundinnen. Sie alle seien gefangen in ihren Familien – Entweder in ihren Ursprungsfamilien, oder den von ihnen gegründeten Familien. Sie lernten, dass die Rolle der Frau oft ein gewisses Maß an Selbstverleugnung und Unterwerfung bedeutete.⁵²

Als ein weiteres Beispiel des *writing of sisterhood* Konzepts führt Lóránd die Autorin Slavenka Drakulić an, welche sie als eine der produktivsten feministischen Schriftstellerinnen der damaligen Zeit bezeichnet. Nebst ihrer publizistischen Tätigkeit bei den Zeitschriften *Start* und *NIN*, schreibe Slavenka Drakulić zwei Romane in den späten 1980er Jahren. In beiden Romanen gehe es um Fragen der weiblichen Kreativität sowie Fragen der sozialen und künstlerischen Rolle des weiblichen Körpers und der komplexen Vielschichtigkeit der Mutterrolle. Der Roman *Mramorna Koža*, handle von der Beziehung zwischen einer Bildhauerin und ihrer Mutter. Dabei werde die Frage der weiblichen Kreativität anhand des bildhauerischen Schaffens der Tochter reflektiert. Der Roman *Hologrami straha*,⁵³ der 1989 auf Deutsch unter dem Titel „das Prinzip Sehnsucht“ erschienen ist,⁵⁴ war Drakulićs erster Roman. Drakulić gehe darin auf ihre eigene Erfahrung einer Nierentransplantation ein, die sie ein paar Jahre zuvor erlebt hätte.⁵⁵

Der Roman fokussiere stark auf die körperliche Dimension, denn Kranksein bedeute sich seines Körpers voll und ganz bewusst zu sein. Lukić bemerkt, dass der Roman auf den ersten Blick vor allem den Hauptfokus auf die Krankheit lege und Fragen des Geschlechts in den

⁵² Vgl. Lukić, J. (1996). Women-centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures. In P. Chester & S. Forrester (Hrsg.), *Engendering Slavic literatures* (S. 223-243). Indiana University Press, S. 234.

⁵³ Vgl. Lóránd, Z. (2019). Sisterhood and Second Wave Feminist Stakes in Women's Art and Women's Literature in Yugoslavia in the 1970s and 1980s. In A. Bühler-Dietrich (Hrsg.), *Feminist circulations between East and West* (S. 109-128). Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, S. 120 f.

⁵⁴ Vgl. <https://portal.dnb.de/opac.htm?query=slavenka+drakulic&method=simpleSearch&cqlMode=true> [Zugriff 2020-03-26].

⁵⁵ Vgl. Lukić, J. (1996). Women-centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures. In P. Chester & S. Forrester (Hrsg.), *Engendering Slavic literatures* (S. 223-243). Indiana University Press, S. 236 f.

Hintergrund rücken. Dies sei jedoch nur ein oberflächlicher Eindruck: Die Welt, die Drakulić in ihrem Roman schaffe, sei eine weibliche Welt. Zu dieser Schlussfolgerung kommt Lukić nicht nur aufgrund der wenigen männlichen Figuren und ihrer zweitrangigen Bedeutung im Roman und der Tatsache, dass alle wichtigen Beziehungen des Romans zwischen Frauen stattfinden. Ausschlaggebend sei die Autorin-Erzählerin Instanz, die ganz klar zur Schau stelle, dass sie Teil der weiblichen Welt sei, die sich von einer männlichen Welt unterscheide. Ihre Krankheit verschärfe dieses Bewusstsein noch stärker, da in den entscheidenden Momenten ihrer Genesung die Unterstützung ausschließlich von Frauen komme. Die Besonderheiten dieser weiblichen Welt manifestiere sich im Roman auf verschiedene Arten, als bezeichnendstes Beispiel dieser Welt hebt Lukić die Szene hervor, in der Drakulić den Suizid von einer Freundin beschreibe. Das Ritual des weiblichen Freitodes unterscheide sich vom männlichen: Wenn ihre Freundin ein Mann gewesen wäre, hätte sich dieser womöglich erschossen und eine blutige Szene hinterlassen. Ihre Freundin jedoch, entschied sich ihrem Leben auf eine andere Art ein Ende zu setzen. Sie putzte ihre gesamte Wohnung, machte den Abwasch, weichte ihre dreckige Wäsche in der Badewanne ein, obwohl sie wusste, dass sie diese nicht mehr waschen würde. Für die erste Person, die die Wohnung betreten würde, hinterließ sie eine Notiz mit dem Hinweis: Vorsicht, Gas. Sie kümmerte sich um all diese Banalitäten und schien das Gefühl gehabt zu haben, alles aufgeräumt und geputzt hinterlassen zu müssen, als ob diese Dinge wichtiger gewesen wären, als ihr eigener Tod. Neben dem thematischen Fokus auf die Krankheit und die körperliche Dimension, ergebe sich ein weiterer Themenschwerpunkt in der Mutter-Tochter Beziehung. Die Erzählfigur erscheine sowohl in der Rolle als Tochter, als auch als Mutter. Die respektiven Beziehungen unterscheiden sich jedoch stark: Die Beziehung zu ihrer Tochter und ihre Rolle als Mutter werte sie als eine der wichtigsten Erfahrungen ihres Lebens. Diese Erkenntnis bringe sie jedoch ihrer eigenen Mutter nicht näher: zwischen ihnen herrsche stilles Schweigen. Anstatt zu reden, bringe ihr die Mutter lediglich Mahlzeiten, welche die Erzählfigur aber nicht annehmen möchte.⁵⁶

Ein weiteres interessantes Beispiel des von Lóránd definierten *writing of sisterhood* Genres stelle die bildende Künstlerin Sanja Iveković dar. Ihr künstlerisches Schaffen fordere nach einem weiblichen Kanon in der Kunst. Eines ihrer berühmtesten Werke sei eine Montage aus dem Jahre 1975 mit dem zweiteiligen Titel *Women in Art – žene u jugoslavenskoj umjetnosti*. Die Montage bestand aus zwei verschiedenen Teilen: Einerseits eine kuratierte Auswahl von

⁵⁶ Vgl. Lukić, J. (1996). Women-centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures. In P. Chester & S. Forrester (Hrsg.), *Engendering Slavic literatures* (S. 223-243). Indiana University Press, S. 236 f.

Porträts internationaler Künstlerinnen aus der Kunstzeitschrift *Flash Art*. Auf diese international renommierten Künstlerinnen beziehe sich Iveković im ersten Teil ihres Titels – Sie sind die *Women in Art*. Sie schreibe den ersten Teil des Titels bewusst mit Großbuchstaben. Der zweite Teil der Montage sei eine Zusammenstellung von Zeichnungen Ivekovićs. Es sind mit Tinte skizzierte, unterschiedliche Frauengesichter. Diese Skizzen beziehen sich auf den handgeschriebenen, zweiten Teil des Titels *žene u jugoslavenskoj umjetnosti*, in Kontrast zum ersten Teil des Titels, in Kleinbuchstaben geschrieben, in einer zittrigen Kinderschrift. Diese graphemische Emphase des Kontrasts zwischen diesen beiden unterschiedlichen Gruppen von Künstlerinnen, soll die Diskrepanz zwischen den vielen, neuen internationalen Künstlerinnen in der Welt und ihren respektiven Chancen und den schwierigen Umständen für Künstlerinnen in Jugoslawien, betonen. Gemäß Lóránd äußert sich in der Montage und insbesondere in Form der zittrigen Kinderschrift und den Skizzen eine Enttäuschung und ein für ihre eigene schwierige Lage sensibilisiertes Bewusstsein Ivekovićs. Lóránd sieht in den einfachen Skizzen Ivekovićs eine Illustration ihrer eigenen prekären und ungewissen Position, die nichtsdestotrotz eine Position wäre. Lóránd verweist auf die Historikerin Joan W. Scott, und folgert, dass Ivekovićs Montage ein Beispiel eines feministischen Kunstwerks sei, welches Subjektivität durch diskursive Prozesse erschaffe.⁵⁷

Joan W. Scott formuliert dies folgendermaßen:⁵⁸

„Instead of assuming that agency follows from an innate human will, I want to understand feminism in terms of the discursive processes - the epistemologies, institutions, and practices - that produce political subjects, that make agency (in this case the agency of feminists)[...]“⁵⁹

Scott möchte Feminismus aufgrund der diskursiven Prozesse verstehen. Wirkungsvoller Feminismus entstehe durch Erkenntnistheorie, Institutionen und Methoden, die politische, handlungsfähige Subjekte hervorbringen. Ivekovićs Montage *Women in Art – žene u*

⁵⁷ Vgl. Lóránd, Z. (2019). Sisterhood and Second Wave Feminist Stakes in Women's Art and Women's Literature in Yugoslavia in the 1970s and 1980s. In A. Bühler-Dietrich (Hrsg.), *Feminist circulations between East and West* (S. 109-128). Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, S. 119 f.

⁵⁸ Vgl. Scott, J. W. (2009). *Only paradoxes to offer: French feminists and the rights of man*. Harvard University Press, S. 16.

⁵⁹ Scott, J. W. (2009). *Only paradoxes to offer: French feminists and the rights of man*. Harvard University Press, S. 16.

jugoslavenskoj umjetnosti zeige die Situation einer Frau als Künstlerin und der Notwendigkeit einer Gemeinschaft von Künstlerinnen, in der jedoch die eigene Individualität intakt bleibe.⁶⁰

Auf Dubravka Ugrešićs Schreiben, welches Lóránd ebenfalls zu dem von ihr definierten *writing of sisterhood* Genre zählt, soll im nächsten Kapitel eingegangen werden. Außerdem soll Dubravka Ugrešićs Schreiben in Bezug auf die Literatur des Neofeminismus kontextualisiert werden.

2.1.5 Dubravka Ugrešićs Schreiben im Kontext des Jugoslawischen Neofeminismus

„I am not good in groups, any groups, it’s part of my character, this inability to belong to a group and follow the codes and rules.“⁶¹

„[...]ich erkenne in mir ein geheimes, ständiges Mitgefühl für „Zigeuner“ aller Art. Ich selbst war eine Ciganica-Bugarica.“⁶²

Dubravka Ugrešić sei eine außergewöhnliche Figur im intellektuellen, kulturellen Milieu der neofeministischen Literaturszene. Sie selbst beschreibe sich als eine Einzelgängerin, der es schwer falle sich zugehörig zu irgendeiner Gruppe zu fühlen. In einem Interview mit Zsófia Lóránd in Budapest 2012 erläutere sie ihren Eindruck und ihr Erleben der damaligen Zeit. Sie erkläre, dass sie die *Žena i društvo* Treffen zwar als interessant und wichtig empfunden und sie sporadisch an den Treffen teilgenommen hätte, diese jedoch nicht in einem direkten Bezug zu ihrem eigenen Werk stehen würden. Insofern unterscheide sich ihr Schreiben und ihre persönliche Position im Kontext der neofeministischen Bewegung von anderen Schriftstellerinnen innerhalb der Bewegung. Dennoch manifestiere sich in ihrem schriftstellerischen Werk eine Reflexion zum Leben als Frau, sie erforsche für sich die Frage,

⁶⁰ Vgl. Lóránd, Z. (2019). Sisterhood and Second Wave Feminist Stakes in Women’s Art and Women’s Literature in Yugoslavia in the 1970s and 1980s. In A. Bühler-Dietrich (Hrsg.), *Feminist circulations between East and West* (S. 109-128). Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, S. 120.

⁶¹ Zit. nach Ugrešić, D., (2012) in einem Interview mit Lóránd, Z., in Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 85.

⁶² Ugrešić, D., & Antkowiak, B. (2005). *Die Kultur der Lüge* (Dt. Erstausg., 1. Aufl., [Nachdr.]). Suhrkamp, S. 258.

wie man als Frau schreiben könne. Dabei liege für sie ein besonderes Interesse in der Frage nach dem Geschlecht der Autorin/des Autors.⁶³

Die Autorin startete ihre Karriere in den 1970er Jahren als eine Literaturwissenschaftlerin mit einer Faszination für Russische Literatur.⁶⁴ Sie interessierte sich insbesondere für Literatur der Moderne und Literaturtheorie. Dabei lag ihr Hauptaugenmerk nicht auf Autoren mit einem feministischen Bezug. Sie widmete ihre Dissertation drei sowjetischen Autoren, nämlich Jurij Trifonov, Valentin Rasputin und Andrej Bitov.⁶⁵

Sie schrieb sowohl Kinderbücher, als auch Romane, die mit postmodernen Erzähltechniken experimentierten. Der Ausbruch des Kriegs und der darauffolgende Zerfall Jugoslawiens war ein entscheidender Wendepunkt in ihrem Leben und Schreiben. Obwohl sich bereits vor dem Krieg ein politisches Bewusstsein und ein dezidiertes Verständnis für die Relevanz des Geschlechts der Erzählperson und der Figuren abzeichnete, änderte sich ihr Schreiben mit dem Krieg radikal. Der Zerfall Jugoslawiens bedeutete für Ugrešić der Verlust ihrer Heimat, Sprache und Leserschaft. Nach der medialen Hexenjagd, die gegen Sie und vier andere intellektuelle Feministinnen (Siehe Kapitel 2.2.) verübt wurde, verließ sie das Land und kehrte später nicht mehr nach Kroatien zurück.⁶⁶

Lóránd bemerkt, dass intellektuelle, oppositionelle Feministinnen der 1990er Jahre, wie beispielsweise Dubravka Ugrešić und Slavenka Drakulić, eine Sprache verwendeten, die der Gewalt, dem Krieg und dem Ethno-Nationalismus trotzte und sich eines Diskurses bediente, der auch der politischen Sprache Zentraleuropas und dem liberalen Europa entsprochen hätte. Die beiden Autorinnen, inspiriert von Intellektuellen aus Ungarn, der ehemaligen Tschechoslowakei, Polen und auch Russland, wurden von liberalen Gruppierungen des Westens als die letzten zivilisierten Stimmen des Balkans, während den chaotischen und unberechenbaren Zeiten des Krieges, gefeiert. Lóránd weist diesbezüglich auf den wichtigen Umstand hin, dass man in jener Phase nicht pauschal vom „Westen“ sprechen könne, da die 1990er Jahre eine Phase der Neu- und Redefinition der Länder Europas nach dem kalten Krieg

⁶³ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 110-113.

⁶⁴ Vgl. Lóránd, Z. (2018a). *Feminist Intellectuals: From Yugoslavia, in Europe*. In M. Jalava, S. Nygård, & J. Strang (Hrsg.), *Decentering European intellectual space*. Brill, S. 271.

⁶⁵ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 110.

⁶⁶ Vgl. Lóránd, Z. (2018a). *Feminist Intellectuals: From Yugoslavia, in Europe*. In M. Jalava, S. Nygård, & J. Strang (Hrsg.), *Decentering European intellectual space*. Brill, S. 273 f.

bedeutete. Lóránd hebt hervor, dass wenn in den 1990er Jahren und später über die 1970er und 1980er Jahre diskutiert wurde, vor allem Ugrešić und Drakulić als wichtigste zeitgenössische Akteurinnen des jugoslawischen Neofeminismus erwähnt würden, und dabei andere Intellektuelle, Künstlerinnen und Aktivistinnen der Region in den Hintergrund rücken, die gegebenenfalls genauso prägend und relevant für die Bewegung gewesen seien.⁶⁷

Lóránd zählt Ugrešićs Schreiben ebenfalls zu dem von ihr definierten Genre *writing of sisterhood*. Der gemeinsame Nenner, welcher Ugrešićs Schreiben mit dem Werk von Vrkljan, Drakulić und Iveković verbinde, sei einerseits das kritische Bewusstsein und die Sensibilität bezüglich der Schwierigkeiten im Leben von Frauen, andererseits für die Relevanz des Geschlechts der Autorin bezüglich der Aussagekraft und Bedeutung des Kunstwerks. Ugrešićs schriftstellerischer Ausdruck sei verspielt und experimentell, was am besten in ihrem Kurzroman *Štefica Cvek u raljama života*, 1981, und ihren Kurzgeschichten *Život je bajka*, 1983, und *Forsiranje romane reke*, 1988, zum Ausdruck komme. Als einen weiteren wichtigen Aspekt Ugrešićs Schaffens, was Lóránd als charakteristisch für das *writing of sisterhood* Konzept betrachtet, ist die persönliche Komponente in ihrem Schreiben. Autobiografische Elemente finden sich bereits in ihrem Frühwerk und werden aber vor allem in ihrem Schreiben nach 1991 augenscheinlich. Meistens geschehe dies in Ugrešićs Schreiben über den Beruf der Erzählerin, die auch Schriftstellerin sei und mit dem Schwierigkeiten des eigenen Schreibens kämpfe.⁶⁸

2.2 Die Hexen von Rio

Die Affäre der medialen Hexenjagd auf fünf kroatische Feministinnen, die als *Causa Hexen von Rio* in die Geschichte eingegangen ist, nahm am 3. Dezember 1992 seinen Lauf in Rio de Janeiro, bei einem internationalen Netzwerktreffen des PEN Schriftstellerverbands, dem PEN Kongress. Im Rahmen dieses Kongresses, wurden die Presse- und Meinungsfreiheit des neuen unabhängigen Kroatiens in Frage gestellt und Diskussionen bezüglich der Einschränkung von regimekritischen Schriftstellern und Intellektuellen angeregt. Den Anstoß zu diesen Diskussionen gab die Frage, ob der internationale PEN Kongress des folgenden Jahres wie geplant in Dubrovnik stattfinden sollte. Im Anschluss zu diesem Kongress erschienen am 5.

⁶⁷ Vgl. Lóránd, Z. (2018a). Feminist Intellectuals: From Yugoslavia, in Europe. In M. Jalava, S. Nygård, & J. Strang (Hrsg.), *Decentering European intellectual space*. Brill, S. 273 f.

⁶⁸ Vgl. Lóránd, Z. (2019). Sisterhood and Second Wave Feminist Stakes in Women's Art and Women's Literature in Yugoslavia in the 1970s and 1980s. In A. Bühler-Dietrich (Hrsg.), *Feminist circulations between East and West* (S. 109-128). Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, S. 124.

Dezember drei Berichte darüber in zwei verschiedenen kroatischen Tageszeitungen. Die Berichte basierten auf Faxberichten, die vom Hauptdelegierten des kroatischen PEN Verbands, Slobodan Prosperov Novak, von Rio an die kroatische Pressagentur geschickt wurden. Der einzige unterzeichnete Bericht stammte von einer Journalistin namens Branka Kamenski, die darin über eine kleine Gruppe von Feministinnen spreche, die sie namentlich erwähne. Sie schreibe darin, dass die Journalistinnen Vesna Kesić und Jelena Lovrić, die Schriftstellerin Slavenka Drakulić und die Wissenschaftlerinnen Rada Iveković und Dubravka Ugrešić versuchten die Chancen Dubrovniks als nächste Gastdestination für den PEN Kongress zu schmälern. Im Artikel werde als Grund dafür ein Groll gegen den neuen kroatischen Staat vermutet, da die erwähnten fünf Frauen dadurch maßgeblich an Privilegien und Einfluss einbüßen müssten. Dieser Artikel wäre die Inspiration für eine weitaus aggressivere Publikation gewesen, die kurz darauf in einer bekannten kroatischen Wochenzeitung erschienen sei.⁶⁹

Am 11. Dezember 1992 wurde in der beliebten Zagreber Wochenzeitung namens *Globus* ein Artikel unter dem Titel „*Kroatische Feministinnen vergewaltigen Kroatien*“ veröffentlicht.⁷⁰ Der Artikel wurde unterzeichnet von einem anonymen Investigationsteam des Wochenjournals. Schon der Titel weise eine journalistische Ungenauigkeit auf, da nur drei von den fünf Frauen tatsächliche Mitglieder von feministischen Gruppierungen gewesen wären. Alle fünf jedoch sprachen sich explizit gegen den Fokus auf die ethnische Komponente hinsichtlich Kriegsvergewaltigungen aus. Die Autorinnen argumentierten, dass die Vergewaltigungsopfer in erster Linie als Frauen zu betrachten wären und das gleiche Maß an Empathie verdienen würden, ungeachtet ihrer ethnischen Zugehörigkeit.⁷¹

In jenem Text werden die fünf Autorinnen als „feministische Hexen“ bezeichnet und bezichtigt, die Vergewaltigungen bosnischer und kroatischer Frauen inadäquat darzustellen. Ihnen wurde vorgeworfen, die Wahrheit zu vertuschen, weil sie die Kriegsvergewaltigungen unter dem Gesichtspunkt feministischer Fragestellungen analysierten. Die Wochenzeitung *Globus* vertrat währenddessen die Ansicht, Vergewaltigungen wären als nichts anderes als eine Folge serbischer Aggression zu betrachten. In dem *Globus* Artikel wurden auch die rufschädigenden

⁶⁹ Vgl. Williams, D. (2013). *Writing Postcommunism: Towards a literature of the East European Ruins*. Palgrave Macmillan, S. 48f.

⁷⁰ Vgl. Pavlović, T. (1999). *Women in Croatia: Feminists, Nationalists, and Homosexuals*. In *Gender Politics in the Western Balkans: Women and society in Yugoslavia and the Yugoslav successor states*. The Pennsylvania State University Press, S. 136.

⁷¹ Vgl. Lóránd, Z. (2018a). *Feminist Intellectuals: From Yugoslavia, in Europe*. In M. Jalava, S. Nygård, & J. Strang (Hrsg.), *Decentering European intellectual space*. Brill, S. 276.

Auswirkungen für Kroatien auf internationaler Ebene angesprochen. Es wurde betont, dass die publizistische Tätigkeit jener fünf Autorinnen dem kroatischen Prestige nachhaltig geschadet hätte. Dabei kritisierten sie nicht nur ihre Texte zur Position der Frau im post-kommunistischen Kroatien, sondern auch die Tatsache, dass Sie die Zensur, oder die Manipulation der Presse, wie auch die Einschränkung der freien Meinungsäußerung zum Thema machten. Die fünf Autorinnen wurden außerdem dafür angeprangert, ihre kritische Meinung nur im Ausland kundzutun, obwohl zu jener Zeit de facto keiner ihrer Texte in den kroatischen Medien publiziert worden wäre. In dem *Globus* Artikel wurde ein Diagramm inkludiert, welches die fünf Autorinnen nach Nationalität, Zivilstand, politische Zugehörigkeit, Informationen zur Wohnsituation, Beruf, Alter, Anzahl an Kindern, Reisen während der Kriegszeit klassifizierte.⁷²

Lukić fasst den Artikel als einen offensichtlichen Appell an die Allgemeinheit auf, sich den Landesverräterinnen anzunehmen und sie zu attackieren. Zu diesem Schluss kommt sie aufgrund der sehr bewusst verzerrten Wiedergabe der Fakten und der Art und Weise wie die Frauen in dem Artikel dargestellt wurden.⁷³

Dies bekräftigt auch Pavlović, sie sieht den Artikel ebenso als eine offene Einladung zur öffentlichen Demütigung und Belästigung der Autorinnen. Pavlović sehe in der Veröffentlichung und dem Vermischen ihrer Privatperson und ihrem politischen und beruflichen Schaffen eine bewusste Taktik, die Autorinnen gemäß traditioneller, antifeministischer Klischees zu stilisieren.⁷⁴

So wurden beispielsweise Informationen zur Nationalität der Eltern preisgegeben. Dadurch solle der Eindruck erweckt werden, dass die erwähnten Autorinnen nicht die passende, oder gewünschte Nationalität hätten. Dementsprechend qualifizierten sie sich so automatisch zu verdächtigen Verrätern und ihre Kritik zur damaligen Situation in Kroatien wurde vollständig entkräftet. Der *Globus* Artikel hebe außerdem hervor, dass die Autorinnen ein privilegierteres Leben führten. Dies sei gezielt erwähnt worden, um dadurch auf Anklang und Zustimmung bei

⁷² Vgl. Pavlović, T. (1999). Women in Croatia: Feminists, Nationalists, and Homosexuals. In Gender Politics in the Western Balkans: Women and society in Yugoslavia and the Yugoslav successor states. The Pennsylvania State University Press, S. 136.

⁷³ Lukić, J. (2006). Poetics, Politics and Gender. In J. Regulska & D. Završek (Hrsg.), Women and Citizenship in Central and Eastern Europe (S. 225-243). Ashgate, S. 229.

⁷⁴ Vgl. Pavlović, T. (1999). Women in Croatia: Feminists, Nationalists, and Homosexuals. In Gender Politics in the Western Balkans: Women and society in Yugoslavia and the Yugoslav successor states. The Pennsylvania State University Press, S. 137.

der *Globus* Leserschaft zu treffen, die durch die tiefe soziale Krise und den Krieg größtenteils ein mittelloses und prekäres Leben fristete. Der Artikel gebe zwar nicht die exakte Adresse der Autorinnen preis, aber eine Beschreibung zur Größe und ungefähren Lage der Wohnungen. Da zu jener Zeit viele Leute ihre Wohnungen verloren hätten, solle diese Information weitere Zwietracht streuen und negative Gefühle gegen die Autorinnen in der Leserschaft schüren. Analog dazu wurden auch Informationen zu ihrem Arbeitsplatz veröffentlicht, zu einer Zeit in der viele Leute keine Arbeit mehr gehabt hätten und nur schwer ihren Lebensunterhalt bewältigen konnten. Des Weiteren wurde der Zivilstatus kommentiert und speziell hervorgehoben, dass nicht alle von Ihnen verheiratet wären, und einige von Ihnen weder Kinder noch einen adäquaten Ehemann hätten. Lukić kommentiert diesbezüglich, dass an dieser Stelle das patriarchale Wertesystem klar zum Ausdruck kommt, da die Identität einer Frau ausschließlich dadurch bestimmt werde, in welcher Relation sie zu den Männern in ihrem Leben stehe. Ledige und kinderlose Frauen werden als Anomalie betrachtet, da der patriarchalen Logik zufolge die Väter und Ehemänner einer Frau erst eine primäre Identität ermöglichen.⁷⁵

Ugrešić selbst kommentierte die Affäre in ihrem Buch „die Kultur der Lüge“, orig. *Kultura laži*, ein Band gesammelter Essays, die zwischen 1991 und 1994 entstanden sind und erstmals Anfang 1995 in Buchform in Amsterdam unter dem Titel *De Cultuur van leugens* erschienen ist.⁷⁶ Sie erklärt in der folgenden Passage, wieso man sie ausgerechnet als Hexe bezeichnete und inwiefern sich dies einordnen ließe.⁷⁷

„Dieser kroatische Fall bestätigt nur die Frustrationen des Jugo-Mannes, hier übertragen auf eine scheinbar politische Ebene. Die *Hexe* ist dabei das genaueste mythische Bild solcher Frustrationen. Die Hexe ist vor allem eine Gefährtin des *Teufels* (des *Volksfeindes*, des *Serben*, der *fremden Mächte*, der *westlichen Welt* u.ä.). Sie zerstört die bequemen männlichen Stereotypen, sie verspottet das männliche Wertesystem (unter anderem den Krieg) und stellt es in Frage, sie ist eine gefährliche Frau.“⁷⁸

⁷⁵ Lukić, J. (2006). Poetics, Politics and Gender. In J. Regulska & D. Zaviršek (Hrsg.), *Women and Citizenship in Central and Eastern Europe* (S. 225-243). Ashgate, S. 229.

⁷⁶ Vgl. Ugrešić, D., & Antkowiak, B. (2005). *Die Kultur der Lüge* (Dt. Erstausg., 1. Aufl., [Nachdr.]). Suhrkamp, S. 303.

⁷⁷ Vgl. Tighe, C. (2005). *Writing and responsibility*. Routledge. <http://site.ebrary.com/id/10094380>, S. 150.

⁷⁸ Ugrešić, D., & Antkowiak, B. (2005). *Die Kultur der Lüge* (Dt. Erstausg., 1. Aufl., [Nachdr.]). Suhrkamp, S. 180.

Der *Globus* Artikel erfüllte letztendlich seinen intendierten Zweck: Die Belästigungen und Bedrohungen wurden so heftig, dass 1993 schlussendlich alle fünf Frauen Kroatien verließen.⁷⁹

„In Kroatien mit seinen viereinhalb Millionen Einwohnern gibt es offiziell etwa ein Dutzend *Volksfeinde*. Die Mehrheit verhält sich konform. Darum ist sie ja auch die Mehrheit. [...] Schließlich gehörte ich selbst zu jenem Dutzend. Ich habe im falschen Moment etwas gesagt, das war es. Jetzt reibt sich die Presse täglich an meinem Namen. Ich rege mich nicht auf, warum auch, ich bin ein Volksfeind. [...] Jeden Tag schrecken mich anonyme Anrufe auf. Raus aus Kroatien! Empfehlen mir namenlose Bürger. Einer hat mir neulich in der Straßenbahn fast ein Auge ausgeschlagen... Nein, ich werde nicht nervös. Warum auch? Ich bin ja nicht im Gefängnis. Obwohl ich manchmal glaube, daß ich mich dort besser fühlen würde. Jedenfalls sicherer. Keiner könnte mir eine Sprengladung unter die Tür schieben. Oder mich in aller Öffentlichkeit anspucken. Im Gefängnis würde ich mir kein Kopfzerbrechen über die Zweideutigkeiten des Postmodernismus machen. Ich hätte mehr Ruhe.“⁸⁰

⁷⁹ Vgl. Tighe, C. (2005). *Writing and responsibility*. Routledge. <http://site.ebrary.com/id/10094380>, S. 150.

⁸⁰ Ugrešić, D., & Antkowiak, B. (2005). *Die Kultur der Lüge* (Dt. Erstausg., 1. Aufl., [Nachdr.]). Suhrkamp. S. 147f.

3 Paradigmatische, weibliche Prosa

In Dubravka Ugrešićs Schreiben kristallisierte sich sukzessive ein starker thematischer Fokus heraus: die Erfahrungen und Lebensrealitäten von Frauen. Lóránd zufolge führte sie dieses Interesse zum Œuvre der russischen Autorin Ljudmila Petruševskaja, deren schriftstellerisches Werk Dubravka Ugrešić 1988 in einem Artikel in dem literaturwissenschaftlichen Journal *Republika* behandelte.⁸¹

Ljudmila Petruševskaja etablierte sich vor der Perestroika der 1980er Jahre als Dramatikerin und Autorin von Kindermärchen. Da sie 1974-1982 einem Publikationsverbot unterlag, war es ihr erst nach der Perestroika erlaubt, Prosatexte zu publizieren, die zum Teil jedoch in den 1970er Jahren entstanden seien. Ihre Erzählungen werden geprägt von einem düsteren, wortkargen Ton und beschreiben weibliche Lebenswelten während der Stagnation, der Perestroika und der postsowjetischen Periode. Ljudmila Petruševskajas und beispielsweise Tatjana Tolstajas Schreiben werden der *anderen Prosa*, orig. Russisch *drugaja proza*, zugeteilt.⁸²

Den Begriff der *anderen Prosa*, die auch als *junge*, *artistische* oder *harte* Prosa bezeichnet werde, prägte der Literaturkritiker Sergej Čuprinin im Jahre 1989. Das Schaffen vieler unterschiedlicher Autoren wurde unter dieser Bezeichnung vereint, es sei eine Prosa, die sich vor allem durch die Abgrenzung zu den bisher öffentlich möglichen literarischen Konventionen definieren ließe.⁸³ Im Jahr darauf postulierte Viktor Erofeev, dass sich die russische Literatur aus der Gesellschaft zurückziehen solle – Anstatt der moralischen und pädagogischen Appelle und der Sozialkritik, solle der Fokus auf das Privatleben und das Intime gesetzt werden.⁸⁴

Diese Forderung setzte er in seinem 1998 erschienenen Roman *Die russischen Blumen des Bösen* um, orig. Russisch *Russkie cvety zla*. Darin demonstrierte er, wie weit sich die russische Literatur in Bezug auf obszöne, sexuelle und perverse Themata geöffnet hätte. Die Autoren und Autorinnen der *anderen Prosa*, nutzten ihre grenzüberschreitenden Erfahrungen als Inspiration für neue Schreibtechniken. In Venedikt Erofeevs bereits 1969 erschienenem Roman *Die Reise*

⁸¹ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 110.

⁸² Vgl. Tippner, A. (2017). Ljudmila Petruševskaja. In M. Freise (Hrsg.), *Kindler kompakt Russische Literatur 20. Jahrhundert*. J.B. Metzler Verlag, S. 193.

⁸³ Vgl. Becker, P. (2003). *Verlagspolitik und Buchmarkt in Russland: (1985 bis 2002) ; Prozess der Entstaatlichung des zentralistischen Buchverlagswesens*. Harrassowitz, S. 321 f.

⁸⁴ Vgl. Lauer, R. (2005). *Kleine Geschichte der russischen Literatur (Originalausgabe)*. Verlag C.H. Beck, S. 248 f.

nach *Petuschki*, orig. Russisch *Moskva-Petuški*, wird ein Alkoholrausch zum Medium der Erzählung. Ein weiterer Aspekt der *anderen Prosa* ist die Thematisierung eines der größten gesellschaftlichen Tabus der Sowjetzeit: die weibliche und männliche Homosexualität. Diese figuren in Texten von Evgenij Charitonov, Édouard Limonov, Viktor Erofeev und Vladimir Sorokin. Bezüglich der neuen Methoden der *anderen Prosa*, verweist Lauer auf die Romane Evgenij Popovs. Charakteristisch für die *andere Prosa* sei die Inkohärenz der Themen, das Spiel mit verschiedenen Redetypen und das stete Ironisieren und Parodisieren des Gegenstandes. Außerdem lässt sich vor allem bei Popovs schriftstellerischem Werk ein für ihn typisches Verwischen der Konturen zwischen den Instanzen des Erzählers, Autors und Rezipienten beobachten.⁸⁵

Ugrešić entwickle in dem *Republika* Artikel einen Terminus für Petruševskajas Schreiben und bezeichne es paradigmatische, weibliche Prosa. Diese werde charakterisiert durch eine dem russischen *Skaz* ähnlichen Erzählform und einem thematischen Fokus auf das alltägliche Leben von Frauen. Lóránd stellt fest, dass die von Ugrešić definierte paradigmatische, weibliche Prosa sich auch auf Ugrešićs eigenes schriftstellerisches Werk anwenden ließe.⁸⁶

3.1 Der russische *Skaz* – Zwei Grundtypen

Ursprünglich bezeichne der Terminus eine Gattung der mündlichen Volksliteratur in Russland. Die Etymologie sei laut Ohme unklar, jedoch ließe sich der Begriff kontextualisieren im entsprechenden Wortfeld: *skazyvat'* bedeute erzählen, *skazka* bezeichne das Märchen und *skazanie* sei die Legende oder Sage. Der *Skaz* erscheine meist in der Form eines Augenzeugenberichts, der eine alltägliche, ungewöhnliche Begebenheit thematisiere.⁸⁷

Über eine genaue Definition der *Skaz*-Erzählform werde in der Russischen Erzähltheorie seit geraumer Zeit diskutiert und es gebe verschiedene Definitionen des Phänomens. Boris Ėjchenbaum eröffne die Diskussion zu dem *Skaz* in einem Aufsatz mit dem Titel *Die Illusion des Skaz*, der 1918 erschienen sei und als einer der bedeutendsten Schlüsselaufsätze des frühen Formalismus betrachtet werde. 1919 publiziere Boris Ėjchenbaum einen weiteren berühmten Aufsatz mit dem Titel *Wie Gogol's Mantel gemacht ist*. Darin unterscheidet Ėjchenbaum zwischen zwei

⁸⁵ Vgl. Lauer, R. (2005). *Kleine Geschichte der russischen Literatur* (Originalausgabe). Verlag C.H. Beck, S. 248 f.

⁸⁶ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 110.

⁸⁷ Vgl. Ohme, A. (2015). *Skaz und Unreliable Narration: Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers*. De Gruyter, S. 7.

verschiedenen *Skaz* Kategorien. Einerseits gebe es den erzählenden *Skaz*, andererseits den reproduzierenden *Skaz*. Der erste Typus werde durch die Figur des Erzählers definiert – seine Sprache und Ideologie motivieren den *Skaz*. Beim zweiten Typus tritt der Charakter der Erzählerfigur in den Hintergrund, er figuriere nur mehr als Schauspieler der sich unterschiedlicher Sprachgesten bediene. Auch Schmid unterscheidet aufgrund der Tradition des Forschungsbegriffes zwischen zwei Grundtypen der Erzählform. Einerseits dem charakterisierenden *Skaz*, andererseits dem ornamentalen *Skaz*. Der charakterisierende *Skaz* werde durch die Erzählfigur motiviert und offenbare jene sprachlich-ideologische Perspektive. Der ornamentale *Skaz* hingegen gebe keinen spezifischen, persönlichen Erzähler preis, stattdessen beziehe er sich auf ein Spektrum heterogenen Stimmen und Masken. Schmid spezifiziert, dass eine genaue Klassifizierung von Merkmalen nur bei dem charakterisierenden *Skaz* möglich sei. Der ornamentale *Skaz* ließe sich, Schmid zufolge, nur in Bezugnahme auf den charakterisierenden *Skaz* beschreiben.⁸⁸

3.1.1 Kriterien des charakterisierenden *Skaz*

Schmid definiert einen Katalog von Merkmalen, die vorliegen sollen, um von dem Typus des charakterisierenden *Skaz* sprechen zu können. Als erstes Kennzeichen nennt Schmid die Narratorialität. Dabei solle der *Skaz* als ausschließlich erzählerisches Phänomen betrachtet werden. Der *Skaz* manifestiere sich im Text der erzählerischen Instanz und nicht im Text einer Figur. Das zweite Pflichtkriterium des klassischen *Skaz*, bestehe Schmid zufolge in der offenkundigen intellektuellen Distanz zwischen dem Erzähler und dem Autor. Schmid bezeichnet dies als die Begrenztheit des geistigen Horizonts des Erzählers, der eine Stimme aus dem Volk darstelle, dessen Erzählweise naiv und ungeschickt wirke. Jener Erzähler kontrolliere seine Rede nicht und wirke unerfahren auf die Leserschaft.⁸⁹

Insofern werde die für den *Skaz* typische Stimmung erzeugt, zwischen dem, was der Erzähler ausdrücken möchte und der tatsächlichen Botschaft, die bei den LeserInnen ankomme. Schmid weist darauf hin, dass diese Zugehörigkeit des Erzählers zum einfachen Volk ein obligatorisches Kriterium des charakterisierenden *Skaz* sei, da er sonst seine Konturen verlieren würde. Das dritte Merkmal bestehe in der Zweistimmigkeit der narratorialen und auktorialen Erzählerrede. Damit beziehe er sich auf die Distanz des Erzählers vom Autor. In dieser Zweistimmigkeit finden sowohl der naive Erzähler und der seine Rede durch eine spezifische semantische Geste

⁸⁸ Vgl. Schmid, W. (2014). Elemente der Narratologie (3., erweiterte und überarbeitete Auflage). de Gruyter, S. 154-157.

⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 158f.

präsentierende Autor Ausdruck. Als viertes Merkmal weist Schmid auf die Mündlichkeit hin, also die mündliche Wiedergabe des Erzähltextes, und bezeichnet es als grundlegendes Prinzip des charakterisierenden *Skaz*. Er argumentiert, dass es nicht sinnvoll erscheine, von einem charakterisierenden *Skaz* zu sprechen, wenn die Mündlichkeit des Erzähltextes nicht offenkundig vorliege. Als fünftes Merkmal nennt Schmid das Element der Spontaneität. Der *Skaz* solle als spontane, mündliche Rede betrachtet werden, die nicht linear funktioniere, sondern sich entwickle und in dem Sinne im Gegensatz zu einer vorbereiteten Rede eines Vortragenden stehe. Als sechstes Kriterium nennt Schmid die Umgangssprachlichkeit. Die spontane, mündliche Rede der *Vox Populi* finde in der literarischen Darstellung Ausdruck durch vulgäre, grammatikalisch inkorrekte oder fehlerhafte Ausdrücke. Als letztes kennzeichnendes Merkmal nennt Schmid die Dialogizität. Er betont, dass bei dem charakterisierenden *Skaz* die Orientierung des Sprechers an seinem Publikum und dessen Reaktionen typisch sei. Schmid differenziert dabei, ob der Sprecher ein ihm positiv und wohlwollendes Publikum aus seinen Reigen voraussetze, oder einen eher kritischen Hörer. Im ersten Fall baue sich in der Regel keine besondere Spannung auf und der Sprecher werde gegebenenfalls Erklärungen geben, oder womöglich Fragen erwarten und darauf antworten. Bei letzterem Fall, entstehe ein interessanter Rapport zwischen Sprecher und Hörer – sobald der Sprecher dem Publikum eine wertende und kritische Haltung zuschreibe, wird sich daraus eine Spannung aufbauen. Schmid betont, dass nicht alle der erwähnten Kriterien die gleiche Wichtigkeit zukomme: Die drei erstgenannten Merkmale, die Narratorialität, die Zweistimmigkeit und die Begrenztheit des geistigen Horizonts des Sprechers seien die obligatorischen Kriterien des charakterisierenden *Skaz*.⁹⁰

3.1.2 Der ornamentale *Skaz*

Schmid definiert den ornamentalen *Skaz* als eine hybride Erscheinung. Dieses Phänomen gründe auf zwei sich gegenseitig ausschließenden Prinzipien, nämlich dem der Charakterisierung und der Poetisierung. Der ornamentale *Skaz* rufe den Eindruck einer unpersönlichen Erzählinstanz hervor, die in verschiedenen Rollen und Masken auftrete. Es sei möglich, dass sich im ornamentalen *Skaz*, Charakteristika des charakterisierenden *Skaz* feststellen ließen. Beispielsweise in der Form eines mündlichen Grundtons, der Umgangssprachlichkeit oder den erzählerischen Gesten eines persönlichen Erzählers. Der große Unterschied zum charakterisierenden *Skaz* bestünde jedoch darin, dass beim ornamentalen *Skaz* nicht mehr ein einheitlicher

⁹⁰ Vgl. Schmid, W. (2014). Elemente der Narratologie (3., erweiterte und überarbeitete Auflage). de Gruyter, S. 158 f.

Erzähler wahrgenommen werde, sondern ein Spektrum von heterogenen Stimmen vorhanden sei. Schmid folgert, dass der ornamentale *Skaz* zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Umgangssprachlichkeit und Poetizität, Hochsprache und Volkssprache schwanke und in diesem Sinne als polystilistisch zu verstehen sei.⁹¹

Da beim ornamentalen *Skaz* keine deutlich erkennbare, einheitliche Erzählperson in Erscheinung trete, fehle beim ornamentalen *Skaz* die schlüssige Perspektivierung und Motivierung. Der ornamentale *Skaz* sei für die russischen Formalisten in ihrer Frühphase der interessantere Forschungsgegenstand als der charakterisierende *Skaz* gewesen, da die Perspektive nicht konsequent auf einen Sprecher beschränkt gewesen sei. Dies zeige sich auch in Boris Ėjchenbaums berühmtem Aufsatz *Wie Gogol's Mantel gemacht ist* aus dem Jahre 1919 (siehe Kapitel 3.1.) zu Nikolaj Gogols der Mantel, orig. russisch *šinél'*: Er fokussiere sich auf die ornamentale Stilisierung und den Aufbau des Textes. Dabei betone er das Spiel mit den verschiedenen sprachlichen Gesten. Der Erzähler erscheine in Form eines chamäleonartigen Schauspielers, der in verschiedenen sprachlichen Masken auftrete.⁹²

3.2 *Surovo žensko pismo* – Dubravka Ugrešićs Auseinandersetzung mit russischer weiblicher Prosa und Ljudmila Petruševskaja

In dem 1988 erschienenen Artikel mit dem Titel *Surovo žensko pismo*, beschäftigt sich Ugrešić mit der weiblichen Prosaszene der Sowjetunion der späten 1960er und 1970er Jahre. Sie bemerkt, dass es einen Reichtum an Poesie von sowjetischen Dichterinnen gebe, aber verhältnismäßig wenige bekannte Autorinnen zeitgenössischer, sowjetischer Prosa. Genau auf jene Beispiele bemerkenswerter Schriftstellerinnen macht Ugrešić in ihrem Artikel aufmerksam. Diese Art der weiblich geprägten Prosa hätte sich einerseits durch den Einfluss der entstehenden, feministischen Bewegungen und auch durch den Einfluss der *alternativen, anderen Prosa*, entwickelt. Ugrešić nennt Irina Grekova als ein wichtiges Beispiel dieser weiblichen Prosa.⁹³

⁹¹ Vgl. Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie* (3., erweiterte und überarbeitete Auflage). de Gruyter, S. 161 f.

⁹² Vgl. Schmid, W. (2018). Formalistische und strukturalistische Erzähltheorie in Russland und ihre westliche Proliferation. In M. Huber & W. Schmid (Hrsg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen* (S. 36-58). De Gruyter., S. 47 f.

⁹³ Vgl. Ugrešić, D. (1988). *Surovo žensko pismo*. *Republika*, Vol. 44(5-6), S. 163. [unveröffentlichte Übersetzung von Ivana Jeremić]

Irena Grekova war das Pseudonym der berühmten Mathematikerin Elena Sergeevna Ventsel unter dem Sie ihre gesamten literarischen Publikationen veröffentlichte. Sie wurde 1907 geboren und erlebte den Aufstieg und Zerfall des sowjetischen Regimes. Sie überlebte sowohl den ersten Weltkrieg, die Revolutionen von 1917, den Bürgerkrieg, Stalins Säuberungen und den Zweiten Weltkrieg.⁹⁴

Sie schrieb eine Reihe von Erzählungen zwischen den 1960er und 1980er Jahren. Ugrešić hebt dabei vor allem ihre Erzählung der Witwendampfer⁹⁵, orig. Russisch *Vdovij parahod* aus dem Jahre 1983 hervor.⁹⁶

Der Roman handle von den Leben von fünf Witwen, die sich eine Moskauer Gemeinschaftswohnung teilen, während und nach dem Zweiten Weltkrieg. Goscilo beschreibt es als einen sowjetischen Bildungsroman – Einer der zentralen Handlungsstränge bilde die charakterliche Entwicklung Vadim Gromows, dem Sohn der jüngsten Witwe Anfisa.⁹⁷

Er werde zu einem verwöhnten Egomanen, der erst durch den Tod seiner Mutter zu seinen Sinnen komme. Goscilo hebt die Geschlechterdimension des Romans hervor und folgert, dass so verschieden die individuellen Biographien der Frauen sein mögen, die geteilte Erfahrung als Töchter, Ehefrauen, Geliebte und Mütter sei die der trostlosen Entbehrung. Ihre Leben seien getaktet in einem Rhythmus von Einsamkeit und körperlich anstrengender Arbeit, von unglücklichen Ehen, oder kurzwährenden Affären mit brutalen oder betrunkenen Liebhabern, von denen sie letztendlich verlassen werden und Kindern, die ihre Opfer mit Sarkasmus erwidern. Goscilo betont, dass Grekova ihre weiblichen Charaktere jedoch nicht idealisiere, sondern auch die Schwächen der Frauen gezeigt würden, die dazu beitragen solche toxischen Beziehungen zu perpetuieren. Goscilo erwähnt zudem unzugeordnete Kommentare, die sich durch die Erzählung ziehen, die nahelegen, dass die misogynen Haltung der sowjetischen Gesellschaft das ohnehin schon harte Leben der Frauen zusätzlich erschwere. Diese frauenfeindliche Haltung zeige sich in der Form von Ausbeutung weiblicher Arbeitskraft und Gleichgültigkeit gegenüber

⁹⁴ Vgl. Goscilo, H., Grekova, I., & Porter, C. (1994). Foreword. In *The ship of widows* (S. VII-XXVII). Northwestern University Press. S. VII-VIII.

⁹⁵ Vgl. <https://portal.dnb.de/opac.htm;jsessionid=DFZrbt9jqIi3o7l2c04loRDyyd9IN74MqXgZXAC.prod-fly8?method=showFullRecord¤tResultId=%22der%22+and+%22witwendampfer%22%26any¤tPosition=4> [Zugriff 2020-04-03].

⁹⁶ Vgl. Ugrešić, D. (1988). *Surovo žensko pismo*. Republika, Vol. 44(5-6), S. 163. [unveröffentlichte Übersetzung von Ivana Jeremić]

⁹⁷ Vgl. Goscilo, H. (1998). *The ship of widows*. In N. Cornwell & N. Christian (Hrsg.), *Reference guide to Russian literature*. Fitzroy Dearborn, S. 359.

den Bedürfnissen von Frauen. Die institutionelle Gleichgültigkeit gegenüber dem Wohlbefinden von Frauen spiegle sich auch in der Mentalität der Männer, die im Roman erscheinen. Praktisch alle männlichen Charaktere des Romans drücken Frauen gegenüber Verachtung oder Geringschätzung aus. Goscilo macht jedoch darauf aufmerksam, dass im Roman die starren Geschlechterrollen nicht etwa hinterfragt werden – es gibt keine Reflexion zur biologischen und sozialen Dimension des Geschlechts, zwischen dem Gegebenem und dem Konstruierten und insofern werden auch keine Möglichkeiten aufgezeigt, wie man den Status quo ändern könnte.⁹⁸ Des Weiteren erwähnt Ugrešić die Schriftstellerin Natalia Baranskaja, geboren 1907, als eine wichtige Exponentin dieser weiblich geprägten, sowjetischen Prosa. Baranskaja begann im Alter von sechzig Jahren ihre Texte zu publizieren. Ihre berühmteste Erzählung *Nedelja kak nedelja*, aus dem Jahre 1968,⁹⁹ erschien 1979 unter dem deutschen Titel *Woche um Woche*.¹⁰⁰ In Form von Tagebucheinträgen einer glücklichen und erfolgreichen Frau, erfahre man im Laufe der Erzählung wie sich dieses Glück in Unzufriedenheit umkehre. Ugrešić bezeichnet Baranskajas *Nedelja kak nedelja* als paradigmatisch für die von ihr definierte weibliche Prosa, welche auf zwei Grundprinzipien beruhe: Eine dem *Skaz* ähnliche Ich-Erzählperspektive und eine thematische Einschränkung auf den Alltag von Frauen. Ugrešić erwähnt eine Reihe von jüngeren Intellektuellen, die den Druck der ersten feministischen Sammlungen ermöglichten und ein aktives, intellektuelles Milieu bildeten. Sie versuchten, die gebrochene Tradition des Feminismus in der Sowjetunion wiederherzustellen. Ugrešić erwähnt diesbezüglich eine der führenden Aktivistinnen der sowjetischen, feministischen Bewegung und Herausgeberin des Almanachs *Ženščina i Rossija*: Tatjana Mamonova, geboren 1943. Sie stieß eine Reihe dringender und notwendiger Fragen in Bezug auf das Leben von Frauen in der Sowjetunion an. Ugrešić bemerkt den dissidenten Charakter der feministischen Bewegung der 1970er Jahre in der Sowjetunion: die Publikationen wurden im Samizdat und Tamizdat gedruckt, und die Haupt-Akteurinnen sind allesamt ins Ausland emigriert. Der feministische Aktivismus inspirierte feministisch geprägte Literatur. Diesbezüglich erwähnt Ugrešić Julja Voznesenska, die Autorin des weiblichen Decameron, der 1986 unter dem Titel *Damskij Dekameron*, erschien. Dabei handle es sich um eine Sammlung von hundert Geschichten von verschiedenen

⁹⁸ Vgl. Goscilo, H. (1998). The ship of widows. In N. Cornwell & N. Christian (Hrsg.), Reference guide to Russian literature. Fitzroy Dearborn, S. 359 f.

⁹⁹ Vgl. Ugrešić, D. (1988). Surovo žensko pismo. Republika, Vol. 44(5-6), S. 163. [unveröffentlichte Übersetzung von Ivana Jeremić]

¹⁰⁰ Vgl. <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=showFullRecord¤tResultId=baranskaja+and+woche+and+um+and+woche%26any¤tPosition=2> [Zugriff 2020-04-05].

Frauen, während eines zehntägigen Aufenthalts in einer Frauenklinik. Jeden Tag erzählen die Frauen Geschichten mit einem spezifischen, thematischen Fokus, beispielsweise zur Liebe, Ehe, Kinder, Sexualität, etc. Die Erzählpersonen, vereint durch dasselbe Geschlecht, finden eine gemeinsame Sprache, obwohl sie unterschiedlichen sozialen und intellektuellen Milieus angehören. Ugrešić geht insbesondere auf Ljudmila Petruševskajas Schreiben und ihre Erzählung *Svoj krug* ein,¹⁰¹ welche 1990 unter dem deutschen Titel *Mein Kreis* erschienen ist,¹⁰² und als charakteristisch für Petruševskajas Schreiben gelte. Die Erzählung handle von einer alleinerziehenden Frau, die schwerkrank sei und sich um die Zukunft ihres Sohnes Sorge, im Falle ihres Ablebens.¹⁰³

In der Erzählung misshandle die todkranke Mutter ihren eigenen Sohn, bei einem der häufigen Treffen mit ihren Freunden, bei dem auch der Vater des Kindes anwesend sei. Die Mutter habe es darauf abgesehen, dass man ihr das Kind aus ihrer Obhut entnehme und dem Vater zuspreche. Auf diese Weise, möchte die Ich-Erzählerin verhindern, dass ihr Sohn nach ihrem Tod in ein Waisenhaus komme. Anstatt offen und ehrlich an die Solidarität der Freunde zu appellieren oder an die Verantwortung des Vaters zu erinnern, sehe sie die einzige effektive Lösung in einem gewalttätigen Übergriff. Ihre Berechnung gehe auf, und ihr Freundeskreis wende sich gegen sie, und nehme ihr das Kind weg, um es vor ihr zu schützen. Der Monolog der todkranken Mutter thematisiere hauptsächlich dieses berechnende-manipulative Verhalten, die Erzählerstimme lege der Leserschaft jedoch nahe, dass es sich bei dieser todkranken Frau um keinen brutalen Menschen handle, sondern um jemanden, der sich verzweifelt um die Zukunft des eigenen Sohnes nach ihrem Tod Sorge.¹⁰⁴

Ugrešić macht auf die Sprache und Stilistik der Erzählerin aufmerksam: Es werden gewisse Sätze oft wiederholt, die Erzählung wirke wie ein langes, repetitives Gespräch ohne Unterbrechung, welches von Thema zu Thema springe. Ugrešić zufolge gelinge Petruševskaja auf diese Art und Weise eines der raffiniertesten Beispiele des *Skaz* der zeitgenössischen, russischen Prosa. Petruševskajas Erzählerin reduziere ihre Welt auf ihren Kreis, welcher sich

¹⁰¹ Vgl. Ugrešić, D. (1988). *Surovo žensko pismo*. Republika, Vol. 44(5-6), S. 164 f. [unveröffentlichte Übersetzung von Ivana Jeremić]

¹⁰² Vgl. Freunek, S. (2007). *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung: Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*. Frank und Timme, S. 200.

¹⁰³ Vgl. Tippner, A. (2017). Ljudmila Petruševskaja. In M. Freise (Hrsg.), *Kindler kompakt Russische Literatur 20. Jahrhundert*. J.B. Metzler Verlag, S. 193 f.

¹⁰⁴ Vgl. Döring-Smirnov, J. R. (2013). *Von Puschkin bis Sorokin: Zwanzig russische Autoren im Porträt*. Böhlau Verlag, S. 278.

auf ihren eigenen Freundes- und Bekanntenkreis beziehe. Dieser Kreis treffe sich jeden Freitag in einer Wohnung und es seien diese wöchentlichen Treffen die den Rahmen der Erzählung bilden. Versuche der Erzählerin, Ereignisse in eine chronologische Reihenfolge zu gliedern, scheitern, weil in ihrer Erinnerung die Geschehnisse durcheinander geraten seien. Sie wisse nicht mehr, ob fünf oder fünfzehn Jahre mit diesen wöchentlichen Treffen vergangen seien. Der Leser erfahre nicht viel über die Gefühlswelt der Erzählerin, oder zu ihrer Beziehung zur Welt, zur Ehe, Arbeit und sich selbst. Ugrešić betont in ihrem Artikel, dass Petruševskajas Ich-Erzählerin die Geschehnisse und Fakten aus einer tiefen, eigenen Perspektive wiedergebe. Ihr Geschlecht werde nicht offenkundig thematisiert, und der Eindruck entstehe, dass der Fakt, dass sie eine Frau sei, von keiner großen Bedeutung sei. Jedoch werde häufig auf körperliche Details von anderen hingewiesen und die äußere Erscheinung der anderen Figuren detailliert beschrieben. Ljudmila Petruševskaja sei, Ugrešić zufolge, dem Modell der alternativen, schwarzen Prosa am nächsten. (Siehe Kapitel 3) In jenem Modell, das sich im Schreiben von Aleškovski, Erofeev, Limonov und Sokolov manifestiere, seien die Erzählpersonen oft soziale Außenseiter, die sich am Rande der Gesellschaft bewegen, also beispielsweise Diebe, Alkoholiker, Homosexuelle, und in Petruševskajas Fall, nun Frauen. Die Protagonisten dieser alternativen Untergrundprosa sprechen immer in der ersten Person und sie richten ihre Wahrheit an einen impliziten Adressaten. Dieser Adressat könne der Leser sein, wie bei Erofeev oder der Freund, oder Ermittler bei Aleškovski. Jedem und jeder dieser ProtagonistInnen sei eine sehr individuelle Sprache zueigen. Im Gegensatz dazu stehe Ljudmila Petruševskajas Ich-Erzählerin: Sie erwecke den Eindruck, keine eigene Sprache zu besitzen, es erscheine den LeserInnen oft, dass sie die Ereignisse so wiedergebe, wie sie sie von jemand anderem gehört habe, als ob sie lediglich die Rede von jemand anderem wiederhole. Ugrešić erkennt keinen Adressaten in Petruševskajas Erzählung, sie werde wiedergegeben, ohne ein bestimmtes Ziel oder einen Zweck zu verfolgen: es erscheine belanglos, wie die Geschichte ende, da die Erzählung und das Leben der Ich-Erzählerin an sich bedeutungslos seien.¹⁰⁵

¹⁰⁵ Vgl. Ugrešić, D. (1988). Surovo žensko pismo. Republika, Vol. 44(5-6), S. 165 f. [unveröffentlichte Übersetzung von Ivana Jeremić]

4 Analyse des Romans „Des Alleinseins Müde“

Dubravka Ugrešić veröffentlichte 1981 einen Roman mit dem Titel *Stefica Cvek u raljama života*,¹⁰⁶ der 1984 unter dem Titel „Des Alleinseins müde“¹⁰⁷ auf Deutsch erschienen ist. Lukić bezeichnet den Roman als eine frauenzentrierte Erzählung, eine Art der humorvollen Nachahmung von klischeehaften Liebesromanen. Der Roman sei zum einen eine Bestandsaufnahme von Klischees bezüglich der konventionellen Vorstellungen von Weiblichkeit. Zusammen ergeben sie einen vorgegebenen Rahmen, einen begrenzten Raum, in dem es von Frauen erwartet werde, sich zu bewegen. Gleichzeitig werden vorgefertigte Ideen offengelegt, die mit Weiblichkeit assoziiert werden, und zwar sowohl von Männern, als auch Frauen. Andererseits sei der Roman eines der ersten Beispiele der kroatischen Literatur, der charakteristische, postmoderne Erzähltechniken verwende. Im Untertitel des Romans werde die Erzählung als Patchwork-Erzählung charakterisiert, damit mache Ugrešić auf die Erzählform des Romans aufmerksam – er sei strukturiert analog zu Anleitungen von Schnittmustern, die in vielen beliebten Frauenzeitschriften zu finden wären. Der Prozess des Schreibens werde gleichgesetzt mit der Fertigung eines Kleidungsstücks oder eines Patchwork Quilts. Lukić bemerkt, dass die Analogie des Schreibens zum Nähen, und des Textes zu einem Stoff, von Ugrešić bewusst gewählt wurde, um auf die klischeehafte Künstlichkeit der weiblichen Welt, die sie für den Roman kreierte, aufmerksam zu machen. Ugrešić hätte diese weibliche Welt geschaffen, aufgrund des von Frauenzeitschriften propagierten Modells von Weiblichkeit. Dieses Ideal der Weiblichkeit sei eine scheinbar vollkommene Frau, die in allen Bereichen des Lebens als erfolgreich erscheine, als Mutter, Ehefrau, und oft, wenn auch nicht zwangsläufig in Bezug auf ihre berufliche Karriere. Diese ideale Frau Sorge für ein harmonisches Familienleben und bleibe trotz wiederholten Schwangerschaften attraktiv und begehrenswert. Im ersten Kapitel erkläre die Autorin, dass Steffi Ziernagel, die Protagonistin des Romans, zu dem Typ Frau gehöre, die ihrer Lieblingszeitschrift schreibe, um nach Rat zu fragen, wie sie ihr Leben führen solle. Steffi Ziernagel sei eine junge Schreibkraft, die bei ihrer Tante wohne und sich einsam fühle. Das große Problem in ihrem Leben, sei der fehlende Partner, sie möchte sich in jemanden verlieben und eine Beziehung führen. Deshalb suche sie bei ihrer Tante, Freunden und Bekanntenkreis nach Rat.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Vgl. <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&query=stefica+cvek> [Zugriff 2020-04-07].

¹⁰⁷ Vgl. Ugrešić, D. (1984). *Des Alleinseins müde*. Volk und Welt.

¹⁰⁸ Vgl. Lukić, J. (1996). Women-centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures. In P. Chester & S. Forrester (Hrsg.), *Engendering Slavic literatures* (S. 223-243). Indiana University Press, S. 230 f.

Sie unternehme außerdem Versuche, sich mit verschiedenen Männern zu treffen und eine romantische Beziehung aufzubauen, die jedoch allesamt scheitern. Außerdem versuche sie sich weiterzubilden und lese zum Beispiel Flauberts *Madame Bovary* oder besuche Kunstausstellungen. Sie werde immer verzweifelter, bis sie sich schließlich in einen Mann aus ihrem Englischkurs verliebe. Jede Episode des Romans liege einem Verhaltensmuster zugrunde, welches mit einem typischen Problem verbunden sei, mit dem viele Frauen in ihren Leben konfrontiert werden: beispielsweise Diäten, depressive Verstimmungen, oder eine Liaison mit einem verheirateten Mann. Die Autorin trete in Erscheinung durch Kommentare zu Steffi Ziernagels Verhalten, und gebe Vorschläge und Lösungsansätze für Steffis diverse Dilemmata. Beispielsweise gebe sie der Leserschaft eine Version eines möglichen Endes, in dem sie den charakteristischen Stil von trivialen Liebesromanen imitiere: Steffi fahre nach Palma de Mallorca, wo sie einen reichen, aber sehr unglücklichen Filmregisseur treffe, etc. Die Autorin entscheide sich jedoch gegen diese Version und so werde diese Episode lediglich ein Fragment ihrer Patchwork Erzählung. Alternativ stelle die Autorin ein zweites provisorisches Ende vor, bei dem Steffi Ziernagel Herr Kurznäse in ihrem Englisch Abendkurs begegne und sie sich verlieben. Dann täusche die Autorin ihre eigene Verwirrung und Unsicherheit darüber vor, wie die Erzählung weitergehen solle. Mit diesem Dilemma wende sich die Autorin, die ebenfalls eine Figur des Romans sei, an ihre Mutter. Dort treffe sie auf eine Runde von Frauen, die der Autorin ihre Hilfe anbieten bezüglich einem passendem Ende für die Erzählung. Durch die Gespräche zu Steffi Ziernagels möglichem Schicksal stelle sich heraus, dass die Frauen allesamt in Stereotypen denken und nicht fähig seien, sich etwas außerhalb dieses fixen Rahmens vorzustellen.¹⁰⁹ Statt sich ein zufriedenstellendes Ende für Steffis Erzählung auszudenken, widmen sich die versammelten Frauen einem alten Fotobuch mit Bildern von Hollywood Filmstars und schwelgen in ihren eigenen, romantischen Fantasien.¹¹⁰

Der Roman wurde 1984 verfilmt unter der Regie von Rajko Grlić.¹¹¹ Sowohl Rajko Grlić und Ugrešić arbeiteten am Drehbuch, welches vorerst als Mini-Serie mit drei Episoden ausgestrahlt wurde, bevor es schließlich zu einem Film geschnitten wurde.¹¹²

¹⁰⁹ Vgl. Lukić, J. (1996). Women-centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures. In P. Chester & S. Forrester (Hrsg.), *Engendering Slavic literatures* (S. 223-243). Indiana University Press, S. 230 f.

¹¹⁰ Vgl. Lukić, J. (2004). *Witches Fly High: The Sweeping Broom of Dubravka Ugrešić*. *Relations*, S. 211.

¹¹¹ Vgl. <https://www.imdb.com/title/tt0088312/> [Zugriff 2020-04-09]

¹¹² Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 112 f.

Im Unterschied zum Roman, in dem bewusst keine Bezüge zum politischen Kontext gemacht werden, positioniert sich der Film sehr kritisch gegenüber dem damaligen Regime. Es hätte außerdem einige Änderungen am Plot gegeben, dementsprechend handle es nicht von einer Autorin, die einen Roman schreibt, sondern von einer Filmregisseurin. Im Film gebe es eine zusätzliche männliche Figur, den Freund der Filmregisseurin Dunja. Er sei ein Kritiker von neuen Fernsehserien, der in seinem Segment neue kritische Kunst, die sich nicht an die Vorgaben der Parteilinie halte, scharf kritisiere. Dunja ärgere sich allmählich über dessen Verhalten. Aufgrund seines Zynismus gegenüber Dunjas neuem Film über Steffi Ziernagel, einer unglücklichen Schreibkraft auf der Suche nach dem Glück und einer vernichtenden Rezension eines Buches, welches er nicht einmal gelesen hätte, beende Dunja schließlich die Beziehung. Die thematischen Aspekte von Geschlecht, Hoch- und Populärkultur und Dissidenz werden durch die Figur von Dunjas Freund im Film auf eine geschickte Art und Weise miteinbezogen. Die Filmproduktion wurde vom Staat gefördert, und der Film wurde auch im Staatsfernsehen ausgestrahlt, obwohl im Film offenkundig Kritik am Regime geübt wurde. Lóránd führte 2012 ein Interview mit Dubravka Ugrešić und sprach sie auf die filmische Adaption des Romans an: Ugrešić selbst äußerte sich kritisch gegenüber dem Film, sie wäre mit dem Endergebnis unzufrieden gewesen. Lóránd bemerkt jedoch, dass der Film insofern von Bedeutung gewesen sei, als dass er Ugrešićs Schreiben und somit die feministischen Diskussionen zu Frauen und Kreativität in die Massenmedien gebracht hätte. Lóránd hebt jedoch hervor, dass der Film eine eindeutig andere Atmosphäre als der Roman erzeuge und Steffi Ziernagels Geschichte aus einer eher grotesken, als aus einer mitfühlenden, empathischen Warte erzählt werde. Dies nehme der Erzählung die quintessentiellen, innovativen Aspekte, die Ugrešićs Originaltext so besonders machen.¹¹³

4.1 Erzählform

Im Folgenden wird auf die Erzählform des Romans „Des Alleinseins müde“ eingegangen und dabei auf die beiden Ebenen der Erzählung aufmerksam gemacht. Dabei soll die Rolle und Funktion der Autorin-Erzählerin erklärt werden und ihr Verhältnis zu der Protagonistin Steffi Ziernagel anhand von Beispielen veranschaulicht werden. Außerdem sollen diese Überlegungen in Bezug auf die *Skaz*-Erzählform bezogen werden, und erörtert werden, inwiefern der Roman *Skaz*-Elemente aufweist.

¹¹³ Vgl. Lóránd, Z. (2018). The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia. Springer Berlin Heidelberg, S. 112 f.

4.1.1 Autorin-Erzählerin

„Des Alleinseins Müde“ sei ein Roman mit zwei Ebenen: Es gebe eine Ich-Erzählerin, die selbst Autorin sei und einen Roman schreiben möchte und als eine zweite Ebene, die von ihr konzipierte Geschichte von Steffi Ziernagel, einer jungen und unglücklichen Schreibkraft auf der Suche nach romantischem Glück. Die Autorin-Erzählerin erhalte Ideen und Ratschläge beispielsweise von ihrer eigenen Mutter und deren Freundinnen, Kollegen und Bekanntschaften, die sie alle in Bezug auf ihren Roman beraten wollen. Die Autorin-Erzählerin entscheide sich dazu, eine Geschichte für Frauen zu schreiben, und komme zu dem Schluss, dass das Einzige für Frauen mögliche Genre, der Liebesroman sei.¹¹⁴

„Freunde hatten mir empfohlen eine ‚Frauengeschichte‘ zu schreiben. Schreib eine Frauengeschichte, sagten sie, eine richtige, echte Frauengeschichte! Das sagten freilich nicht alle... Meine Freundinnen (‘Etwas über uns!’); mein Schneider (‘Wenn sie wüssten, wie viele Stoffe es gibt...!’) mein Friseur (‘Meine Liebe, was ich in meinem Leben schon alles geschnitten habe...!’) und mein neurotischer Freund, der ständig mit der mythischen Vergangenheit liebäugelt und über Stiche klagt (‘Diese Stiche, nein, diese Stiche, ich glaube, ich bin in anderen Umständen...’)¹¹⁵

Die Vergleiche zwischen dem Schreiben und dem Nähen ziehen sich durch die gesamte Erzählung. Die Autorin-Erzählerin vergleiche ihre Schreibmaschine auch mehrmals mit einer Nähmaschine. Sie spreche über ihre Protagonistin als wäre sie textiles Rohmaterial. Der Text sei analog zu Schnittmustern aus Modezeitschriften, wie beispielsweise Burda, strukturiert. Außerdem finde man zu Beginn des Romans eine Reihe von Symbolen für die Leserschaft, die immer wieder am Rand des Textes zu finden seien und dazu einladen, den Text gemäß den eigenen Wünschen anzupassen, um den individuellen Ansprüchen verschiedener LeserInnen gerecht zu werden. Die Symbole instruieren die LeserInnen beispielsweise zum Kürzen oder Verlängern des Textes, gemäß den eigenen Erwartungen, oder den Text gegebenenfalls zu plissieren.¹¹⁶

¹¹⁴ Vgl. Lóránd, Z. (2018). The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia. Springer Berlin Heidelberg, S. 111.

¹¹⁵ Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 9.

¹¹⁶ Vgl. Lukić, J.: Trivial Romance as an archetypal genre: the fiction of Dubravka Ugrešić. <https://www.zenskestudie.edu.rs/en/publishing/online-material/women-s-studies-journal/295-trivial-romance-as-an-archetypal-genre-fiction-of-dubravka-ugresic> [Zugriff 2020-04-14].

- „-.- Der Text lässt sich längs oder quer unter dem Druck enttäuschter Erwartungen und mit Hilfe von etwas angefeuchteter Phantasie [sic] dehnen
- Den Text im Bedarfsfall mit kritischen Abnehmern versehen
- /////// Ober- und unterhalb der Autorennah große fabulative Striche ausführen. Den unteren Faden anziehen und den Text gleichmäßig reihen.“¹¹⁷

Lukić sieht in dieser Interaktion mit den LeserInnen eine Form der bewussten Überschreitung der Grenze zwischen Fiktion und Realität, was eine wiederkehrende Praxis in Ugrešićs Schreiben sei.¹¹⁸ Diese Feststellung macht auch Hawkesworth, sie erkennt in Ugrešićs Werk eine charakteristische Faszination zur Wechselbeziehung von Fiktion und Realität. Diese Faszination und Ugrešićs Tendenz zur Selbstironie solle ihr grundlegendes Interesse zeigen der Frage nachzugehen, in welchem Ausmaß wir als Individuen in Narrativen verstrickt und gefangen seien.¹¹⁹ Lóránd macht darauf aufmerksam, dass die Autorin-Erzählerin eine mitfühlende und empathische Einstellung zu ihrer Protagonistin Steffi Ziernagel demonstriere. Sie spreche Steffi Ziernagel in ihren imaginären Gesprächen oft persönlich an und versuche Steffi Ziernagels Traum der Metamorphose zur idealen, erfolgreichen, gut verheirateten Frau, im Sinne des Ideals der populären Zeitschriften, zu erfüllen.¹²⁰

„Meine liebe, gute, bedauernswerte Steffi Ziernagel! So trifft dich ein Schicksalsschlag nach dem anderen! Wäre ich ein echter Mensch und eine ebenso echte Schriftstellerin, müßte ich jetzt mutig zu deiner Verteidigung antreten. Und dich endlich mit dem Mann deines Lebens bekannt machen...“¹²¹

¹¹⁷ Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 6.

¹¹⁸ Vgl. Lukić, J.: Trivial Romance as an archetypal genre: the fiction of Dubravka Ugrešić. <https://www.zenskestudie.edu.rs/en/publishing/online-material/women-s-studies-journal/295-trivial-romance-as-an-archetypal-genre-fiction-of-dubravka-ugresic> [Zugriff 2020-04-14].

¹¹⁹ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider's Story. The Slavonic and East European Review, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 439.

¹²⁰ Vgl. Lóránd, Z. (2018). The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia. Springer Berlin Heidelberg, S. 111.

¹²¹ Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 55.

„Ihr heiratet liebe Steffi (es ist eine so phantastische [sic] Hochzeit, wie du sie bisher nur im Film zu Gesicht bekommen hast), du wirst nicht nur eine beispielhafte Gattin, Geliebte, Mutter der vier und bald auch fünf (ja meine liebe Steffie, ja!) Kinder, sondern du nimmst auch noch gut zehn Kilo ab und entfaltest solchen Liebreiz, dass dich die eigene Tante, als sie dich, den Schwiegenerneffen und ihre Schulfreundin aus Bosnisch Krupa besuchen kommt, nicht wiedererkennt [...]“¹²²

Lóránd argumentiert, dass die Autorin-Erzählerin nicht nur Mitgefühl gegenüber Steffi Ziernagel zeige, sondern auch gegenüber dem Genre der trivialen Romanze und dessen LeserInnen. Jene Frauen und Genres, die an den Rand des klassischen Literaturkanons gedrängt würden. Nach und nach werde klar, dass die Hauptfigur des Romans nicht Steffi Ziernagel sei, sondern die Autorin-Erzählerin selbst. Durch die Ich-Erzählperspektive der Autorin-Erzählerin nehme man kontinuierlich an ihrem Denkprozess teil und erfahre von ihren Mühen und Schwierigkeiten mit dem weiblichen Genre der trivialen Romanze. Man folge ihren Gedanken von den ersten Ideen bis zu den Schlussbemerkungen des Texts.¹²³

In der Schlussbemerkung des Romans enthülle die Autorin-Erzählerin ihre Intentionen für den Roman. Der Hauptgedanke sei die literarische Reproduktion der mündlichen, weiblichen Prosa gewesen, die bei Zusammentreffen von Frauen entstehen. Dies gelinge ihr beispielsweise in der letzten Szene des Romans, als die Autorin-Erzählerin auf ihre Mutter und ihre Freundinnen treffe, jedoch finden sich zahlreiche Beispiele dieser Art des stereotypen Austausches zwischen weiblichen Charakteren im Roman.¹²⁴

„Patchwork story – nach der ursprünglichen Absicht der Verfasserin ein Versuch, ein ‘illegales’ Prosagenre in die bestehende ‘amtliche’ Typologie einzuführen. Die Autorin hat sich vom ‘Tagebuch’ einer gewissen Pat Patch (Pseudonym)* inspirieren lassen. Das hübsche ‘Tagebuch’ der Pat Patch ist eine Art Protokoll dessen, was 1888 in London bei einem Weibertratsch geredet wurde.“¹²⁵

¹²² Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 59.

¹²³ Vgl. Lóránd, Z. (2018). The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia. Springer Berlin Heidelberg, S. 111 f.

¹²⁴ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider’s Story. The Slavonic and East European Review, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 443.

¹²⁵ Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 113.

„Inspiriert vom Beispiel der Pat Patch beabsichtigte die Autorin, die *mündliche* Prosa, wie sie bei Kaffeekränzchen entstand, beim Federnschleifen, an Spinnabenden, beim gemeinsamen Stricken, Sticken Baden, usw. – in all diesen typisch weiblichen kollektiven Situationen unter den verschiedensten historischen, geographischen, nationalen, sozialen, ethischen und anderen Bedingungen. Von der Absicht der Autorin ist nur das Pseudonym Pat patch übriggeblieben – und das lediglich in dem abgeleiteten Terminus Patchwork.“¹²⁶

4.1.2 *Skaz*-Elemente im Roman

Lóránd erklärt, wie Ugrešić im Roman „Des Alleinseins müde“ verschiedenen, weiblichen Stimmen Raum gebe. Diese Stimmen haben einen signifikanten Einfluss auf die Erzählung, entweder in der Form der Figuren, die der Autorin-Erzählerin Ratschläge geben, wie sie den Roman schreiben solle, oder als Steffi Ziernagels Freundinnen, die ihr Tipps in Bezug auf ihre Lebensführung geben möchten. Lóránd sieht in Steffi Ziernagels Freundinnen und den Bekannten der Mutter der Autorin-Erzählerin einen vielstimmigen Frauenchor, und stellt eine Analogie zu Frauenchören von Balkan Folklore-Liedern her. Sowohl Lóránds Analogie des polyphonen Frauenchors, wie auch die Figur der Autorin-Erzählerin, sei interessant und relevant in Bezug auf die in Kapitel 3 erläuterten *Skaz*-Elemente.¹²⁷ Diese Aspekte des Romans „Des Alleinseins Müde“ decken sich zu einem gewissen Grad mit den von Schmid definierten Elementen des ornamentalen *Skaz*. Schmid sieht den ornamentalen *Skaz* als einen Erzählstil, der zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, Umgangssprachlichkeit und Poetizität, Hochsprache und Volkssprache schwanke und in diesem Sinne als polystilistisch zu verstehen sei. Der große Unterschied zum charakterisierenden *Skaz* bestünde darin, dass beim ornamentalen *Skaz* nicht mehr ein einheitlicher Erzähler wahrgenommen werde, sondern ein Spektrum von heterogenen Stimmen vorhanden sei.¹²⁸

In Bezug auf den Roman „Des Alleinseins Müde“ lassen sich einige dieser Aspekte des von nach Schmid definierten, ornamentalen *Skaz* feststellen. Lóránd bezeichnet dieses Spektrum

¹²⁶ Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 113.

¹²⁷ Vgl. Lóránd, Z. (2018). The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia. Springer Berlin Heidelberg, S. 112.

¹²⁸ Vgl. Schmid, W. (2014). Elemente der Narratologie (3., erweiterte und überarbeitete Auflage). de Gruyter, S. 161 f.

der heterogenen Stimmen als einen polyphonen Frauenchor, welche die Erzählung beeinflussen, indem sie das Schreiben der Autorin-Erzählerin kommentieren, oder Steffi Ratschläge erteilen.¹²⁹

Außerdem zeigen sich die Aspekte des mündlichen Grundtons und der Umgangssprachlichkeit, welche sich beispielsweise in den gewählten Zitaten des Kapitels 4.1.1. zeigen, und auch die Anwendung von Hoch- und Volkssprache kommt zur Anwendung. Die Volks-, respektive Umgangssprache wird vor allem bei der direkten Rede von Steffis Tante und Freundinnen sowie der Mutter der Autorin-Erzählerin und deren Freundinnen augenscheinlich. Im Unterschied dazu stehen gewisse Passagen der Autorin-Erzählerin, die einen deutlich anderen Ton aufzeigen, wie sich beispielsweise anhand dem letzten Zitat des Kapitels 4.1.1. feststellen lässt. Nichtsdestotrotz, kann man nicht von einem eindeutigen Beispiel des ornamentalen *Skaz* nach Schmid sprechen, denn es tritt ein einheitlicher Erzähler in der Form der Autorin-Erzählerin auf, welche als einheitliche Figur wahrgenommen werden kann.

4.2 Die Komponenten der weiblichen Welt

Im Folgenden sollen die Komponenten der weiblichen Welt erläutert werden, respektive soll der Fokus auf den Alltag von Frauen analysiert werden, dem zweiten, wichtigen Kriterium der paradigmatischen, weiblichen Prosa gemäß Ugrešićs Definition. (Siehe Kapitel 3) Hawkesworth charakterisiert die zweite Ebene des Romans als eine ausführliche Heraufbeschwörung der Parameter, auf denen die sogenannte weibliche Welt im Roman „Des Alleinseins müde“ basiere. Diese Welt sei vor allen Dingen durch Frauenzeitschriften und populäre Massensliteratur geprägt. Jedes Kapitel beginne mit einem Epigraphen in der Form von hilfreichen Tipps bezüglich einer breiten Spannweite an Themen wie Gesundheit, Haushalt oder Schönheit.¹³⁰

Da in den folgenden Kapiteln oft von Stereotypen und Klischees gesprochen wird, soll eine kurze Begriffserklärung gegeben werden. Ursprünglich stamme der Begriff Stereotyp und Klischee aus dem französischen Druckwesen des 18. Jahrhunderts. Es bezeichnete ein Verfahren, bei dem fest zusammengedruckte Druckplatten spezifische Textteile immer wieder reproduzieren konnten. Für die wissenschaftliche Diskussion wurde der Begriff 1922 relevant, mit der Publikation „Die öffentliche Meinung“ des Journalisten Walter Lippmann. Darin

¹²⁹ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 112.

¹³⁰ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). *Dubravka Ugrešić: The Insider's Story*. *The Slavonic and East European Review*, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 440.

werden Stereotypen als verfestigte, schematische, objektiv weitgehend unrichtige Formeln erklärt, die eine entscheidungserleichternde Funktion in Bezug auf die Prozesse mit der Um- und Mitweltbewältigung haben. Herzog macht in Bezug auf Stereotypen auf zwei wichtige Aspekte aufmerksam. Zum einen handle es sich dabei um Zuschreibungen von Eigenschaften und Verhaltensweisen auf Gruppen von Menschen, die dazu beitragen, die Komplexität der Wirklichkeit zu vereinfachen. Herzog erklärt, dass diese Schemata, sowohl über negative, positive oder neutrale Konnotationen verfügen können. Der zweite wichtige Aspekt in Bezug auf Stereotype ist die kollektive Komponente: Sie werden über Generationen hinweg weitergegeben und im Sozialisationsprozess erworben. Zur Abgrenzung von Klischees und Stereotypen, weist Herzog auf den Umstand hin, dass Klischees durchweg negativ verstanden werden, und als eine obsoletere Vorstellung von Gruppen, als auch von Situationen aufgefasst werden können.¹³¹

4.2.1 Präskriptive Folklore

„Um das Keimen des Knoblauchs in der Speisekammer zu verhindern, steckt man die Knollen verkehrtherum in eine Blechbüchse oder ein anderes Gefäß und bedeckt sie gut mit Meersalz.“¹³²

„Wenn Sie täglich ein paar Minuten auf dem Kopf stehen, wirkt sich das sehr günstig auf den Teint und auf den Kreislauf aus. Versuchen sie es zunächst an der Wand und halten Sie zwei bis drei Minuten aus. Diese Übung empfiehlt sich auch bei Müdigkeit oder Verstimmung. Schminke sollten Sie im Kühlschrank aufbewahren, damit sie sich leichter ansitzen lassen.“¹³³

„Fingerspuren auf hellen Oberflächenanstrichen, Holzfurnieren, Tapeten oder Spielkarten beseitigt man am besten mit Kügelchen aus frischer Weißbrotkrume; auch zum Säubern angeschmutzter Lithographien geeignet. Die Brotkügelchen öfter wechseln!“¹³⁴

¹³¹ Vgl. Herzog, A. (2006). Stereotype. In U. Hasebrink & Hans-Bredow-Institut (Hrsg.), Medien von A bis Z (1. Aufl., S. 328-332). VS, Verl. für Sozialwiss., S. 329.

¹³² Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 14.

¹³³ Ebd., S. 18.

¹³⁴ Ebd., S. 22.

„Wenn ihnen beim Wimperntuschen ein Tröpfchen Tusche danebengeht, tupfen Sie es mit dem Rand eines Papiertaschentuchs ab. Oder Sie halten das Taschentuch beim Tuscher unter die Wimpernreihe.“¹³⁵

Zusammen ergeben diese Fragmente eine beachtliche Sammlung an Expertise aus verschiedenen Bereichen. Hawkesworth betont dabei zwei relevante Aspekte dieser sogenannten weiblichen Truismen. Sie sieht einen wesentlichen Aspekt im Roman darin, zu zeigen, wie diese Art der Expertise dazu beitrage und Frauen dazu auffordere in einer Welt der Folklore zu leben. Andererseits sieht Hawkesworth darin eine implizite Frage danach, inwiefern diese Art der Expertise an den Rand gedrängt oder für unwichtig erklärt werde. Hawkesworth sieht in diesem breitgefächerten, eklektischen Wissen eine bedeutende Komponente der weiblichen Lebenswelt, die an sich wiederum marginalisiert werde. Hawkesworth betont in Bezug auf die Epigraphen im Roman vor allem deren zeitlose Dimension. Mit dem Fortschritt der Technologie sei es für Männer tendenziell weniger essentiell geworden ihre fundamentalen Überlebensfähigkeiten täglich zu praktizieren. Hawkesworth sieht im Unterschied dazu die Lebensrealität vieler Frauen, deren Welt sich über die Jahrhunderte nicht drastisch verändert habe: Mit diesen Epigraphen soll die Art von weiblicher Expertise und Weisheiten veranschaulicht werden, die über Jahrhunderte hinweg die einzige Nische der Entfaltung vieler Frauen darstellte. Hawkesworth argumentiert, dass diese allgegenwärtigen Gemeinplätze dazu beitragen, dass Frauen besonders stark in einer fortdauernden Welt der Folklore verhaftet bleiben. Das sei eine Welt mit einem vorgefertigten Set an Normen, die regulieren wie man reagieren solle, als Substitut für authentische Gefühle oder eigenständiges Denken. Außerdem weist Hawkesworth darauf hin, dass Ugrešić den Roman im Untertitel als eine Patchwork Erzählung klassifiziere. Hawkesworth bemerkt diesbezüglich, dass dies ein weiterer Hinweis auf den stereotypischen Bereich von weiblicher Arbeit sei: Der Roman ist nicht eine intellektuelle Kreation, sondern ein Zusammennähen von Textfragmenten.¹³⁶

¹³⁵ Ugrešić, D. (1984). *Des Alleinseins müde. Volk und Welt*, S. 33.

¹³⁶ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). *Dubravka Ugrešić: The Insider's Story*. *The Slavonic and East European Review*, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 440 f.

4.2.2 Vielstimmiger Frauenchor: Klischees anstelle von Authentizität

Hawkesworth macht darauf aufmerksam, wie der Mechanismus, sich vorgefertigter Klischees zu bedienen, anstatt authentische Gefühle zuzulassen, sich durch den ganzen Roman hinwegziehe und in verschiedenen Szenen durch weibliche Figuren zum Ausdruck komme. Ein solches Beispiel sei Steffi Ziernagels Tante, die Steffis Elend bemerke und den Impuls verspüre sie zu trösten, dann jedoch im entscheidenden Moment innehielte und weder etwas sagt oder tut.¹³⁷

„Betrübt sah die Tante Steffi an, die weinend am Boden hockte, der Schleier der Jahre hob sich von ihren Augen und sie schien etwas sagen zu wollen, doch sie ließ es bleiben, nickte nur und wandte sich zur Tür.“¹³⁸

Die Interaktionen zwischen Steffi Ziernagel und ihrer Tante beschränken sich auf die rituellen Anweisungen und Tipps der Tante, die stets die Lektionen aus deren Welt der weiblichen Folklore wie ein Mantra wiederhole.¹³⁹

„‘Was ischt? Bischt du traurig?...? Und immer liescht du nur...Bei unsch in Bosnisch Krupa war eine Petra, die Tochter vom Pfarrer. Die scho traurig, scho traurig, wenn man schie auf der Schwelle iresch Hauschesch schtehen schah, schie machte einen Eindruck wie ein vor die Tür gehängtesch Leinentuch.“

„Ihr Leiden war, wie esch schien, eine Art Umnebelung, die schi im Kopf hatte, und die Ärtschte konnten nischt dagegen ausrichten, und der Pfarrer auch nicht. Wenn esch schie zu heftig überkam, ging schie gansch allein fort in den Wald [...]’

‘Was ischt dasch? Ach, Madame Bovary! Ischt dasch die, die schich ausch Liebe umgebracht hat? Langweilig. Isch mag nur die Geschichten, wo allesch in einem Atemschug aufeinanderfolgt und wom an Angscht hat... Nimm dir von den Aprikoschen!’“¹⁴⁰

¹³⁷ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider’s Story. *The Slavonic and East European Review*, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 441.

¹³⁸ Ugrešić, D. (1984). *Des Alleinseins müde*. Volk und Welt, S. 17.

¹³⁹ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider’s Story. *The Slavonic and East European Review*, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 441.

¹⁴⁰ Ugrešić, D. (1984). *Des Alleinseins müde*. Volk und Welt, S. 69 f.

Ein weiteres Beispiel dieser Litanei präskriptiver Klischees, anstatt der Offenbarung wahrer Gefühle ist Steffi Ziernagels Freundin Annuška, welche Steffi in Bezug auf Fragen zur Depression helfen möchte und dabei die Symptome der Krankheit wie aus einem Kochrezept vorlese.¹⁴¹

„‘Hm...Moment mal, ich bin gleich wieder da...Irgendwo hab ich einen Zettel, wo alles draufsteht, leg nicht erst auf, ich komme sofort... (Stille in der Leitung) ... [...] Eine Sekunde noch... Also pass auf: Die wichtigsten Symptome, an denen Sie eine Depression erkennen können: Eine Depression erkennt man an miteinander in Zusammenhang stehendenSymptomen wie: Unentschlossenheit... Hörst du noch?’“ [...]

„Steffi, bist du noch da? Warum sagst du nichts?’“ [...]

„‘Und was soll ich machen?’

‘Keine Ahnung. Wenn ich´s wüsste, könnte ich mir ja selber helfen. Hast du einen Freund?’

‘Nein.’

‘Das habe ich mir gedacht. Such dir einen. Das ist das beste Mittel gegen Depressionen. Hast du das nicht gewußt?’

‘Nein.’“¹⁴²

Hawkesworth macht als weiteres wichtiges Beispiel für den Eskapismus in die Welt der Klischees und Klatschgeschichten auf die Szene zwischen der Autorin-Erzählerin und deren Mutter aufmerksam, welche im letzten der drei Epiloge des Romans vonstatten gehe. Die Autorin-Erzählerin wende sich an ihre Mutter und deren Freundinnen und Bekannte und bitte sie um Rat, wie sie den Roman zu Ende schreiben könne. Doch selbst die Mutter sei unfähig, sich mit authentischen Gefühlen oder Konflikten auseinanderzusetzen und bevorzuge es in der ihr bekannten und gemütlichen Welt der Gemeinplätze zu verweilen.¹⁴³

¹⁴¹ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider’s Story. The Slavonic and East European Review, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 441.

¹⁴² Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 19f.

¹⁴³ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider’s Story. The Slavonic and East European Review, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 441.

„‘Hm...’, begann meine Mama und verstummte plötzlich wieder. Tante Selma, Maja, Lenchen und Frau Jarmila seufzten mitleidig. Eine lange Stille trat ein. Ich spielte nervös mit der Zigarettenschachtel und richtete einen fragenden Blick auf alle vier.

‘Wenn’s dir zu kurz ausgefallen ist, so werden wir halt a Stückle ansetzen!’ rief auf einmal das Lenchen aus der Provinz.’ [...]“¹⁴⁴

„‘Ich wäre eher dafür, dass Kurznäse in der Fortsetzung einen Bruder hat,’ + + +
sagte Tante Selma ironisch. ‘Und?’ fragten die Frauen wie aus einem Mund.

‘Und Steffi verliebt sich in den Bruder’

‘Und Kurznäse bringt ihn aus Eifersucht um!’ Die Augen der Nachbarin Maja funkelten. [...] Da sagte Lenchen ernst und offenbar in der Absicht, die Sache zu retten: ‘Es geht halt mit jeder Sach wie mit’m Gemüsetopf. Und a Kunstwerk ist halt auch nix anderes. Es wird nur gut, wenn ma von allem a bißele hineingibt...’ [...]“¹⁴⁵

„‘Also fällt euch denn wirklich gar nichts ein? Irgendwas, was kein Klischee ist? Irgendwas aus dem eigenen Leben? Habt ihr denn nicht gelebt...?’

‘Also, in diesem Film mit Charles Boyer zum Beispiel...’ begann meine Mama [...]“¹⁴⁶

„‘Ich würde natürlich Charles Boyer und Laurence Olivier nehmen!’

‘Nur zwei von den hundert attraktivsten Männern der Welt?’

‘Na gut, dann noch Clark Gable. Er war der Schwarm meiner Jugendzeit.’

‘No, ich möcht halt mit Erroll Flynn, Gary Cooper und...Burt Lancaster, ja, Burt Lancaster.’“¹⁴⁷

Hawkesworth erläutert, dass diese Szene deutlich auf das Spiel mit der Grenze zwischen Fiktion und Realität hinweise. Die Autorin-Erzählerin, ihre Mutter und Freundinnen werden als ‘reale’ Charaktere vorgestellt, die sich von den fiktiven Charakteren der Erzählung der Steffi Ziernagel

¹⁴⁴ Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 102.

¹⁴⁵ Ebd., S. 107.

¹⁴⁶ Ebd., S. 108.

¹⁴⁷ Ebd., S. 109.

unterscheiden sollen.¹⁴⁸ Lóránd untermauert diese Hypothese: Sie weist darauf hin, dass die Mutterfiguren der frühen Werke Ugrešićs als Transmitter einer sozialen Realität außerhalb der Literatur fungieren, die jedoch Literatur konsumieren und kommentieren. Ugrešić inkludiere auf diese Weise implizierte LeserInnen in ihrer Erzählung, die der Autorin-Erzählerin ihre Vorstellungen des literarischen Textes ihrer Wünsche präsentieren.¹⁴⁹

Die Mutter und die Freundinnen der Autorin-Erzählerin bemühen sich ihr mit konstruktiven Ratschlägen zur Erzählung zur Seite zu stehen, doch es fehle Ihnen dafür an der nötigen Fantasie. Sie scheitern, weil sie lediglich auf ihre eigenen, beschränkten Erfahrungen zurückgreifen können, die wiederum durch die Dogmata der Klischees der Massenmedien komplementiert werden. Die Szene veranschauliche, wie es den versammelten Frauen unmöglich sei, zwischen Fiktion und Realität zu differenzieren. Ihre Unfähigkeit, Fiktion und Realität zu unterscheiden werde insofern demonstriert, als dass sie automatischen, vorprogrammierten Reflexen verfallen, ähnlich wie die Charaktere der fiktiven Erzählung von Steffi Ziernagel. Hawkesworth zufolge, durchdringen jene Reflexe die weibliche Welt des Romans wesentlich, und werden konditioniert beispielsweise durch das Rezitieren von Kochrezepten und oder das Erwähnen von Namen berühmter Filmstars.¹⁵⁰

4.2.3 Steffi Ziernagel

„Ich bin 25, von Beruf Schreibkraft. Ich wohne zusammen mit meiner Tante. Nach meiner Meinung bin ich häßlich [sic], obwohl einige behaupten, dass ich es nicht bin. Von den Mädchen meines Alters unterscheide ich mich dadurch, daß [sic] sie schon verheiratet sind oder Freunde haben, während ich niemanden habe. Ich bin einsam und melancholisch und weiß nicht, wie ich das ändern soll. Geben Sie mir einen Rat.
Steffi.“¹⁵¹

Hawkesworth sieht Steffi Ziernagels äußeres Leben gänzlich definiert und eingeschränkt durch Klischees, die einen klaren Rahmen vorgeben, in der sich das Leben einer Frau abspielen sollte.

¹⁴⁸ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider's Story. The Slavonic and East European Review, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 442.

¹⁴⁹ Vgl. Lóránd, Z. (2018). The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia. Springer Berlin Heidelberg, S. 119.

¹⁵⁰ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider's Story. The Slavonic and East European Review, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 442 f.

¹⁵¹ Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 12.

Hawkesworth sieht in Steffi ein Beispiel einer jungen Frau, die auf ihre eigene, manchmal unbeholfene und naive Weise auf der Suche nach ihrem Glück sei. Sie versuche, sich in dieser Welt der Klischees zurechtzufinden und darin ihre eigene Rolle zu finden. Steffi Ziernagel begegne vielen dieser Klischees und vorgefertigten Mustern mit einer perplexen Verblüffung und einer Unfähigkeit, sich damit vollständig identifizieren zu können. Dies kulminierte schließlich darin, dass sie den Mut fasse, ein eigenes, individuelles Schnittmuster ihres Lebens zu entwerfen. Hawkesworth sieht einen ersten Moment der flüchtigen Selbsterkenntnis im ersten Kapitel des Romans.¹⁵²

„////////// Auf einmal hatte sie das Gefühl, als wäre sie von wollewarmem Nebel eingehüllt, der immer dichter wurde, und als hätte sie schon einmal zur selben Stunde, in derselben Küche, am selben Tisch Erbsen ausgehülst... Vielleicht, dachte Steffi, sitze ich mein ganzes Leben in dieser Küche und putze Erbsen, und ich weiß es nur nicht?[...] Und auf einmal brach eine unerklärliche Verzweiflung über sie herein...

////////// Lieber Gott, dachte Steffi, ich werde ewig so in dieser Küche eingesperrt sein

= = = und Erbsen auflesen, Erbse um Erbse, weinte Steffi, mein ganzes Leben lang[...]"¹⁵³

Hawkesworth sieht ein Beispiel von Steffis leiser Rebellion in ihrer Reaktion auf die klischeebehafteten Ratschläge ihrer Freundinnen. Sie beherzige diese Ratschläge zwar und lese beispielsweise Modezeitschriften und versuche sich für deren Inhalte zu interessieren, was ihr jedoch nicht gelinge.¹⁵⁴

„[...]Sie können sie zu den wieder sehr modernen Socken tragen oder mit einer Stoppweste [...] sind Sie auch zu westlichen Anlässen passend angezogen trägt man über einer Blusetoninton mitgürteloderohnederblousonist

¹⁵² Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider's Story. The Slavonic and East European Review, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 441.

¹⁵³ Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 16.

¹⁵⁴ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider's Story. The Slavonic and East European Review, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 441.

ausglänzendem satingearbeitet mit klassischem Steppfadeneben sowie die Ärmel im vorderteil...“¹⁵⁵

Steffi kämpfe beim Lesen des Textes mit ihrer eigenen Müdigkeit und die Worte des Modeartikels verschwimmen nach und nach vor ihren Augen zu einem bedeutungslosen Wortstrang. Hawkesworth sieht ein weiteres deutliches Zeichen von Steffis leisem Widerstand gegen die aufgezwungenen Klischees in ihrer Reaktion auf den Rat, sich einer Diät zu unterziehen. Sie bemühe sich zwar auch diesbezüglich, stelle aber bald fest, dass sich keine positiven Effekte feststellen lassen und reagiere radikal: Steffi schließe sich in der Wohnung ein und veranstalte eine regelrechte Essorgie.¹⁵⁶

„Steffi ging in die Küche und packte die Lebensmittel aus der Plasttüte. Als erstes wusch sie die Erdbeeren, zuckerte sie und stellte sie in den Kühlschrank. Dann richtete sie auf einem Teller Aufschnitt, Mayonnaise und Tomaten an. Auf einen zweiten legte sie das Brathähnchen. Auf einen dritten die Cremeschnitten und in eine Schale das Kleingebäck. Schließlich öffnete Steffi die Weinflasche und brachte alles ins Zimmer.“¹⁵⁷

„Plonk, plonk, plonk, tropften die Tränen und weichten den Zucker auf. ‘Keine zehn Gramm!’ weinte Steffi und verputzte die Cremeschnitte. ‘Keine Zehn Gramm’ schluchzte Steffi und holte die Erdbeeren aus dem Kühlschrank.“¹⁵⁸

4.2.4 Reflexionen zum Körper und Sexualität

Wie in Kapitel 2.1.3. erläutert wurde, sei die erneute Auseinandersetzung mit dem weiblichen Körper und dessen Wahrnehmung ein wichtiger, thematischer Aspekt der Literatur des jugoslawischen, neofeministischen Milieus.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Ugrešić, D. (1984). *Des Alleinseins müde*. Volk und Welt, S. 28.

¹⁵⁶ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). *Dubravka Ugrešić: The Insider’s Story*. *The Slavonic and East European Review*, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 441 f.

¹⁵⁷ Ugrešić, D. (1984). *Des Alleinseins müde*. Volk und Welt, S. 30.

¹⁵⁸ Ebd., S. 32.

¹⁵⁹ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 120.

Auch im Roman „Des Alleinseins müde“ wird Steffis Körper und Sexualität wiederholt thematisiert. Steffi wird zum Beispiel von ihrer Arbeitskollegin Marianne dazu ermutigt, eine Diät zu probieren, um attraktiver zu wirken und einen Partner zu finden.¹⁶⁰

„Nun sag mir doch mal, was hast du vom Leben?! Was eigentlich?! Du hockst zu Hause bei deiner alten Tante und wartest darauf, dass ein Freier vom Himmel fällt. Aber nein! Das wird er nicht! Da muss man sich schon etwas bemühen.“¹⁶¹

„Hör mal, ich nehme die Cremeschnitte, und du den Sirupkuchen, einverstanden? Heute pfeifen wir auf die Linie. Mit der Eierkur fangen wir am Montag an, okay ...? Also, mal ganz offen meine Gute, Sex-appeal hast du keinen, das steht fest!“ sagte Marianne und stach den Plastlöffel in die Cremeschnitte. „Zum Glück lässt sich da was machen!“ Fügte sie lebhaft hinzu und leckte den Löffel ab. „Erstens müssen bei dir ein paar Kilo runter. Darum werde ich mich kümmern. Ich hab eine ausgezeichnete Diät. [...]“¹⁶²

Steffis Sexualität wird im Zuge von verschiedenen Zusammentreffen mit Männern thematisiert. Sie trifft auf drei dysfunktionale Männer, einen Kraftfahrer, einen hypermaskulinen Macho Mann,¹⁶³ der in der deutschen Übersetzung als Dreitüriger Kleiderschrank bezeichnet wird,¹⁶⁴ und einen Intellektuellen. Lóránd stellt fest, dass in Ugrešićs Erzählungen fixe Rollen der Männlichkeit, oder die Erscheinungsformen von patriarchaler Macht oft ins Lächerliche gezogen werden. Viele der männlichen Charaktere werden bestraft oder erscheinen lediglich als Karikatur ihrer selbst.¹⁶⁵

¹⁶⁰ Vgl. Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 22 f.

¹⁶¹ Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 22.

¹⁶² Ebd., S. 23.

¹⁶³ Vgl. Lóránd, Z. (2018). The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia. Springer Berlin Heidelberg, S. 112.

¹⁶⁴ Vgl. Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 40.

¹⁶⁵ Vgl. Lóránd, Z. (2018). The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia. Springer Berlin Heidelberg, S. 112

„[...] ‘Zieh dich aus.’

‘Nein, nicht...’ sagte Steffi geziert, wobei sie errötete.

‘Wie du meinst!’ entgegnete der Dreitürige kompromißbereit. ‘Du hast wohl Angst, was?’ Brauchst du nicht, ich mache nicht mit Gewalt und so. Ich weiß genau was die Weiber wollen. Nachher sagst du nur noch ja, ja, ja, wetten? [...] Und damit du siehst, dass nicht weiter dabei ist, zieh ich mich jetzt zuerst aus.’

Der Dreitürige Kleiderschrank entledigte sich seiner Kleider. Zum Vorschein kamen große Muskelpakete.“¹⁶⁶

„Ein Weilchen lauschte Steffi seinen Atemzügen. Schließlich versuchte sie den Arm wegzuziehen. Es ging nicht. Die Finger des Intellektuellen hielten ihre Brust fest umklammert. Sie fand sich damit ab, dass sie in dieser Stellung bis zum Morgen ausharren musste.“¹⁶⁷

Die Treffen mit diesen Männern seien Verkupplungsversuche ihrer Freundinnen. Hawkesworth weist diesbezüglich auf Steffi Ziernagels Passivität hin. Sie treffe sich zwar mit drei verschiedenen Männern, bleibe jedoch passiv. Hawkesworth argumentiert, dass die wirkliche Steffi Ziernagel durch diese äußeren, vorgefertigten Lösungsansätze nicht erreicht werden könne. Sie bleibe unzugänglich und die Ratschläge perlen erfolglos von ihr ab. Obwohl Steffi Ziernagel an ihrer Oberfläche eher einfältig und naiv erscheinen möge, funktionieren diese vorgefertigten, trivialen Ratschläge und Tipps nicht, weil sie Steffi Ziernagel nicht auf einer individuellen, persönlichen Ebene erreichen können.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 42.

¹⁶⁷ Ebd., S. 50.

¹⁶⁸ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider’s Story. The Slavonic and East European Review, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 442.

4.2.5 Intertextualität

Lóránd bemerkt, dass Ugrešić frühe Werke reich an intertextuellen Referenzen seien. Viele davon lassen eine feministische Deutung zu, wie beispielsweise ihre wiederholten Anspielungen auf Flauberts Roman *Madame Bovary*. Ugrešić inkludiere Elemente der Popkultur, sowohl aus Märchen, wie auch Modemagazinen.¹⁶⁹

Williams sieht in den zahlreichen intertextuellen Anspielungen eine klassische, postmoderne Praxis: Das Zusammenfügen von Elementen der Hochkultur und der Massenkultur. Ugrešić webe in die Geschichte von Steffi Ziernagel Anspielungen auf Bruno Schulz, Bohumil Hrabal, Jaroslav Hašek ein.¹⁷⁰

Hawkesworth spricht zudem im ersten Kapitel von „Des Alleinseins müde“ von einem Čechov'schen Echo, als Steffi Erbsen schäle und realisiere, dass etwas in ihrem Leben nicht stimme. Der Bezug zu Čechov bestehe darin, dass sich jemandem in einem Moment der trivialsten Beschäftigung fundamentale Wahrheiten eröffnen.¹⁷¹

Im Folgenden werden drei ausgewählte intertextuelle Referenzen genauer beschrieben, anhand von Textstellen veranschaulicht und als Komponenten der weiblichen Welt des Romans kontextualisiert.

4.2.5.1 Madame Bovary

Madame Bovary handle von der unglücklichen Ehe zwischen Emma Bovary und einem gutherzigen, aber durchschnittlichen Arzt aus der französischen Provinz, der die kitschigen romantischen Fantasien seiner Frau nicht stillen könne. Als Emma auf Rodolphe Boulanger, einen charismatischen Grundbesitzer treffe, glaube sie endlich den Held gefunden zu haben, von dem sie stets gelesen und geträumt hätte. Nach einer dreijährigen Affäre, beschließen sie gemeinsam wegzulaufen. Doch am Tag ihrer vermeintlichen Abreise, erhalte Emma einen Brief von Rodolphe, in dem er sein Versprechen breche, was Emma letztendlich zugrunde richte.¹⁷²

Illouz beschreibt *Madame Bovary* als den maßgebenden Roman, der Gedanken zur Macht der Vorstellungskraft einfange und das komplexe Wechselspiel von Vorstellungskraft, Literatur,

¹⁶⁹ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 111.

¹⁷⁰ Vgl. Williams, D. (2013). *Writing Postcommunism: Towards a literature of the East European Ruins*. Palgrave Macmillan, S. 41.

¹⁷¹ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). *Dubravka Ugrešić: The Insider's Story*. *The Slavonic and East European Review*, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 441.

¹⁷² Vgl. Illouz, E. (2012). *Why love hurts: A sociological explanation*. Polity, S. 1 f.

Liebe und gesellschaftlichem Aufstieg beschreibe. Sie bezeichnet den Roman als die ultimative Beschreibung vom Elend eines modernen Bewusstseins, getränkt mit fiktiven Szenarien von Liebe und deren Schicksal, wenn diese mit der Realität kollidiere.¹⁷³

Steffi lese *Madame Bovary* und mache sich mehrere Notizen zu verschiedenen Passagen des Romans, die in „Des Alleinseins müde“ zitiert werden. Hawkesworth verweist diesbezüglich auf die offensichtlichen Parallelen zwischen der Banalität, die in *Madame Bovary* beschrieben werde, einem Meisterwerk des männlichen klassischen Literaturkanons, und Ugrešićs Roman „Des Alleinseins müde“.¹⁷⁴

„Auf S.79 unterstrich Steffi Ziernagel mit Doppellinie:

‘Würde dieses Elend immer weitergehen? Würde sie nicht aus ihm herauskommen? Sie war doch eigentlich ebensoviel wert wie alle, die glücklich lebten!’¹⁷⁵

Im Vergleich dazu Steffi Ziernagels innerer Monolog:

„Lieber Gott, dachte Steffi, ich werde ewig so in dieser Küche eingesperrt sein und Erbsen auflesen, Erbse um Erbse, weinte Steffi, mein ganzes Leben lang, dachte Steffi, mit einer Tante die ständig ihr Gebiss verliert; die Tränen tropften auf den Fussboden, nicht als Erbsen auflesen, weinte Steffi, die anderen haben es gut, dachte Steffi [...] nur ich habe niemanden [...]“¹⁷⁶

4.2.5.2 Schneewittchen

Hawkesworth verweist auf die Episode von Steffis Essorgie, in deren Hintergrund der Film *Schneewittchen* spiele.¹⁷⁷

¹⁷³ Vgl. Illouz, E (2012). *Why love hurts: A sociological explanation*. Polity, S. 205.

¹⁷⁴ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). *Dubravka Ugrešić: The Insider's Story*. *The Slavonic and East European Review*, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 443.

¹⁷⁵ Ugrešić, D. (1984). *Des Alleinseins müde*. *Volk und Welt*, S. 68.

¹⁷⁶ Ebd., S. 16f.

¹⁷⁷ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). *Dubravka Ugrešić: The Insider's Story*. *The Slavonic and East European Review*, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 442.

Diese böse Stiefmutter aus Schneewittchen sei eine Repräsentation von Steffis unterdrückten Gefühlen des Grolls gegenüber ihrer Tante und ihren repetitiven, bedrückenden Anekdoten. Ein erheblicher Teil ihres Lebens werde somit mit der vorgefertigten Schablone eines Märchens veranschaulicht.¹⁷⁸

„Während die Zwerge den Garten umgruben, kam die böse Stiefmutter und gab dem Schneewittchen einen Apfel. Steffi aß für den Anfang eine Cremeschnitte und trank ein Glas Wein. Die Zwerge kamen vom Umgraben zurück und fanden das tote Schneewittchen. Steffi fiel eine Freundin ihrer Tante namens Mara ein, die in einem Sumpf ertrunken war. ‘Dasch Schumpfgrasch hat schie an den Füschchen feschgehalten und auf den Grund getschogen. Schumpfgrasch ischt etwasch Schrecklichesch.’ Steffi aß noch eine Cremeschnitte und schenkte sich Wein nach.“¹⁷⁹

Die Autorin-Erzählerin selbst erklärt im letzten Kapitel „Letzte Arbeiten am Modell“ Folgendes bezüglich der Einarbeitung der Schneewittchen Referenz:¹⁸⁰

„10. Beim erbarmungslosen Zusammenstückeln hat sich der Verfasserin die Möglichkeit eröffnet, ein weiteres Genre mit ähnlicher Fabelgrundlage einzuarbeiten. Von welchem *Märchen* die Rede ist, werden die Leser schon selbst merken.“¹⁸¹

Bei der Einarbeitung des Schneewittchen Märchens soll dem Leser/der Leserin dementsprechend vor Augen geführt werden, wie triviale Romanzen auf ähnlichen Grundlagen basieren, wie klassische Märchen.¹⁸² Inwiefern die triviale Romanze in „Des Alleinseins müde“ als intertextuelle Referenz fungiere, soll im nächsten Kapitel genauer erläutert werden.¹⁸³

¹⁷⁸ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider’s Story. *The Slavonic and East European Review*, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 442.

¹⁷⁹ Ugrešić, D. (1984). *Des Alleinseins müde*. Volk und Welt, S. 31.

¹⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 116.

¹⁸¹ Ebd., S. 116.

¹⁸² Vgl. Ebd., S. 116.

¹⁸³ Vgl. Lukić, J. (1996). Women-centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures. In P. Chester & S. Forrester (Hrsg.), *Engendering Slavic literatures* (S. 223-243). Indiana University Press, S. 231.

4.2.5.3 Triviale Romanze als Genre

Die Autorin-Erzählerin präsentiere an einem gewissen Punkt ein potentielles, glückliches Ende für Steffi Ziernagel gemäß dem Muster einer trivialen Romanze: Steffi Ziernagel fahre dementsprechend nach Palma de Mallorca und treffe dort einen sehr reichen, aber unglücklichen Mann und die beiden verlieben sich. Der charakteristische Stil des Genres werde auf diese Weise imitiert.¹⁸⁴

„Sagen wir, du buchst bei einer Touristenagentur eine Reise nach Palma de Mallorca (wie Mathilde). Am Swimmingpool deines Hotels, wo du Juice mit kleinen herzförmigen Eisstückchen trinkst, machst du die Bekanntschaft des Herrn im Liegestuhl neben deinem, übrigens eines bekannten Regisseurs, der trotzdem zufällig unserer Sprache mächtig ist [...] Er ist gutaussehend, zärtlich, aufmerksam, intelligent, nur irgendwie traurig und bedrückt.“¹⁸⁵

„[...] und sagt, daß [sic] er dich liebt, daß [sic] er dich im Grunde sein Leben lang geliebt hat, ohne es zu wissen und du sagst ihm, daß [sic] du ihn liebst und daß [sic] du dein Leben lang nach ihm, nur nach ihm gesucht hast...“¹⁸⁶

Lukić zufolge sei diese Episode von großer Bedeutung, obschon sie lediglich ein Fragment der Patchwork-Erzählung bleibe. Dieses utopische Happy-End sei deshalb wichtig, weil es als eine intertextuelle Referenz zu einem literarischen Genre fungiere, welches eng mit einer weiblichen Leserschaft verbunden sei. Frauen würden eine Präferenz für Romanzen demonstrieren, sie suchten darin die Realisierung ihrer Träume. Lukić referenziert diesbezüglich Janice Radway, die sich ausführlich mit den LeserInnen trivialer Romanzen auseinandergesetzt habe.¹⁸⁷

Sie zeige, wie das Lesen von Romanzen für viele LeserInnen eine Art des Eskapismus bedeute. Obwohl ihnen bewusst sei, dass die Charaktere und Ereignisse dieses Genres nicht der Realität entsprächen, biete es eine Gelegenheit, der eigenen Realität zu entfliehen und in einer idealen

¹⁸⁴ Vgl. Lukić, J. (1996). Women-centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures. In P. Chester & S. Forrester (Hrsg.), *Engendering Slavic literatures* (S. 223-243). Indiana University Press, S. 230.

¹⁸⁵ Ugrešić, D. (1984). *Des Alleinseins müde*. Volk und Welt, S. 55.

¹⁸⁶ Ebd., S. 56.

¹⁸⁷ Vgl. Lukić, J. (1996). Women-centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures. In P. Chester & S. Forrester (Hrsg.), *Engendering Slavic literatures* (S. 223-243). Indiana University Press, S. 230.

Welt zu verweilen. Deshalb sollen die Romanzen vorhersehbaren Mustern folgen: Die LeserInnen wählen eine Selektion von Klischees, die Ihnen am besten gefallen.¹⁸⁸

Radway deduziert aufgrund der Ergebnisse ihrer empirischen Studie, dass die Frauen gewisse Vorstellungen verbinden: Sie teilen die Einstellung, vom Leben zu einem gewissen Maß enttäuscht worden zu sein. Radway gibt an, dass viele Frauen erklären, Romanzen zu konsumieren, weil sie das Bedürfnis verspüren, an ein Märchen glauben zu wollen. Radway vermutet jedoch, dass ein kollektives Gefühl des Verrats hinter diesen Antworten stecke: Obwohl dieser Verrat nicht explizit benannt werde, erklären viele der Frauen, dass das Lesen von Romanzen sie trotz ihren Enttäuschungen, Kraft schöpfen ließe. Dies geschehe durch das indirekte Erleben einer utopischen, romantischen Beziehung, in der die Protagonistin oft auf eine Art und Weise behandelt werde, wie sie es sich selbst wünschen geliebt zu werden.¹⁸⁹

Lukić macht darauf aufmerksam, dass der wichtigste Aspekt der trivialen Romanze, die weibliche Erzählperspektive sei: Diese stelle bis ins späte 20. Jahrhundert ein relativ seltenes Phänomen dar und wurde auch nicht sonderlich stark gefördert in der Massenkultur.¹⁹⁰

Eine Analyse der PreisträgerInnen der prestigeträchtigsten Literaturpreise der letzten 15 Jahre von Nicola Griffiths aus dem Jahr 2015 ergab, dass wenn Frauen prämiert wurden, diese Bücher gewöhnlich eine männliche Erzählperspektive aufzeigen. Je prestigeträchtiger die Auszeichnung, desto wahrscheinlicher der Fall, dass die Erzählperspektive eine männliche sei.¹⁹¹

In einer Romanze, werden die Ereignisse von einer Protagonistin wiedergegeben, und Charaktere werden aus ihrer Sicht geschildert, was beispielsweise oft bedeute, dass männliche Körper als Objekte gesehen und präsentiert werden. Dementsprechend wäre es vor allem für die weibliche Leserschaft leicht, sich damit zu identifizieren. Lukić schließt darauf, dass eine Frau, die in der existierenden Gesellschaftsordnung, wie auch in vielen gepriesenen Werken der Massenkultur, als das Andere wahrgenommen werde, in der trivialen Romanze jedoch als das wirkliche Subjekt der Erzählung präsentiert werde. Lukić hebt jedoch hervor, dass diese potenzielle

¹⁸⁸ Vgl. zit. Nach Radway, J. in Lukić, J. (1996). Women-centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures. In P. Chester & S. Forrester (Hrsg.), *Engendering Slavic literatures* (S. 223-243). Indiana University Press, S. 231.

¹⁸⁹ Vgl. Radway, J. A. (1983). Women Read the Romance: The Interaction of Text and Context. *Feminist Studies*, 9(1), S. 53-78. <https://doi.org/10.2307/3177683>, S. 60.

¹⁹⁰ Vgl. Lukić, J., <https://www.zenskestudie.edu.rs/en/publishing/online-material/women-s-studies-journal/295-trivial-romance-as-an-archetypal-genre-fiction-of-dubravka-ugresic> [Zugriff 2020-05-02].

¹⁹¹ Vgl. <https://nicolagriffith.com/2015/05/26/books-about-women-tend-not-to-win-awards/> [Zugriff 2020-05-03].

subversive Dimension des Genres nur sehr selten genützt werde, und sich selten, weder die SchriftstellerInnen, noch LeserInnen dessen bewusst seien. Lukić macht darauf aufmerksam, dass in „Des Alleinseins müde“ genau diese subversiven Potenziale des Genres ausgespielt werden: Ugrešić zeige, dass eine geheime Verbindung bestehe, zwischen konventionellen, trivialen Romanzen und der neuen frauenzentrierten Literatur, die weibliche Lebensrealitäten als literarische Themata behandle. Dieser Aspekt werde explizit im letzten Kapitel „Des Alleinseins müde“ von der Autorin-Erzählerin kommentiert.¹⁹²

„9. Die Autorin war redlich bemüht, die Flicker der Prosa fürs Herz, wo die Heldin lange auf der Suche nach etwas ist und es happy-endlich findet, mit den Flicker der sog. Frauenprosa zu verbinden, wo die Heldin ebenfalls lange auf der Suche nach etwas ist, dies jedoch nicht oder nur unter Schwierigkeiten findet.“¹⁹³

¹⁹² Vgl. Lukić, J., <https://www.zenskestudie.edu.rs/en/publishing/online-material/women-s-studies-journal/295-trivial-romance-as-an-archetypal-genre-fiction-of-dubravka-ugresic> [Zugriff 2020-05-02].

¹⁹³ Ugrešić, D. (1984). Des Alleinseins müde. Volk und Welt, S. 116.

5 Analyse des Romans „Baba Jaga legt ein Ei“

Im Folgenden wird der Roman „Baba Jaga legt ein Ei“ analysiert und auf die Kriterien der paradigmatischen, weiblichen Prosa nach Ugrešić geprüft. Dazu wird in einem ersten Schritt auf die Erzählform eingegangen, um festzustellen, inwiefern sich Elemente des russischen *Skaz* manifestieren. In einem zweiten Schritt werden die Komponenten der weiblichen Welt, respektive der Fokus auf den Alltag von Frauen, genauer betrachtet.

Der Roman ist 2008 erstmals auf Deutsch erschienen.¹⁹⁴ Der thematische Hauptfokus des Romans ist die Marginalisierung und Unsichtbarkeit des Alters in der Gesellschaft. Ugrešić richte ihr Augenmerk auf ältere Frauen, ein demografisches Segment, welches in der Gesellschaft häufig übersehen oder ignoriert werde. Der Roman transformiere die unsichtbaren, älteren Frauen in eine unzerstörbare, mythische Macht. Ugrešić gelinge dies durch eine Umkehrung der traditionellen, sozialen Familienbeziehungen. Sie zeige, wie die Mutter-Tochter Beziehung nicht fixiert und unveränderlich sei, sondern dass die Rollen umgekehrt werden können: Je älter die Mutter werde, desto mehr übernehme die Tochter die Rolle des Vormunds. Im Roman finde eine fließende Transformation statt, von einer realistischen Beschreibung einer älteren und kranken Mutter, in eine fantastische Erzählung von drei älteren Frauen von enormer innerer Kraft, trotz ihres hohen Alters, die laut Polić, möglicherweise auch die drei Moiren repräsentieren könnten. Polić spricht von einem postmodernen, hybriden Roman: Mündlichkeit vermische sich mit geschriebenem Text, Fiktion vermische sich mit Non-Fiktion. Außerdem werde auf mythische, märchenhafte und autobiografische Elemente zurückgegriffen, private und öffentliche, professionelle und amateurhafte Diskurse werden verwoben.¹⁹⁵

Geiger und Zeman sprechen von einem postmodernen, explizit feministischen Werk, welches sich tiefgründig mit der Welt älterer Frauen auseinandersetze, ihren Lebenswegen, Körpern, Gesichtern, der Erfahrung des Älterwerdens und des Alters und ihrer alltäglichen Lebensrealität.¹⁹⁶

¹⁹⁴ Vgl. <https://portal.dnb.de/opac.htm?query=baba+jaga+legt+ein+ei&method=simpleSearch> [Zugriff 2020-05-05].

¹⁹⁵ Vgl. <https://www.britannica.com/topic/Fate-Greek-and-Roman-mythology> [Zugriff 2020-05-05], Vgl. Polić, V. (2018). Dubravka Ugrešić: Boundaries of (Post)Memory, Self, and Nation. In S. Mitroiu (Hrsg.), *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe* (S. 173-196). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-96833-9_8, S. 183f.

¹⁹⁶ Vgl. Geiger Zeman, M., & Zeman, Z. (2014). Who's Afraid of Baba Yaga? A Reading of Ageing from the Gender Perspective. *Narodna umjetnost*, 51(1), S. 223-244. <https://doi.org/10.15176/vol51no111>, S. 228.

5.1 Erzählform

Der Roman bestehe aus einem Prolog und drei Teilen. Die dreiteilige Struktur manifestiere sich an verschiedenen Stellen des Romans: Nicht nur hinsichtlich der narratologischen Struktur, sondern auch in Bezug auf die Charakteren, die in Dreiergruppen organisiert werden. Dies sei besonders deutlich erkennbar, in Bezug auf die weiblichen Charaktere, die als Alter Egos der Baba Jaga auftreten.¹⁹⁷

Dieser erste Teil sei eine autobiografische Beschreibung der Autorin-Erzählerin, wie sie sich um ihre inzwischen betagte und kranke Mutter kümmere. Es werde sowohl der graduelle Gedächtnisschwund der Mutter thematisiert sowie die damit verbundenen Mechanismen, die Geschichten ihres Lebens zu ändern und anzupassen. Durch ihre fortschreitende Demenz verliere die Mutter sukzessive an Substanz und individueller Persönlichkeit. Die Mutter erlebe eine sukzessive Metamorphose zu einer archetypischen Frauenfigur, der Baba Jaga. Insofern werde eine dynamische Verbindung zwischen dem ersten und zweiten Teil des Romans geschaffen. Der zweite Teil folge dem Plot und mime ein slavisches Volksmärchen, welches auch in Bezug auf die Stylistik die mündliche Volkstradition reproduziere und mit den sieben Handlungssphären nach Propp, korrespondiere.¹⁹⁸ Eine Handlungssphäre beziehe sich auf eine Reihe von Funktionen einer speziellen Rolle, oder Dramatis Persona.¹⁹⁹

Propp erkläre verschiedene Funktionen, respektive Handlungssphären des Bösewichts, des Spenders, des Gehilfen, der Prinzessin und deren Vaters, des Dispatchers, des Helden sowie des vermeintlichen Helden.²⁰⁰

Der zweite Teil des Romans handle von drei betagten Freundinnen – der 88-jährigen Pupa, der 70-jährigen Beba und der 80-jährigen Kukla. Pupa überzeuge die beiden anderen Frauen zu einem Aufenthalt in einem tschechischen Wellnesshotel. Dort vermischen sich einerseits ihre Lebensgeschichten, und verdichten sich mit der historischen und soziopolitischen Situation des

¹⁹⁷ Vgl. Plazonja, D. (2014). The Evil Witch of Slavic Mythology. Reading Myth, Gender and Narrative Identity: Dubravka Ugrešić's Novel *Baba Yaga Laid an Egg* (2008). In M. Hedenborg-White & B. Sandhoff (Hrsg.), *Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters* (S. 61-68). BRILL. https://doi.org/10.1163/9781848882836_007, S. 62.

¹⁹⁸ Vgl. Polić, V. (2018). Dubravka Ugrešić: Boundaries of (Post)Memory, Self, and Nation. In S. Mitroiu (Hrsg.), *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe* (S. 173-196). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-96833-9_8, S. 183.

¹⁹⁹ Vgl. zit. nach Propp, V., in Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology* (Rev. ed.). Univ. of Nebraska Press. <https://ubdata.univie.ac.at/AC03954218>, S. 92.

²⁰⁰ Vgl. Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology* (Rev. ed.). Univ. of Nebraska Press. <https://ubdata.univie.ac.at/AC03954218>, S. 92.

ex-jugoslawischen Raums. Andererseits, wird ein dichtes, mythologisches Netz, um die zentrale Figur der Baba Jaga, geschaffen. Der dritte Teil des Romans diene der wissenschaftlichen Interpretation der ersten beiden Teile. Die vorherigen Teile werden durch das Prisma des Baba Jaga Mythos analysiert.²⁰¹

Der erste und dritte Teil des Romans unterscheiden sich klar von dem mittleren Teil, aufgrund des Auftretens der Figur der Aba Bagay, einer jungen Folkloristik Studierenden. Dabei gelte es zu beachten, dass ihr Name ein Akronym von Baba Jaga sei. Im ersten Teil erscheine sie plötzlich, wie aus dem Nichts und behaupte eine große Verehrerin des schriftstellerischen Werks der Autorin-Erzählerin zu sein. Aba Bagay beginne, während der Auslandsaufenthalte der Autorin-Erzählerin, sich um deren Mutter in Kroatien zu kümmern. Im ersten Teil werde Baba Jaga, in der Form ihres Alter Egos Aba Bagays, zum allmächtigen, allwissenden Fokus der ersten Erzählung: Sie wisse alles, was es über die Mutter der Autorin-Erzählerin zu wissen gebe. Dies missfalle der Autorin-Erzählerin, weil sie sich ihrer nicht entledigen könne.²⁰²

5.1.1 *Skaz*-Elemente im Roman

Hinsichtlich der *Skaz*-Elemente nach Schmid weist der zweite Teil des Romans relevante Eigenschaften auf.

Der zweite Teil des Romans mit der Erzählung der drei betagten Frauen in einem tschechischen Wellnesshotel zeige die Stilistik eines authentischen, slawischen Volksmärchens auf und mime eine mündliche Wiedergabe der Erzählung.²⁰³ Im Unterschied zum ersten, autobiografischen Teil, wechselt die Ich-Erzählperspektive der Autorin-Erzählerin zu einem kollektiven Wir.²⁰⁴

„Und wir? Wir ziehen weiter. Ist das Leben meist eine Suche nach dem Sinn, strebt die Erzählung allein zu ihrem Ende hin.“²⁰⁵

²⁰¹ Vgl. Geiger Zeman, M., & Zeman, Z. (2014). Who's Afraid of Baba Yaga? A Reading of Ageing From the Gender Perspective. *Narodna umjetnost*, 51(1), S. 223-244. <https://doi.org/10.15176/vol51no111>, S. 228 f.

²⁰² Vgl. Plazonja, D. (2014). The Evil Witch of Slavic Mythology. *Reading Myth, Gender and Narrative Identity: Dubravka Ugrešić's Novel Baba Yaga Laid an Egg (2008)*. In M. Hedenborg-White & B. Sandhoff (Hrsg.), *Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters* (S. 61-68). BRILL. https://doi.org/10.1163/9781848882836_007, S. 63.

²⁰³ Vgl. Polić, V. (2018). Dubravka Ugrešić: Boundaries of (Post)Memory, Self, and Nation. In S. Mitroiu (Hrsg.), *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe* (S. 173-196). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-96833-9_8, S. 183

²⁰⁴ Vgl. Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl). Berlin-Verl., S. 97.

²⁰⁵ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl). Berlin-Verl., S. 97.

„So dachte Beba. Und wir? Wir ziehen weiter. Während das Leben sich in der sanften Dünung wiegt, die Erzählung mit geblähten Segeln über die Meere fliegt.“²⁰⁶

„Wir aber ziehen weiter. Zögert die Zeit oft zu verstreichen, eilt die Erzählung, das Ende zu erreichen.“²⁰⁷

„Und wir? Wir haben unsern Auftrag erledigt: Er war bitter, süß und sauer, wenn auch nur von kurzer Dauer. Gebratene Hähnchen gab es wie bei jedem Feste – die Schlegel für uns, für euch die Reste!“²⁰⁸

Im zweiten Teil des Romans ist kein einheitlicher Erzähler mehr erkennbar, stattdessen gibt ein unpersönliches Kollektiv die Geschehnisse wider. Schmid erklärt, dass der ornamentale *Skaz* den Eindruck einer unpersönlichen Erzählinstanz hervorrufe, was in diesem Falle zutreffen würde, da ein unpersönliches, kollektives Wir die Erzählung wiedergibt.²⁰⁹

Außerdem wird, wie auch Polić bemerkt, eine mündliche Wiedergabe gemimt,²¹⁰ was sowohl ein Element des charakterisierenden, wie auch des ornamentalen *Skaz* sein könne. Ein weiteres Merkmal des ornamentalen *Skaz* sei die polystilistische Dimension: sowohl Hochsprache, als auch Volkssprache werden verwendet.²¹¹

²⁰⁶ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl.). Berlin-Verl., S. 101.

²⁰⁷ Ebd., S. 105.

²⁰⁸ Ebd., S. 248.

²⁰⁹ Vgl. Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie* (3., erweiterte und überarbeitete Auflage). de Gruyter, S. 161 f.

²¹⁰ Vgl. Polić, V. (2018). *Dubravka Ugrešić: Boundaries of (Post)Memory, Self, and Nation*. In S. Mitroiu (Hrsg.), *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe* (S. 173-196). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-96833-9_8, S. 183.

²¹¹ Vgl. Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie* (3., erweiterte und überarbeitete Auflage). de Gruyter, S. 161 f.

Während die unpersönliche, kollektive Erzählinstanz volkssprachliche Elemente und einen mündlichen Grundton zeige, herrsche im dritten Teil, der sich als eine akademische Abhandlung zum Baba Jaga Mythos lese,²¹² ein wissenschaftlicher Ton, den man als Beispiel der Hochsprache sehen könnte. Die folgenden Zitate sollen als entsprechende Beispiele für den wissenschaftlichen Ton des dritten Teils dienen:

„Das Wort **baba** ist indogermanischen Ursprungs und hat in vielen Sprachen Eingang gefunden. In den slawischen Sprachen heißt Baba einmal Oma (Mutters oder Vaters Mutter), zum anderen aber jede alte Frau.“²¹³

„Im alten China, aber auch in der buddhistischen, islamischen und christlichen Welt hielt man Erosionen an Natursteinen für Fußabdrücke von Göttern, Helden, Propheten und Heiligen. Die Mutter des Begründers der Chou-Dynastie wurde schwanger, als sie in eine göttliche Fußspur trat.“²¹⁴

5.2 Die Komponenten der weiblichen Welt

Im Folgenden werden auf die Komponenten der weiblichen Welt des Romans eingegangen. Dabei soll der Fokus vor allem auf die Darstellungen der alltäglichen, weiblichen Lebensrealität gelegt werden, die sich im Roman „Baba Jaga legt ein Ei“ auf die Erlebnisse und Wahrnehmung von älteren Frauen beziehen.²¹⁵

5.2.1 Mutter-Tochter Beziehung

Die Mutter der Autorin-Erzählerin habe das starke Bedürfnis, sich in einer märchengeprägten Welt abzuschotten. In diesem Kosmos, müssen sich alles und jeder nach ihren Gesetzen richten, vor allen Dingen die eigene Tochter.²¹⁶

²¹² Vgl. Polić, V. (2018). Dubravka Ugrešić: Boundaries of (Post)Memory, Self, and Nation. In S. Mitroiu (Hrsg.), *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe* (S. 173-196). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-96833-9_8, S. 183.

²¹³ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl.). Berlin-Verl., S. 259.

²¹⁴ Ebd., S. 302.

²¹⁵ Vgl. Geiger Zeman, M., & Zeman, Z. (2014). Who's Afraid of Baba Yaga? A Reading of Ageing from the Gender Perspective. *Narodna umjetnost*, 51(1), S. 223-244. <https://doi.org/10.15176/vol51no111>, S. 229.

²¹⁶ Vgl. Biti, V. (2010). Märchen und Trauma. Zum Märchenhaften im Werk von Dubravka Ugrešić. In V. Biti & B. Katušić (Hrsg.), *Märchen in den südslawischen Literaturen* (S. 33-43). Peter Lang. <https://ubdata.univie.ac.at/AC08223747>, S. 39.

Die Fixierung auf den eigenen Mikrokosmos rufe bei der Tochter vor allem Mitleid hervor, da sie vermutet, dass ihr auf klassischen Hollywood-Schauspielerinnen gegründeter Horizont auf einem Trauma der eigenen Belanglosigkeit basiere.²¹⁷

„Die Kleider waren mir gleichgültig, mich ärgerte ihr Ordnungswahn, ihre Manie, nichts auf ihrem Territorium zu dulden, was sie nicht selbst ausgewählt hatte.[...] Kaufte ich morgens eine Zeitung, so war sie schon gegen Mittag verschwunden.“²¹⁸

„Mit der Zeit zog sie sich völlig in ihr Haus zurück und reduzierte das Ausgehen auf Spaziergänge im Viertel, zum Markt, zum Lebensmittelgeschäft, zum Arzt, zu einer Freundin auf eine Tasse Kaffee. Am Ende ging sie nur noch täglich zum Café am Markt. Ihre festgefahrene Meinung über kleine Dinge (*Das ist zu fad! Für mich jedenfalls!* [...]) ihre unverblümete Art (*Im Krankenhaus waren alle alt und hässlich!*), ihre Taktlosigkeit (*Frau Nachbarin, Ihr Kaffee riecht komisch!*) – das alles waren Symptome eines tiefen Leidens, das seit Jahren in ihr schwelte, eines immer präsenten Gefühls, dass niemand Notiz von ihr nehme, dass sie unsichtbar sei. Gegen diese erschreckende Unsichtbarkeit kämpfte sie an, so gut sie konnte.“²¹⁹

Die Mutter der Autorin Erzählerin illustriere außerdem anhand mehreren Szenen die körperlichen und psychischen Konsequenzen des Älterwerdens. Inkontinenz und Vergesslichkeit werden beispielsweise erwähnt und sollen damit den Verlust der Kontrolle über den eigenen Körper und seine grundlegenden Funktionen, die man während der Jugend als selbstverständlich betrachtete, implizieren.²²⁰

²¹⁷ Vgl. Biti, V. (2010). Märchen und Trauma. Zum Märchenhaften im Werk von Dubravka Ugrešić. In V. Biti & B. Katušić (Hrsg.), Märchen in den südslawischen Literaturen (S. 33-43). Peter Lang. <https://ubdata.univie.ac.at/AC08223747>, S. 39.

²¹⁸ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl.). Berlin-Verl., S. 44

²¹⁹ Ebd., S. 37f.

²²⁰ Vgl. Geiger Zeman, M., & Zeman, Z. (2014). Who's Afraid of Baba Yaga? A Reading of Ageing From the Gender Perspective. *Narodna umjetnost*, 51(1), S. 223-244. <https://doi.org/10.15176/vol51no111>, S. 236.

„Die Inkontinenz war die ärgste Kränkung, die der Körper ihr zufügen konnte. Auch die Vergesslichkeit erboste sie (Es stimmt nicht, dass ich es vergessen habe!), sie gab aber dennoch klein bei (Könnte es sein, dass ich das doch vergessen habe?)“²²¹

Plazonja interpretiert den graduellen Gedächtnisschwund der Mutter als symptomatisch: Es sei nicht ein kompletter Verlust ihres Gedächtnisses, sondern mehr eine Umordnung ihrer Erinnerungen in eine nicht lineare Struktur. Dabei würden die Grenzen zwischen jüngster und entfernter Vergangenheit verwischt. Aus diesem Grund, könne die Autorin-Erzählerin den Ausführungen der Mutter nicht folgen. Die Rede der Mutter sei fragmentiert: Sie spricht in inkohärenten, scheinbar bedeutungslosen Einheiten. Entweder spreche die Mutter in Diminutiven, und reduziere somit ihre Sprache auf die Ausdrucksweise eines Kleinkindes, oder sie produziere unverständliche, vogelähnliche Laute.²²²

„Alle Wörter sind ihr auseinandergebrösel. [...] Sie hielt vor einer Handvoll Wörter inne wie vor einem Puzzle, das sie nicht mehr zusammensetzen vermochte.“²²³

„Später fand sie Methoden, sich zu helfen. Sie verwendete Diminutive, was sie früher nie getan hatte.“²²⁴

„Und noch etwas war neu. Sie begann sich auf einige Laute wie auf eine Gehhilfe zu stützen. Wenn Sie in der Wohnung herumbosselte, den Kühlschrank öffnete oder ins Badezimmer ging, hörte ich sie rhythmisch tönen: hm, hm, hm oder uh-hu-hu, uh-hu-hu.“²²⁵

²²¹ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl). Berlin-Verl., S. 81.

²²² Vgl. Plazonja, D. (2014). *The Evil Witch of Slavic Mythology. Reading Myth, Gender and Narrative Identity: Dubravka Ugrešić's Novel Baba Yaga Laid an Egg* (2008). In M. Hedenborg-White & B. Sandhoff (Hrsg.), *Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters* (S. 61-68). BRILL. https://doi.org/10.1163/9781848882836_007, S. 64.

²²³ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl). Berlin-Verl., S. 17.

²²⁴ Ebd., S. 18.

²²⁵ Ebd., S. 19.

Die einzige Figur, welche die Mutter verstehe, sei die andere Erscheinung der Baba Jaga dieses ersten Teils des Romans – nämlich Aba Bagay. Die Autorin-Erzählerin stelle diesbezüglich Folgendes fest:²²⁶

„Aba hatte mit meiner Mutter sofort eine gemeinsame Geheimsprache gefunden. Vielleicht waren sie aus demselben Stoff gemacht, erkannten einander wieder, ohne sich dessen bewusst zu sein. Es verband sie die gleiche Angst vor dem Verschwinden, der unbewusste Wunsch, eine Spur zu hinterlassen, sich auf etwas zu verewigen.“²²⁷

Polić geht ebenfalls auf diese Assoziation der Mutter der Autorin-Erzählerin und der Baba Jaga Figur ein. Polić argumentiert, dass sowohl die Mutter, als auch die Großmutter und die Autorin-Erzählerin selbst eine mythologische Verwandtschaft mit Baba Jaga aufzeigen. Dadurch würde ihre starke generationsübergreifende Verbundenheit betont, die gleichzeitig als ein Beispiel eines universalen, weiblichen Prinzips diene. Selbst der Tod der Mutter werde aus dieser Perspektive erträglicher, da ihre Existenz in der weiblichen Nachkommenschaft weiter fortbestehe.²²⁸

5.2.2 Pupa, Beba, Kukla

Pupa ist eine Gynäkologin und Kukla ist eine Lehrerin für Englische Sprache und Literatur und eine talentierte, wenn auch unverwirklichte Schriftstellerin. Beba ist eine klassisch ausgebildete technische Zeichnerin, die ihr ganzes Leben damit verbrachte anatomische Zeichnungen für die Medizinische Fakultät zu fertigen. Obwohl sie alle einen akademischen Hintergrund teilen, unterscheiden sie sich hinsichtlich ihrer beruflichen Erfolge und ihrer ökonomischen Situation. Ihre Biographien sind sehr verschieden, dennoch verbinde sie ein wichtige Gemeinsamkeit: Sie alle teilen Erfahrungen von schwierigen, generationsübergreifenden Beziehungen, entweder zu Kindern oder verstorbenen Eltern.²²⁹

²²⁶ Vgl. Plazonja, D. (2014). The Evil Witch of Slavic Mythology. Reading Myth, Gender and Narrative Identity: Dubravka Ugrešić's Novel *Baba Yaga Laid an Egg* (2008). In M. Hedenborg-White & B. Sandhoff (Hrsg.), *Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters* (S. 61-68). BRILL. https://doi.org/10.1163/9781848882836_007, S. 64.

²²⁷ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl). Berlin-Verl., S. 69.

²²⁸ Vgl. Polić, V. (2018). Dubravka Ugrešić: Boundaries of (Post)Memory, Self, and Nation. In S. Mitroiu (Hrsg.), *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe* (S. 173-196). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-96833-9_8, S. 184.

²²⁹ Vgl. Geiger Zeman, M., & Zeman, Z. (2014). Who's Afraid of Baba Yaga? A Reading of Ageing from the Gender Perspective. *Narodna umjetnost*, 51(1), S. 223-244. <https://doi.org/10.15176/vol51no111>, S. 229.

Genau aufgrund ihrer problematischen oder unerfüllten Mutterschaft weichen sie alle drei von den traditionellen Normen von Weiblichkeit ab. Geiger Zeman und Zeman erkennen darin einen dissidenten Aspekt und klassifizieren die drei Protagonistinnen des zweiten Teils aufgrund dessen als personifizierte Beispiele der Baba Jaga Figur. Sie teilen alle die Erfahrung einer schwierigen Beziehung zu ihren Familien oder romantischen Partnern, die durch Schuld, Missverständnisse und Wut geprägt sei.²³⁰ Beispiele dieser problematischen Beziehungen sollen anhand der folgenden Zitate veranschaulicht werden.

„Zorana verstand sie nicht. Ausgerechnet Zorana, die ihr immer vorwarf, sie verstehe sie nicht. Pupa protestierte zunächst, dann verteidigte sie sich, fühlte sich lange schuldig und gab schließlich zu, dass Zorana wenigstens in einem Punkt recht hatte: Sie verstand Zorana wirklich nicht.“²³¹

„Das war es, was Beba von David erfahren hatte. Aber sie wollte weitere Erkundigungen anstellen, denn sie wusste wenig über ihren Sohn. Filip hatte sich selten gemeldet, gelegentlich einen Brief geschickt, eher eine Ansichtskarte, gerade so viel, um ein Lebenszeichen von sich zu geben. Er hinterließ nie eine Anschrift.“²³²

„Nach dem Tod ihres zweiten Mannes heiratete Kukla zum dritten Mal, und zwar gleich einen Invaliden. Er war ein bekannter Schriftsteller, der nach einem unglücklichen Treppensturz für immer an den Rollstuhl gefesselt blieb. Ihm war kein langes Leben beschieden, und so wurde Kukla mit sechzig Jahren zum dritten Mal Witwe.“²³³

²³⁰ Vgl. Geiger Zeman, M., & Zeman, Z. (2014). Who's Afraid of Baba Yaga? A Reading of Ageing From the Gender Perspective. *Narodna umjetnost*, 51(1), S. 223-244. <https://doi.org/10.15176/vol51no111>, S. 229.

²³¹ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl.). Berlin-Verl., S. 128.

²³² Ebd., S. 228.

²³³ Ebd., S. 172.

Polić sieht in Pupa, Beba und Kukla außerdem ein weiteres Beispiel des universalen, weiblichen Prinzips. (Siehe Kapitel 5.3.1.) Die Kontinuität dieses Prinzips wird hervorgehoben durch das Auftreten einer kleinen Adoptivenkelin, die nach Pupas Tod ihren Platz im Dreiergespann einnehme. Dies werde veranschaulicht, indem die kleine Wawa in Pupas Pelzstiefel krieche. Insofern werde die Reinkarnation und Erneubarkeit der archetypischen Urmutter verdeutlicht.²³⁴

„Kaum hatte Kukla die Suite aufgesperrt, da zog Pupas Pelzstiefel wie ein Magnet den Blick der Kleinen an. Er stand da, seit er von der Reinigung zurückgebracht worden war.“²³⁵

„Zunächst bewunderte Wawa ihn, dann trat sie vorsichtig an ihn heran und sah ihn sich genau an. Erst hob sie den einen, dann den anderen Fuß und stieg schließlich hinein.“²³⁶

Die zwei überlebenden alten Frauen, Kukla und Beba würden die kleine Wawa großziehen. Dies würde das Thema dieses Volksmärchen des zweiten Teils des Romans unterstreichen: Nämlich die Aufrechterhaltung des universalen weiblichen Prinzips; nicht nur in Bezug auf die Mutter-Tochter Beziehung, sondern auch hinsichtlich der Großmutter und der Enkelin. Die Grenzen zwischen den Generationen werden aufgehoben, zugunsten der Kontinuität und der unzählbaren Lebenskraft, welche am Rande der Gesellschaft weiter fortbestehen würde.²³⁷

5.2.2.1 Körperbild und Selbstwahrnehmung

Der Alltag und die Probleme der drei Protagonistinnen Pupa, Beba und Kukla erlauben eine Reflexion zum Thema Alter und den Lebensrealitäten älterer Frauen. Dabei soll im Folgenden auf die Thematik der Wahrnehmung des Körperbildes und der Selbstwahrnehmung in Zusammenhang mit dem Älterwerden eingegangen werden. In Bezug auf die

²³⁴ Vgl. Polić, V. (2018). Dubravka Ugrešić: Boundaries of (Post)Memory, Self, and Nation. In S. Mitroiu (Hrsg.), *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe* (S. 173-196). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-96833-9_8, S. 184.

²³⁵ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl). Berlin-Verl., S. 223.

²³⁶ Ebd., S. 223.

²³⁷ Vgl. Polić, V. (2018). Dubravka Ugrešić: Boundaries of (Post)Memory, Self, and Nation. In S. Mitroiu (Hrsg.), *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe* (S. 173-196). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-96833-9_8, S. 184 f.

Selbstwahrnehmung des alternden Körpers werde durch die Figur Beba eine genaue Beschreibung gegeben:²³⁸

„Beba und ihr Körper lebten miteinander in Feindschaft. Beba konnte sich nicht mehr erinnern, wann es zum ersten Konflikt gekommen war. Damals, als sie die ersten fünf Kilo mehr drauf hatte? Vielleicht hatte schon damals ihr Körper die Herrschaft übernommen, und nichts konnte ihn mehr daran hindern, gegen sie zu arbeiten?[...] Als sie sich dann eines Tages im Spiegel betrachtete, stellte sie zu ihrem Entsetzen fest, dass sie sich in einem Körper befand, der nicht der ihre war, in einem Körper, den sie fortan wie eine Strafe würde erdulden müssen.“²³⁹

Interessant in Bezug auf Körperbild sei auch der Charakter Kukla, die im Gegensatz zu Beba aufgrund ihrer körperlichen Erscheinungen den weiblichen Schönheitsnormen entspreche, was sie jedoch auch nicht glücklich gemacht hätte.²⁴⁰

„Kukla war fast eins achtzig groß, schlank, leichtfüßig und hielt sich kerzengerad. All dies ließ sie jünger erscheinen, als sie war. Sie hatte regelmäßige Gesichtszüge, stark ausgeprägte Backenknochen, etwas schräg liegende, gewöhnlich als ‘mandelförmig’ bezeichnete Augen von undefinierbarer Farbe und ein schüchternes Lächeln. Auch dieses Lächeln war ungewöhnlich für ihr Alter.“²⁴¹

²³⁸ Vgl. Geiger Zeman, M., & Zeman, Z. (2014). Who’s Afraid of Baba Yaga? A Reading of Ageing From the Gender Perspective. *Narodna umjetnost*, 51(1), S. 223-244. <https://doi.org/10.15176/vol51no111>, S. 229, 237.

²³⁹ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl). Berlin-Verl., S. 129 f.

²⁴⁰ Vgl. Geiger Zeman, M., & Zeman, Z. (2014). Who’s Afraid of Baba Yaga? A Reading of Ageing From the Gender Perspective. *Narodna umjetnost*, 51(1), S. 223-244. <https://doi.org/10.15176/vol51no111>, S. 237.

²⁴¹ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl). Berlin-Verl., S. 147.

5.2.3 Aba Bagay wird zu Baba Jaga

„Sie war klein, dünn, vor Magerkeit sogar etwas gebeugt. Als Erstes fiel mir ihre viel zu große Brille auf, deren Gestell zu schwer war für ihr zartes, kleines Gesicht (Typ Bücherwurm!). Lebhaftige, dunkle Augen, eine etwas gebogene Nase und dieses unglückliche Brillengestell verliehen ihrem Äußeren etwas Vogelartiges.“²⁴²

Den Roman durchziehe eine weitreichende mit dem Baba Jaga Mythos verbundene Symbolik. Ein solches Motiv seien beispielsweise Vögel. (Siehe Kapitel 5.2.4.4.) Sowohl die Mutter der Autorin-Erzählerin wie Aba Bagay besitzen körperliche Eigenschaften, die an einen Vogel erinnern würden. Der letzte Teil des Romans sei ein Glossar, welches die wichtigsten Termini und die mit Baba Jaga verbundene Symbolik erkläre. Die junge, bulgarische Folkloristik Studentin fungiere dabei als Leserin der ersten beiden Teilen des Romans. Ein fiktiver Verleger ließ ihr die beiden Teile des Romans zukommen, und bete sie aufgrund ihrer Spezialisierung und Expertise auf dem Gebiet der Folkloristik, ein Vorwort für den Roman zu schreiben. Das Glossar sei Aba Bagays Kreation, in dem sie nebst ihren Ausführungen zu den verschiedenen Elementen des Baba Jaga Mythos außerdem eine Interpretation der ersten beiden Teile und den darin auftretenden mythologischen Motiven, inkludiere. Dementsprechend sei Aba Bagay sowohl die Autorin des letzten Teils, als auch die Kritikerin. Der wichtigste Aspekt ihrer Analyse sei der Fakt, dass sie eine Frau und Feministin sei.²⁴³

„Ich glaube sogar, dass alles seine Richtigkeit hat, dass alles irgendwo in einem großen Beschwerdebuch notiert ist und dass eines Tages alle Rechnungen beglichen werden. Früher oder später. Denn wir brauchen uns nur vorstellen, dass die Frauen (und das ist doch nur die zu vernachlässigende Hälfte der Weltbevölkerung, nicht wahr?), dass die Baba Jagas (warum sollten wir sie nicht so nennen?) die Schwerter unter ihrem Kopf in die Hand nehmen und aufbrechen, um die Rechnungen zu begleichen!“²⁴⁴

²⁴² Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl.). Berlin-Verl., S. 51.

²⁴³ Vgl. Plazonja, D. (2014). *The Evil Witch of Slavic Mythology. Reading Myth, Gender and Narrative Identity: Dubravka Ugrešić's Novel Baba Yaga Laid an Egg* (2008). In M. Hedenborg-White & B. Sandhoff (Hrsg.), *Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters* (S. 61-68). BRILL. https://doi.org/10.1163/9781848882836_007, S. 65.

²⁴⁴ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl.). Berlin-Verl., S. 363.

Das Glossar gebe dem Roman seine Erzählform und Bedeutung, es bilde die Basis und das Motiv für die ersten beiden Teile. Aba Bagay sei die allwissende, omnipräsente Figur und die Leserin des gesamten Romans. Ihr gelinge es den Roman zu einem kohärenten Ganzen zu vereinen. Der Roman ende damit, dass Aba Bagay dem fiktiven Verleger ihre wahre Identität als Baba Jaga enthülle. Sie gebe bekannt ihre menschliche Sprache gegen eine andere zu tauschen.²⁴⁵

„Adieu, mein lieber Verleger! Bald werde ich meine menschliche Sprache gegen die Vogelsprache tauschen. Es bleiben mir nur noch wenige menschliche Augenblicke, dann wird sich mein Mund in die Länge ziehen zu einem Schnabel, meine Finger werden zu Krallen, mein Körper wird völlig mit glänzenden schwarzen Federn bedeckt sein...“²⁴⁶

Plazonja argumentiert, dass der Tausch der menschlichen Sprache einen mythischen Moment darstelle, in dem Baba Jaga die Narrative aller Frauen zurückfordere: Dafür reiche die menschliche Sprache nicht aus, da sie so zum Schweigen gebracht werden könne. Stattdessen gebrauche sie die Vogelsprache. Baba Jaga transformiere sich also nicht nur körperlich, sondern auch sprachlich und veranschauliche so den Übergang von Worten zur symbolischen Bildhaftigkeit: Auf der letzten Seite des Romans finde man das Bild einer einzigen, schwarzen Feder, anstatt Wörter. Dies fungiere einerseits als direkter Bezug zu den Vögeln, die mit Baba Jaga eng verbunden seien, und andererseits als Symbol für das Schreiben, welches Baba Jaga für alle Frauen zurückgefordert habe.²⁴⁷

²⁴⁵ Vgl. Plazonja, D. (2014). The Evil Witch of Slavic Mythology. Reading Myth, Gender and Narrative Identity: Dubravka Ugrešić's Novel *Baba Yaga Laid an Egg* (2008). In M. Hedenborg-White & B. Sandhoff (Hrsg.), *Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters* (S. 61-68). BRILL. https://doi.org/10.1163/9781848882836_007, S. 65f.

²⁴⁶ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl.). Berlin-Verl., S. 365.

²⁴⁷ Vgl. Plazonja, D. (2014). The Evil Witch of Slavic Mythology. Reading Myth, Gender and Narrative Identity: Dubravka Ugrešić's Novel *Baba Yaga Laid an Egg* (2008). In M. Hedenborg-White & B. Sandhoff (Hrsg.), *Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters* (S. 61-68). BRILL. https://doi.org/10.1163/9781848882836_007, S. 66f.

5.2.4 Die Symbolik der Baba Jaga

„Die Baba Jaga [...] ist ein anthropomorphes weibliches Wesen, eine alte Zauberin, eine Hexe. Ihr Name wird auf verschiedene Weisen gedeutet. Jaga, Ega, Iga, Juga, Jazja, Jagišna, Eži-baba und ähnliche Bezeichnungen weisen etwa auf Übelkeit, Schauder, Albtraum und Krankheit hin.“²⁴⁸

Johns bezeichnet Baba Jaga als eine der markantesten Figuren der osteuropäischen Folklore, sie sei die Hexe aus russischen und osteuropäischen Volksmärchen. Die Figur der Baba Jaga werde häufig assoziiert mit den für sie typischen Attributen: Sie lebe in einem Wald, in einer Hütte, welche sich auf Hühnerknochen stütze und sich im Kreis drehen könne. Die Baba Jaga strecke sich gewöhnlich von einer Ecke der Hütte bis zur anderen auf dem Ofen aus. Baba Jaga besitze charakteristische, teils groteske körperliche Merkmale:²⁴⁹ Sie hätte ein knöchernes Bein, hängende Brüste, welche sie auf den Ofen lege oder über einen Stock hänge und außerdem eine lange spitze Nase, welche in die Zimmerdecke eingewachsen sei. Die Nase sei ursprünglich ein Vogelschnabel gewesen, dessen Umwandlung in eine wohlgeformte Nase misslungen sei. Die Nase weise auf ihre ursprüngliche göttliche Herkunft in Vogelgestalt hin. Außerdem fliege Baba Jaga in einem Mörser, den sie mit einem Stößel antreibe, durch die Luft. Ihre Spur verwische sie mit einem Ofenbesen.²⁵⁰ Johns beschreibt sie als eine facettenreiche Figur, die im Zuge der folkloristischen Forschung als Wolke, Mond, Tod, Winter, Schlange, Vogel, Pelikan, matriachale Vorahnin, phallische Mutter oder als archetypisches Bild interpretiert werde. Baba Jaga erscheine seit dem 18. Jahrhundert in der osteuropäischen Folklore. Johns erwähnt Parallelfiguren aus anderen folkloristischen Traditionen. Er weist vor allem auf die Dokumentation von der Figur Ježibaba aus der westslavischen Tradition hin, die zeige, dass die Figur der Baba Jaga aus dem Mittelalter komme, oder womöglich aus einer früheren slavischen Vergangenheit stamme.²⁵¹ Da die mit Baba Jaga verbundene Symbolik sehr vielfältig und komplex sei, werden im Folgenden vier ausgewählte, symbolische Motive, die in engem Zusammenhang mit der Baba Jaga Figur stehen, noch genauer erläutert.

²⁴⁸ Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl.). Berlin-Verl., S. 264.

²⁴⁹ Vgl. Johns, A. (2004). *Baba Yaga: The ambiguous mother and witch of the Russian folktale*. Peter Lang, S. 1 f.

²⁵⁰ Vgl. Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl.). Berlin-Verl., S. 264, S. 307.

²⁵¹ Vgl. Johns, A. (2004). *Baba Yaga: The ambiguous mother and witch of the Russian folktale*. Peter Lang, S. 40 f.

5.2.4.1 Familienstand

Baba Jaga werde einerseits als eine ledige Frau dargestellt. Andererseits ist Ježibaba in der tschechischen Variante mit Ježibabel verheiratet. Außerdem gebe es widersprüchliche Darstellungen ihres Mutterstatus: Es gebe Stellen, wo von einer Tochter namens Marinuschka die Rede sei, oder andere Quellen, die von einundvierzig Töchtern sprechen. Es gibt auch Erzählungen, in denen Baba Jaga als Drachenuutter erscheine. In manchen Märchen begleiten sie zwei Schwestern, auch sie tragen den Namen Baba Jaga. Es gebe Gestalten namens Sineglaska, die Blauäugige, die als Nichten Baba Jagas verstanden würden. Nichtsdestotrotz hat sich das Bild einer ledigen, alten Baba Jaga gegenüber anderen Varianten durchgesetzt. Baba Jaga wäre ein Sinnbild für die dunkle Seite der Mutterschaft: Sie werde als böse Stiefmutter oder als falsche Mutter dargestellt. Sie imitiere beispielsweise die Stimme der Mutter eines Helden, um ihn auf diese Weise anzulocken und aufzufressen.²⁵²

5.2.4.2 Die Puppen

Die Puppe stelle symbolisch ein verstorbene Familienmitglied dar, sie sei das Gefäß, welches die verstorbene Seele verwahre. In einigen afrikanischen Stämmen gebe es den Brauch, nach dem Witwer, die erneut heiraten, eine kleine Puppe anfertigen, welche die verstorbene Ehefrau symbolisiere, und diese an einem prominenten Platz aufbewahren. In Nordsibirien werden Puppenköpfe aus Vogelschnäbeln gefertigt. Die Puppe symbolisiere Fruchtbarkeit und würde von frischgetrauten Hochzeitspaaren ins Bett genommen. Allerdings könnten Puppen auch von bösen Geistern bewohnt werden, in diesem Falle müsse man die Puppe verbrennen.²⁵³

5.2.4.3 Das Ei

Das Ei symbolisiere in der slawischen Mythologie den Anfang allen Anfangs, Fruchtbarkeit, Lebenskraft und Erneuerung des Lebens. Die Slawen glaubten, dass die Welt ein einziges, riesiges Ei sei: Der Himmel sei die Eierschale, das Wasser das Eiweiß, die Wolken die dünne Haut und die Erde das Eigelb. Bei Begräbnisritualen wurde das Ei in die Hände des Verstorbenen gelegt, oder in seinen Sarg als Symbol der Auferstehung und Erneuerung des Lebens. Außerdem verstreuten die Slawen Eierschalen auf den Äckern, damit die Ernte reich ausfallen würde.²⁵⁴

²⁵² Vgl. Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl.). Berlin-Verl., S. 292 f.

²⁵³ Vgl. Ebd., S. 314f.

²⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 331f.

Das Ei gelte jedoch nicht nur bei den Slawen als wichtiges Symbol, sondern könne als universales Symbol verstanden werden: Bei vielen Völkern, wie beispielsweise den Kelten, Griechen, Ägyptern, Phöniziern, Tibetern oder Chinesen ist der Mythos vorhanden, nach dem die Welt aus einem kosmischen Ei entstanden wäre.²⁵⁵

5.2.4.4 Die Vögel

Die mythologische Bedeutung von Vögeln sei vielfältig, jedoch wären sie in erster Linie Vermittler zwischen Himmel und Erde, sie nehmen die Rolle eines Boten ein. Sie verkünden sowohl Unglücksbotschaften, wie beispielsweise den Tod, als auch glückliche Nachrichten über die Geburt eines Kindes oder eine Hochzeit. Außerdem fungieren sie als eine Art Naturkalender, da sie den Beginn des Frühlings oder Winters ankündigen. Vögel werden mit Frauen assoziiert, was auf Höhlenzeichnungen aus dem Paläolithikum zurückzuführen wäre. Diese Zeichnungen kombinieren weibliche Körperteile mit der Vogelgestalt, beispielsweise wurde anstelle eines Mundes ein Schnabel gezeichnet oder Flügel anstelle von Armen. Vögel, in Form von schwarzen Hühnern, Krähen, Elstern oder auch Gänsen werden stark assoziiert mit der Baba Jaga, Hexen aller Art und weiblichen Dämonen im Allgemeinen. Diese mythischen, weiblichen Wesen weisen oft Vogelmerkmale auf wie Krallen, Beine, Flügel oder vogelartige Gesichtszüge. Außerdem könnten sie sich in einen Vogel transformieren oder wie Vögel fliegen. Einer russischen Legende zufolge veranlasste Ivan, der Schreckliche, eine Hexenverbrennung aller Hexen Russlands, die sich jedoch, der Legende zufolge, im entscheidenden Moment kollektiv in Elstern verwandelten und davonflogen.²⁵⁶

²⁵⁵ Vgl. Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl.). Berlin-Verl., S. 331f.

²⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 335-340.

6 Schlusswort

In der vorliegenden, wissenschaftlichen Arbeit wurde in einem ersten Schritt die Entwicklung der jugoslawischen, neofeministischen Bewegung und deren wichtigsten ExponentInnen dargelegt. Es wurden maßgebliche Werke erläutert und die wichtigen Motive und Themata der neofeministischen Autorinnen erläutert. Im Folgenden wurde Dubravka Ugrešićs schriftstellerisches Werk vor diesem Hintergrund kontextualisiert und auf ihre literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der sowjetischen, weiblichen Prosa eingegangen. Dubravka Ugrešić stelle im Zuge eines Artikels über das literarische Werk verschiedener, sowjetischer Autorinnen und insbesondere Ljudmila Petruševskajas Schreiben eine Definition der paradigmatischen, weiblichen Prosa auf. Die zwei wichtigen Merkmale der paradigmatischen, weiblichen Prosa seien einerseits eine dem russischen *Skaz* ähnliche Erzählform und andererseits ein thematischer Fokus auf den Alltag von Frauen. Die Historikerin Zsófia Lóránd bemerkt diesbezüglich, dass sich diese Definition der paradigmatischen, weiblichen Prosa auch auf Ugrešićs eigenes Werk anwenden ließe.²⁵⁷

Diese Hypothese bildet die Grundlage für die Analyse zweier Romane Ugrešićs, einerseits „Des Alleinseins müde“ und andererseits „Baba Jaga legt ein Ei“. Bezüglich des Romans „Des Alleinseins müde“ konnte festgestellt werden, dass die beiden Merkmale der paradigmatischen, weiblichen Prosa zutreffen: Es ließen sich Elemente des ornamentalen *Skaz* nach Schmid feststellen,²⁵⁸ da ein Spektrum von heterogenen Stimmen in Form eines polyphonen Frauenchors die Erzählung beeinflussen, indem sie das Schreiben der Autorin-Erzählerin kommentieren, oder Steffi Ziernagel Ratschläge erteilen.²⁵⁹ Außerdem zeigt sich die polystilistische Dimension des ornamentalen *Skaz* anhand des mündlichen Grundtons und der Umgangssprachlichkeit, und der Anwendung von Hoch- und Volkssprache.²⁶⁰

²⁵⁷ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 110.

²⁵⁸ Vgl. Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie* (3., erweiterte und überarbeitete Auflage). de Gruyter, S. 161 f.

²⁵⁹ Vgl. Lóránd, Z. (2018). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg, S. 112.

²⁶⁰ Vgl. Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie* (3., erweiterte und überarbeitete Auflage). de Gruyter, S. 161 f.

Hinsichtlich des thematischen Fokus auf den Alltag von Frauen wurde die weibliche Welt und deren Komponenten untersucht, die in „Des Alleinseins müde“ heraufbeschworen werden. Dabei wird die Funktion von Klischees, welche den Roman leitmotivisch durchziehen, analysiert und anhand von Textstellen illustriert, wie diese den Alltag der weiblichen Charaktere prägen.²⁶¹ Bezüglich der Analyse des zweiten Romans „Baba Jaga legt ein Ei“ konnte ebenfalls festgestellt werden, dass die Kriterien der paradigmatischen, weiblichen Prosa zutreffen. Es konnten Elemente des ornamentalen *Skaz* aufgezeigt werden: Im zweiten Teil des Romans sei beispielsweise kein einheitlicher Erzähler mehr erkennbar, stattdessen gebe ein unpersönliches Kollektiv die Geschehnisse wider. Schmid erklärt, dass der ornamentale *Skaz* den Eindruck einer unpersönlichen Erzählinstanz hervorrufe,²⁶² was in diesem Falle zutreffen würde.

In Bezug auf den thematischen Fokus auf den Alltag von Frauen wurden ebenfalls die Komponenten der weiblichen Welt im Roman „Baba Jaga legt ein Ei“ betrachtet. In diesem Roman werde jedoch der Alltag von älteren Frauen thematisiert. Es werden anhand ausgewählter Textstellen Reflexionen zu den Problemen und Lebensrealitäten von älteren Frauen angestellt und deren Marginalisierung in der Gesellschaft illustriert. Der Roman transformiere die unsichtbaren, älteren Frauen in eine unzerstörbare, mythische Macht – die durch die Figur der Baba Jaga ihre mythologische Gestalt findet.²⁶³

Die Auseinandersetzung mit den beiden Romanen, erlaubte sowohl eine bereichernde Reflexion zu verschiedenen, weiblichen Lebensrealitäten und deren Gemeinsamkeiten, als auch zu der Grenze zwischen Fiktion und Realität und den diesbezüglichen erzähltechnischen Möglichkeiten.²⁶⁴

²⁶¹ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider's Story. *The Slavonic and East European Review*, 68(3), S. 436-446. JSTOR, S. 440 f.

²⁶² Vgl. Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie* (3., erweiterte und überarbeitete Auflage). de Gruyter, S. 161 f.

²⁶³ Vgl. Polić, V. (2018). Dubravka Ugrešić: Boundaries of (Post)Memory, Self, and Nation. In S. Mitroiu (Hrsg.), *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe* (S. 173-196). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-96833-9_8, S. 183 f.

²⁶⁴ Vgl. Lukić, J.: Trivial Romance as an archetypal genre: the fiction of Dubravka Ugrešić. <https://www.zenskestudie.edu.rs/en/publishing/online-material/women-s-studies-journal/295-trivial-romance-as-an-archetypal-genre-fiction-of-dubravka-ugresic> [Zugriff 2020-04-14].

Die weibliche Welt, die im Roman „Des Alleinseins müde“ präsentiert wird, sei von Klischees und märchenhaften Narrativen durchwirkt. Die weiblichen Charaktere scheinen dieser normierten Welt zu einem großen Teil ausgeliefert zu sein und sowohl unfähig, als auch unwillig sich dieser Welt zu widersetzen.²⁶⁵

Im Unterschied dazu, zeigt Ugrešić in „Baba Jaga ein Ei“ das subversive Potential von Märchen durch die Dekonstruktion der Baba Jaga in eine selbstbestimmte, mächtige, weibliche Figur, die sich dem vorherrschenden System widersetzt und es neu definieren möchte. In einem weiteren Schritt wäre es interessant, die weiteren Romane Ugrešićs unter den Gesichtspunkten der paradigmatischen, weiblichen Prosa zu analysieren, um ein umfassenderes Verständnis ihres Gesamtwerkes zu erlangen.

²⁶⁵ Vgl. Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider's Story. *The Slavonic and East European Review*, 68(3), 436–446. JSTOR, S.442.

7 Literaturverzeichnis

Primäre Quellen:

Ugrešić, D. (1984). *Des Alleinseins müde*. Volk und Welt.

Ugrešić, D., & Wittmann, M. (2009). *Baba Jaga legt ein Ei* (2. Aufl). Berlin-Verl.

Sekundäre Quellen:

Becker, P. (2003). *Verlagspolitik und Buchmarkt in Russland: (1985 bis 2002); Prozess der Entstaatlichung des zentralistischen Buchverlagswesens*. Harrassowitz.

Biti, V. (2010). Märchen und Trauma. Zum Märchenhaften im Werk von Dubravka Ugrešić.

In V. Biti & B. Katušić (Hrsg.), *Märchen in den südslawischen Literaturen* (S. 33-43).

Peter Lang. <https://ubdata.univie.ac.at/AC08223747>

Bradley, D. E., & Longino, C. F., Jr. (2001). How older people think about images of aging in advertising and the media. (Images of aging in media marketing). *Generations (San Francisco, California)*, 25.

Brigley Thompson, Z., Dillet, B., MacKenzie, I. M., & Porter, R. (2013). Écriture Féminine. In *The Edinburgh Companion to Poststructuralism* (S. 143-162). Edinburgh University Press; nlebk. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=696576&site=ehost-live>

Dahlerup, P., & Saebel, B. (1998). *Dekonstruktion: Die Literaturtheorie der 1990er*. De Gruyter.

Dobos, M. (1983). The Women's Movement in Yugoslavia: The Case of the Conference for the Social Activity of Women in Croatia, 1965-1974. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 7(2), S. 47-55. JSTOR. <https://doi.org/10.2307/3346285>

Döring-Smirnov, J. R. (2013). *Von Puschkin bis Sorokin: Zwanzig russische Autoren im Porträt*. Böhlau Verlag.

- Duhaček, D. (1993). Women's Time in Former Yugoslavia. In *Gender politics and post-communism: Reflections from Eastern Europe and the former Soviet Union* (S. 131-137). Routledge.
- Freise, M. (Hrsg.). (2017). *Kindler kompakt Russische Literatur 20. Jahrhundert*. J.B. Metzler Verlag.
- Freunek, S. (2007). *Literarische Mündlichkeit und Übersetzung: Am Beispiel deutscher und russischer Erzähltexte*. Frank und Timme.
- Geiger Zeman, M., & Zeman, Z. (2014). Who's Afraid of Baba Yaga? A Reading of Ageing from the Gender Perspective. *Narodna umjetnost*, 51(1), S. 223-244. <https://doi.org/10.15176/vol51no111>
- Goscilo, H. (1998). The ship of widows. In N. Cornwell & N. Christian (Hrsg.), *Reference guide to Russian literature* (S. 359-360). Fitzroy Dearborn.
- Goscilo, H., Grekova, I., & Porter, C. (1994). Foreword. In *The ship of widows* (S. VII-XXVII). Northwestern University Press.
- Grekova, I., & Porter, C. (1994). *The ship of widows*. Northwestern University Press.
- Hawkesworth, C. (1990). Dubravka Ugrešić: The Insider's Story. *The Slavonic and East European Review*, 68(3), S. 436-446. JSTOR.
- Heit, H. (2007). *Der Ursprungsmythos der Vernunft: Zur philosophiehistorischen Genealogie des griechischen Wunders*. Königshausen & Neumann.
- Herzog, A. (2006). Stereotype. In U. Hasebrink & Hans-Bredow-Institut (Hrsg.), *Medien von A bis Z* (1. Aufl, S. 328-332). VS, Verl. für Sozialwiss.
- Heynders, O. (2016). *Writers as public intellectuals: Literature, celebrity, democracy*.
- Illouz, E. (2012). *Why love hurts: A sociological explanation*. Polity.

- Ivanov, V. (1999). Heteroglossia. *Journal of Linguistic Anthropology*, 9(1/2), S. 100-102. JSTOR.
- Jancar-Webster, B. (1999). Women in the Yugoslav National Liberation Movement. In *Gender Politics in the Western Balkans: Women and society in Yugoslavia and the Yugoslav successor states* (S. 67-87). The Pennsylvania State University Press.
- Johns, A. (2004). *Baba Yaga: The ambiguous mother and witch of the Russian folktale*. Peter Lang.
- Lauer, R. (2005). *Kleine Geschichte der russischen Literatur* (Originalausgabe). Verlag C.H. Beck.
- Lóránd, Z. (2018a). Feminist Intellectuals: From Yugoslavia, in Europe. In M. Jalava, S. Nygård, & J. Strang (Hrsg.), *Decentering European intellectual space*. Brill.
- Lóránd, Z. (2018b). *The feminist challenge to the socialist state in Yugoslavia*. Springer Berlin Heidelberg.
- Lóránd, Z. (2019). Sisterhood and Second Wave Feminist Stakes in Women's Art and Women's Literature in Yugoslavia in the 1970s and 1980s. In A. Bühler-Dietrich (Hrsg.), *Feminist circulations between East and West* (S. 109-128). Frank & Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur.
- Lukić, J. (1996). Women-centered Narratives in Contemporary Serbian and Croatian Literatures. In P. Chester & S. Forrester (Hrsg.), *Engendering Slavic literatures* (S. 223-243). Indiana University Press.
- Lukić, J. (2004). Witches Fly High: The Sweeping Broom of Dubravka Ugrešić. *Relations*, S. 210-219.
- Lukić, J. (2006). Poetics, Politics and Gender. In J. Regulska & D. Završek (Hrsg.), *Women and Citizenship in Central and Eastern Europe* (S. 225-243). Ashgate.

- Morgan, R. (Hrsg.). (1996). *Sisterhood is global: The international women's movement anthology*. Feminist Press.
- Nelson, T. D. (2016). *Handbook of prejudice, stereotyping, and discrimination* (Second edition.). Routledge. <https://ubdata.univie.ac.at/AC12641875>
- Norris, D. A., & Palgrave Connect (Online service). (1999). *In the wake of the Balkan myth: Questions of identity and modernity*. Macmillan Press; St. Martin's Press. <http://site.ebrary.com/id/10487528>
- Ohme, A. (2015). *Skaz und Unreliable Narration: Entwurf einer neuen Typologie des Erzählers*. De Gruyter.
- Pavlović, T. (1999). Women in Croatia: Feminists, Nationalists, and Homosexuals. In *Gender Politics in the Western Balkans: Women and society in Yugoslavia and the Yugoslav successor states* (S. 131-152). The Pennsylvania State University Press.
- Penjak, A. (2018). Body and Aging: (Re)righting Old Age Stereotypes in Dubravka Ugrešić's *Baba Yaga laid an Egg*. In M. Gadpaille, V. K. Horvat, & V. Kennedy (Hrsg.), *Engendering difference: Sexism, power and politics* (S. 191-204).
- Plate, L. (2016). Gynocriticism. In A. Wong, M. Wickramasinghe, R. Hoogland, & N. A. Naples (Hrsg.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies* (S. 1-2). John Wiley & Sons, Ltd. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss107>
- Plazonja, D. (2014). The Evil Witch of Slavic Mythology. Reading Myth, Gender and Narrative Identity: Dubravka Ugrešić's Novel *Baba Yaga Laid an Egg* (2008). In M. Hedenborg-White & B. Sandhoff (Hrsg.), *Transgressive Womanhood: Investigating Vamps, Witches, Whores, Serial Killers and Monsters* (S. 61-68). BRILL. https://doi.org/10.1163/9781848882836_007

- Polić, V. (2018). Dubravka Ugrešić: Boundaries of (Post)Memory, Self, and Nation. In S. Mitroiu (Hrsg.), *Women's Narratives and the Postmemory of Displacement in Central and Eastern Europe* (S. 173-196). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-319-96833-9_8
- Prince, G. (2003). *A dictionary of narratology* (Rev. ed.). Univ. of Nebraska Press. <https://ub-data.univie.ac.at/AC03954218>
- Radway, J. A. (1983). Women Read the Romance: The Interaction of Text and Context. *Feminist Studies*, 9(1), S. 53-78. <https://doi.org/10.2307/3177683>
- Schmid, W. (2014). *Elemente der Narratologie* (3., erweiterte und überarbeitete Auflage). de Gruyter.
- Schmid, W. (2018). Formalistische und strukturalistische Erzähltheorie in Russland und ihre westliche Proliferation. In M. Huber & W. Schmid (Hrsg.), *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen* (S. 36-58). De Gruyter.
- Scott, J. W. (2009). *Only paradoxes to offer: French feminists and the rights of man*. Harvard University Press.
- Showalter, E. (1981). Feminist Criticism in the Wilderness. *Critical Inquiry*, 8(2), S. 179-205. JSTOR.
- Tighe, C. (2005). *Writing and responsibility*. Routledge. <http://site.ebrary.com/id/10094380>
- Tippner, A. (2017). Ljudmila Petruševskaja. In M. Freise (Hrsg.), *Kindler kompakt Russische Literatur 20. Jahrhundert* (S. 193-196). J.B. Metzler Verlag.
- Ugrešić, D. (1988). Surovo žensko pismo. *Republika*, Vol. 44(5-6), S. 163-166. [unveröffentlichte Übersetzung von Ivana Jeremić]
- Ugrešić, D., & Antkowiak, B. (2005). *Die Kultur der Lüge* (Dt. Erstausg., 1. Aufl., [Nachdr.]). Suhrkamp.

Williams, D. (2013). *Writing Postcommunism: Towards a literature of the East European Ru-*
ins. Palgrave Macmillan.

8 Abstract

Diese Arbeit untersucht den Roman „Des Alleinseins müde“ und „Baba Jaga legt ein Ei“ von Dubravka Ugrešić unter den Gesichtspunkten der paradigmatischen, weiblichen Prosa. Dubravka Ugrešić definierte die paradigmatische, weibliche Prosa im Zuge einer literaturwissenschaftlichen Analyse weiblich geprägter, sowjetischer Prosa der 1960er und 1970er Jahre. Die paradigmatische, weibliche Prosa umfasst zwei maßgebliche Kriterien: Einerseits eine dem russischen *Skaz* ähnliche Erzählform und andererseits einen thematischen Fokus auf den Alltag von Frauen. Die Arbeit legt in einem ersten Schritt die Entwicklung des jugoslawischen Neofeminismus dar und erläutert dessen wichtigste ExponentInnen und Werke. Des Weiteren wird Dubravka Ugrešićs Schreiben im Kontext des jugoslawischen Neofeminismus behandelt. Es wird auf ihre Rolle hinsichtlich der Hexen von Rio Causa eingegangen und inwiefern sich dieses Ereignis auf ihr weiteres Schreiben auswirkte. Bei der Analyse beider Romane werden die *Skaz*-Elemente erläutert und die Komponenten der weiblichen Welt behandelt. Im Rahmen dieser Arbeit werden in Bezug auf den Roman „Des Alleinseins müde“ sowie bezüglich dem Roman „Baba Jaga legt ein Ei“ die beiden Kriterien der paradigmatischen, weiblichen Prosa festgestellt. Ziel dieser Arbeit ist es die Kriterien der paradigmatischen, weiblichen Prosa anhand von ausgewählten Textpassagen zu veranschaulichen und insofern einen Beitrag zur Erforschung frauenzentrierter Literatur zu leisten.



universität
wien

**Philologisch-
Kulturwissenschaftliche Fakultät**

Institut für Germanistik

Universitätsring 1

A-1010 Wien

<http://spl-germanistik.univie.ac.at/>

Eidesstattliche Erklärung im Rahmen von schriftlichen Arbeiten

Angaben zur Studierenden / zum Studierenden	
Matrikelnummer:	1108505
Zuname:	Wohlgemuth
Vorname(n):	Barbara Lea
Studienkennzahl (Beispiel: A 066 817):	A 066 250

Erklärung	
<p>Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.</p>	
18. Mai 2020	B. Wohlgemuth
Datum	Unterschrift der / des Studierenden

HINWEIS: Diese Erklärung ist für wissenschaftliche Arbeiten, die im Rahmen von Proseminaren, Seminaren und anderen prüfungsimmanenten Lehrveranstaltungen erstellt werden, verbindlich auszufüllen und den Arbeiten beizulegen.