



## **Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 6 (2022): *Poetics and Politics by Women in the Post-Soviet Space*

Herausgegeben von Anna Fees, Henrieke Stahl and Claus Telge Friedrichs, Ekaterina: Körper in politischen Kontexten bei einigen deutsch- und russischsprachigen Dichterinnen seit 1980. In: IZfK 6 (2022). 85-113.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-16da-8c11

**Ekaterina Friedrichs (Trier)**

### **Körper in politischen Kontexten bei einigen deutsch- und russischsprachigen Dichterinnen seit 1980**

*The Body Placed in Political Contexts by German- and Russian-speaking Female Poets since 1980*

In contemporary poetry, transgressive writing – understood as a specific type of social action and discourse that generates new meanings – includes diverse and complex poetic practices and relations between the body and politics, the private and the political. This article focuses on a small selection of texts by German- and Russian-speaking female poets that demonstrate different ways of poetically rethinking the body, its borders, and its connection to the political. Included are poems by Barbara Köhler, Gabriele Kachold-Stötzer, Ann Cotten, Lidia Yusupova, Oksana Vasyakina, Galina Rymbu, and Nika Skandiaka.

*Keywords: poetry in German and Russian since 1980, female writing, transgressive writing, body semantics, political and private*

Mitte der 1970er Jahre entsteht im Kontext der poststrukturalistischen Philosophie ein Konzept des weiblichen Schreibens (*écriture féminine*), das vor allem auf den Essay « Le rire de la méduse » (1975)<sup>1</sup> der französischen Literaturtheoreti-

---

<sup>1</sup> Dt. Übersetzung: „Das Lachen der Medusa“ (2013).

kerin und Feministin Hélène Cixous zurückgeht<sup>2</sup>. Der männliche Typ des Schreibens wird, so Cixous, durch das Streben nach dem Ausdruck von objektiver Wahrheit bestimmt. Er bedient unterschiedliche Machtdiskurse und kann so zum Mittel der Unterdrückung werden.<sup>3</sup> Das weibliche Schreiben sei dagegen undefinierbar, da es nicht theoretisiert, klassifiziert oder codiert werden könne. Zudem sei es mit einer gewissen Zerstörung von Automatismen verbunden und stelle einen politischen Akt für diejenigen dar, die sich an der Peripherie befinden und keiner Macht verpflichtet sind.<sup>4</sup>

Im selben Jahr erscheint das Buch « La jeune née »<sup>5</sup> von Cixous und Catherine Clement. Aus dem Buch, so die russische Genderforscherin Svetlana Vorob'eva, lassen sich die Diskursprinzipien des weiblichen Schreibens ableiten, die es vom ‚maskulinen Schreiben‘ unterscheiden. *Écriture féminine* ist demnach:

- ein de-zentrierter Diskurs – in Bezug auf das Traditionelle, Patriarchale; er enthüllt Widersprüche des Konventionellen und bestimmt dadurch eine neue (weibliche) Subjektivität;
- ein Diskurs, der das System der traditionellen binären Oppositionen als Bewertungskriterien des Menschen und der Welt ignoriert: Kultur / Natur, Intelligenz / Sinnlichkeit usw., folglich kommt er als „sinnloser“ und „un-nützer Diskurs“ im Rahmen der traditionellen Episteme vor;
- ein Diskurs, der Grenzen auflöst – zwischen Sprache und Rede, Ordnung und Chaos; er ist eine nicht-hierarchisierte Flut, die aktiv einen Anderen einbezieht;
- ein Diskurs, der nicht beginnt und nicht endet, aber dauert und deswegen existiert; er strebt nicht nach Konfliktlösung, Determination und „Vollendung“ eines Objekts, er strebt nicht nach Verstehen und Wahrheitsuche;
- ein Diskurs, der gewöhnlicher Redestrukturen entgeht, der an prä-soziale und sogar prä-sprachliche Werte und Sinngehalte appelliert;
- ein bisexueller Diskurs, d.h. ein Diskurs, der in gleichem Maße sowohl einem Mann als auch einer Frau gehört, deren beider Anwesenheit in ihm gleich erkennbar und auffindbar ist, was die Lust am Text verstärkt.<sup>6</sup>

Ein wichtiger Begriff und eine grundlegende Metapher für das weibliche Schreiben ist der ‚Körper‘, denn Frau sein heißt Körper sein<sup>7</sup>; den Körper schreiben be-

<sup>2</sup> Als weitere Begründerinnen gelten Luce Irigaray (« Speculum de l'autre femme », 1974) und Julia Kristeva (« La Révolution du langage poétique », 1974), auf die hier nicht näher eingegangen werden kann (vgl. dazu u.a. Nieberle 2013: 49-54).

<sup>3</sup> Über das ‚männliche Schreiben‘: Cixous (1975/76: 879).

<sup>4</sup> “It is impossible to define a feminine practice of writing, and this is an impossibility that will remain, for this practice can never be theorized, enclosed, coded [...]. It will be conceived of only by subjects who are breakers of automatism, by peripheral figures that no authority can ever subjugate.” (Cixous 1975/76: 883). Vgl. auch *écriture féminine* als „ein Kampfbegriff der Befreiung des Weiblichen und der Veränderung der Gesellschaft“ (Weber 1994: 21).

<sup>5</sup> Eng. Übersetzung: *The Newly Born Woman* (1986).

<sup>6</sup> Vgl. Vorобьева (2013: 183-184). Übersetzung (Paraphrase) und Hervorhebung E.F.

deutet aber nicht nur allgemein „to inscribe in language your women’s style“<sup>8</sup>, sondern heißt, wie Weber zusammenfasst, „in konkret mütterlicher Metaphorik“, „den Text aus dem Uterus schreiben bzw. ihn zu gebären wie ein Kind“<sup>9</sup>. Als zentrale Merkmale des weiblichen Schreibens werden traditionell „autobiographische Züge, Themen und Probleme aus dem Familienleben, Leiblichkeit und Körperlichkeit, die Suche nach Authentizität und Selbstbestimmung sowie die Macht des Männlichen“<sup>10</sup> genannt. Zweifellos gelten diese Merkmale auch für feministisch ausgerichtete Texte, selbst wenn die jeweiligen Motive innerhalb des feministischen Diskurses unterschiedlich nuanciert und (um)gedeutet werden.

Die feministische Dichtung beruht auf der Annahme, dass es einen spezifisch weiblichen Blick auf die Welt gibt, der notwendig für das Verständnis des Ortes eines Menschen in der Welt sei (eines beliebigen Menschen, unabhängig von seinem bzw. ihrem Geschlecht), so der russische Literaturwissenschaftler Il’ja Kukuljin. Dieser Blick dekonstruiert die Stereotype des „monozentrischen“ gesellschaftlichen Bewusstseins, das den männlichen Blick als den einzig natürlichen ansieht.<sup>11</sup> Gerade feministische Texte enthalten und entwickeln dazu unterschiedliche politische Motive, da zu ihren grundlegenden Themen Gleichberechtigung, Selbstbestimmung und Freiheit aller Geschlechter, vor allem von Frauen einerseits, und Sexismus, verschiedene Formen von Gewalt, und folglich auch mögliche Veränderungen gesellschaftlicher Normen (wie der traditionellen patriarchalischen Rollenverteilung) andererseits gehören. Anders ausgedrückt: Die feministische Dichtung kann exemplarisch als weibliches Schreiben mit stark politischer Ausrichtung verstanden werden oder auch als subversives Schreiben, das mit sprachlichen und poetischen Mitteln unter anderem das Konstrukt ‚Frau‘ und die Vorstellungen des weiblichen Körper dekonstruiert<sup>12</sup> und umdenkt:

---

<sup>7</sup> Vgl. Cixous (1975/76: 886).

<sup>8</sup> Dies., 882.

<sup>9</sup> Weber (1994: 22).

<sup>10</sup> Vgl. Воробьева (2004). Übers. E.F.

<sup>11</sup> Vgl. Кукулин (2013: 119).

<sup>12</sup> Die unterschiedlichen Verhältnisse zwischen Politik, Körper und Subjekt sind zentral für das Werk der US-amerikanischen Philosophin Judith Butler. Für diesen Beitrag wäre besonders ihr Buch „Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity“ (1990) relevant. Ausgehend von der Diskurstheorie Michel Foucaults und der Sprechakttheorie von John Austin erarbeitet Butler ein performatives Modell des Geschlechts: Die Geschlechterkategorien „männlich“ und „weiblich“ und die jeweilige Binarität der Geschlechter werden als gesellschaftlich konstruiert betrachtet. Butler dekonstruiert das Denken in Geschlechterkategorien: Das Konstrukt ‚Männer‘ kommt, so Butler, nicht ausschließlich dem männlichen Körper zu, genauso wie die Kategorie ‚Frauen‘ nicht nur den weiblichen Körper meint (vgl. Butler 1991: 23) – und die Begrenzung des Körpers wird in ihrem Buch als politisches Konstrukt dargestellt.

Ни камерность лирики, ни сексуальная тематика, ни сосредоточенность героини на быте и материнстве не делают стихи феминистскими. Феминизм подразумевает трансгрессию, переосмысление [...].<sup>13</sup>

Weder Familiarität der Lyrik und sexuelle Thematik noch Konzentration auf den weiblichen Alltag und Mutterschaft machen Gedichte feministisch. Feminismus setzt Transgression und Umdenken [...] voraus.

Die beschriebene „Leiblichkeit“ und das textualisierte Unterbewusste umfassen aber nicht nur den Alltag einer modernen Frau mit ihren Problemen in einer patriarchalischen Gesellschaft, sondern sie können auch zu einer sicheren Basis für ein sprachkritisches und *transgressives Schreiben* werden.

*Transgression* ist ein Konzept aus der nichtklassischen Philosophie, das das Phänomen des Übergangs einer nicht passierbaren Grenze fixiert, einer Grenze zwischen dem Möglichen und Unmöglichem. Die Idee der Transgression wurde vor allem in Werken von Georges Bataille, Foucault und Maurice Blanchot entwickelt:

Трансгрессией является всякая сила, которая превосходит предел, установленный ей другими силами (этот предел может быть и внутренним, и внешним). Трансгрессию можно также определить и как [...] особое состояние, приводящее к нарушению нормы, закона или правила. Трансгрессия – это пространство перехода от одного фиксированного состояния к другому, это граница перехода, скользящая черта, указывающая на возможность перехода.<sup>14</sup>

Die Transgression ist eine beliebige Gewalt, die eine Grenze überschreitet, die für sie von einer anderen Gewalt bestimmt wurde (diese Grenze kann sowohl innerlich als auch äußerlich sein). Die Transgression kann ebenso bestimmt werden als [...] ein besonderer Zustand, der zur Verletzung von einer Norm, eines Gesetzes oder einer Regel führt. Die Transgression ist ein Raum für den Übergang von einem fixierten Zustand zu einem anderen, es ist die Grenze des Übergangs, eine gleitende Linie, die auf die Möglichkeit eines Übergangs verweist.

Ein transgressiver Zustand geht auf das Verlangen nach „einer tieferen, reicheren und implausibleren Welt“<sup>15</sup> zurück. Transgressionsakte vollziehen sich in Kunstformen wie Dichtung, Musik und Bildender Kunst.<sup>16</sup> In der Dichtung, so Sof’ja Kaštanova, gibt es zwei mögliche Transgressionsrichtungen: einerseits die Transgression der Sprache selbst bzw. einer gewissen Form von Gewalt über Sprache und Sprachnormen, die das Bewusstsein des Menschen einengen<sup>17</sup>. Andererseits evoziert ein literarischer Text andere mögliche Welten, die als Alternativen zur realen Welt dienen können, die im alltäglichen Leben nur schwer oder gar nicht erreichbar sind. So kann Literatur ein transgressives Erleben darstellen, das in

<sup>13</sup> Георгиевская (2019). Übers. E.F.

<sup>14</sup> Подорога (2018). Übers. E.F.

<sup>15</sup> Vgl. Батай (2003).

<sup>16</sup> Ebd.

<sup>17</sup> Wenn angenommen wird, dass die menschliche Kultur vor allem eine sprachliche Kultur ist, da alle Kulturerscheinungen sprachlich vermittelt sind, kann die sprachliche Transgression als Versuch betrachtet werden, die Grenzen der Sprache zu überschreiten. Vgl. Каштанова (2016: 160).

der Realität unzugänglich ist. Beide Transgressionsrichtungen können unabhängig voneinander umgesetzt werden, aber in der Dichtung auch zu einem transgressiven Strom zusammenfließen.<sup>18</sup>

Die Gegenwartslyrik, verstanden als eine besondere Form ästhetisch-strategischer Handlungen und als ein reflexionsorientierter Diskurs, der neue gesellschaftliche Sinnpotentiale generiert, weist mehrere Verfahren des transgressiven Schreibens auf, die unter anderem das Phänomen der Grenzüberschreitung selbst als eine besondere Erfahrung festhalten. Der vorliegende Beitrag versucht eine Reihe von Texten deutsch- und russischsprachiger Autorinnen mit unterschiedlichem Hintergrund<sup>19</sup> seit 1980 zu analysieren, wobei der weibliche Körperdiskurs in politischen Kontexten, das transgressive Potential der Körpermotive und die Grenzen des Persönlichen und des Politischen in weiblichen poetischen Verfahren im Zentrum stehen. Außer den Forschungsvorlieben der Beitragsautorin bestand das Auswahlkriterium der Dichterinnen in ihren einzigartigen und im weiteren Sinne erkennbaren Poetiken, sodass ein pluralistischer Blick auf einige wenige, aber durchaus auffällige Segmente des poetischen Feldes im Hinblick auf den Themenzusammenhang ‚der Körper und das Politische‘ entstehen soll.

## 1.

„Deutsches Roulette“<sup>20</sup>, der erste Gedichtband der Lyrikerin und Übersetzerin Barbara Köhler, wird 1991 nach der Wiedervereinigung veröffentlicht. 1982/83 wurde von der Staatssicherheit der ‚Operative Vorgang‘ ‚Feminist‘ gegen Köhler eröffnet.<sup>21</sup> In ihrem Aufsatz „...auf einem Papierboot bestehen“. Schreiben in der DDR der 80-er Jahre“ analysiert Birgit Dahlke die politischen und soziokulturellen Entstehungsbedingungen der ersten Texte Köhlers in der DDR und weist unter anderem auf Köhlers Reaktion hinsichtlich einer Debatte zum weiblichen Schreiben innerhalb der inoffiziell publizierten Zeitschriften hin.<sup>22</sup> Wie andere Autorinnen der inoffiziell publizierenden Szene (Elke Erb, Katja Lange-Müller u.a.m.) „versteht Köhler die Festlegung auf eine feministische Position als Verengung“<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Vgl. dies., 158.

<sup>19</sup> Die ‚bunte Geografie‘ der Autorinnen und ihrer Texte (DDR / Deutschland – B. Köhler und G. Stötzer, Österreich / Deutschland – A. Cotten, Russland – O. Vasjakina, Russland / Ukraine – G. Rymbu, Großbritannien – N. Skandiaka, Belize – L. Jusupova) ist für diesen Beitrag weniger relevant als die Sprachen, in denen sie schreiben (Deutsch und Russisch), und die konkret vorhandenen literarischen Referenzen zu bestimmten Ländern bzw. politischen Systemen.

<sup>20</sup> Köhler (1991).

<sup>21</sup> Dahlke (2000: 54).

<sup>22</sup> Dies., 52.

<sup>23</sup> Ebd. Zur Marginalisierung von Köhler innerhalb der inoffiziellen Literaturszene in der DDR vgl. Dahlke (1997).

Köhlers Poetik ist einerseits durch komplizierte sprachliche Reflexionen gekennzeichnet<sup>24</sup>, andererseits geht es in ihren Texten aber auch um Körper und nicht allein um Sprachspiele, allerdings auf einer poetologischen Metaebene: So wird Textur als Gewebefaserung und -struktur mit dem Körpergewebe Haut in Verbindung gebracht, wie etwa im 19. Gesang der „Niemand's Frau“<sup>25</sup> („NACHTSTÜCK : ARRHYTHMIE“).<sup>26</sup> Die besonderen Positionen des lyrischen Ichs im sprachlichen Raum sind nicht zuletzt stark mit semantischen und grammatikalischen Verfahren des Auflösens weiblicher Perspektiven verknüpft, eigene „Greifbarkeit“ bekommt das Ich dagegen in Kontexten mit mythologischen und realen weiblichen Präzedenznamen:

Wo das Ich in Köhlers Gedichten präzisere Konturen annimmt, ist es ein weibliches. Wo Namen genannt werden, geht es um Frauen aus Mythologie, Märchen und Literatur (u.a. um Elektra, Kirke, Dornröschen, Diotima und Ophelia), um Figuren mit einer Botschaft aus betont weiblicher Sicht, oder um das Schicksal bekannter Persönlichkeiten wie Ingeborg Bachmann und Ulrike Meinhof.<sup>27</sup>

Im letzten Zitat geht es neben dem Gedicht „Ingeborg Bachmann stirbt in Rom“ um den Zyklus „Elektra. Spiegelungen“, dessen vierter Text Ulrike Meinhof gewidmet ist:

*IV*

*für Ulrike Meinhof*

allein mit dieser stimme ulrike im jenseits von tagund-  
nacht die folter WEISS WIE SCHNEE flüssiges neon in den  
adern schwarze schmetterlinge vor augen deutschland  
blonde mauer an der meine schlinge schon geknüpft ist  
ACH LIEBER WAHN draußen ist mai versprechen die  
blauen lügen des himmels schatten SO SCHWARZ WIE  
EBENHOLZ die ans märchen von GUTundBÖSE sich halten  
um nicht zu fallen wie ich um nicht zu fliegen in die-  
sen abgrund von stimme in diesem mörderischen licht  
ULRIKE! wer weiß schon was sie gesehen hat zuletzt die  
wahrheit vielleicht SO ROT WIE BLUT hat sie die spiegel  
verlassen.<sup>28</sup>

Die räumliche Gestaltung des Gedichts verweist auf den letzten Aufenthalt Meinhofs sowie ihre Isolation in der Zelle der Justizvollzugsanstalt Stuttgart-Stammheim („allein, jenseits von tagund- / nacht“, „neon[licht]“, „folter“, „mai“<sup>29</sup>) und die Zeile „mauer an der meine schlinge schon geknüpft ist“ auf ihren Selbstmord. Durch den mehrfachen Perspektivenwechsel (von „ich“ zur An-

<sup>24</sup> Vgl. dazu ausführlich: Noël (2007).

<sup>25</sup> Köhler (2007).

<sup>26</sup> Vgl. Bitter (2013: 121).

<sup>27</sup> Noël (2007).

<sup>28</sup> Köhler (1991: 27).

<sup>29</sup> Meinhof ist am 9. Mai 1976 in Stuttgart-Stammheim gestorben.



rede „ULRIKE!“, die potenziell die Du-Form einschließt, zur dritten Person „sie“) lässt sich das Ich im Gedicht nicht eindeutig identifizieren: Es könnte ein imaginäres Ich der Inhaftierten selbst sein, aber auch ein anderes abstraktes Ich, das die Schlinge an der anderen Seite der Mauer geknüpft hat. Der Selbstmord wird dadurch auch nur angedeutet, was wohl indirekt auf den Zweifel am tatsächlichen Selbstmord Meinhofs hinweist:<sup>30</sup> „wer weiß schon was sie gesehen hat zuletzt die / wahrheit vielleicht“.

Die erwähnte „mauer“ wird also zu einer indirekten Sterbehilfe, und „deutschland“ ist natürlich nicht primär eine geographische Verortung, sondern implizite Verkörperung ideologischer Spaltung<sup>31</sup>. Besonders wichtig erscheint im „deutschen“ Kontext auch die Opposition „Wahrheit / Lüge“. Hier erweitert sich das interpretative Spektrum von ideologischen Irrtümern bis zur Ambivalenz jedes politisch-ideologischen Systems an sich. Und nicht zufällig werden in „märchen“ (übrigens ein redensartliches Synonym für schön gestaltete „Lügen“) „von GUT und BÖSE“ die Opposition beider Kategorien mit grafischen Mitteln zu einem ungetrennten Ganzen verschmolzen.

Köhler „befragt Mythen und Märchen nach der unterbelichteten Seite“<sup>32</sup> und bringt sie in ihren Gedichten in bizarre semantische Verbindungen mit anderen Motiven. So korrespondiert das Schneewittchen-Motiv (vgl. die im Text hervorgehobenen Zitate) mit dem oben erwähnten Zweifel am Selbstmord (im Märchen kommen drei Mordversuche vor) Meinhofs. Durch diese Farbvergleiche und das Spiegel-Motiv<sup>33</sup> am Ende des Textes entsteht eine abstrakte und zugleich eindeutig weiblich-märchenhafte Körperlichkeit, die auf Schneewittchen rekurriert:

[...] Bald darauf bekam sie ein Töchterlein, das war *so weiß wie Schnee, so rot wie Blut* und *so schwarzhaarig wie Ebenholz* [...].<sup>34</sup>

Andererseits fällt die Farbreihe (weiß-rot-schwarz) mit den Farben des RAF-Emblems zusammen: Ein weißer Name vor einer schwarzen Maschinenpistole und einem Roten Stern, was zu einer Verfremdung und radikalen Umdeutung der aus dem Märchen entlehnten Farbsemantik in Bezug auf den ganzen Text führt.

<sup>30</sup> Obwohl zwei Obduktionen die Fremdeinwirkung ausgeschlossen haben, ranken sich unterschiedliche Thesen, Meinungen und Mythen um die Ereignisse in Stammheim, hier zusammengefasst in einem historischen Rückblick im „Spiegel“ vom 09.05.2016: „Meinhofs Anwalt Otto Schily sprach von einem ‚anonymen Mord‘, das RAF-Mitglied Jan-Carl Raspe erklärte: ‚Wir glauben, dass Ulrike hingerichtet worden ist‘“.

<sup>31</sup> In diesem Kontext bekommt sogar der Name „Ulrike“, der im Text hervorgehoben wird, neue Sinngehalte: Er kommt aus dem Althochdeutschen. Sein erster Teil *uodal* bedeutet „Erbgut, Heimat“, und der zweite *rihhi* wird übersetzt als „reich“, „mächtig“ und „die Herrschaft“, sodass bei einer gewagteren Interpretation der Meinhof-Fall als Allegorie auf die deutsche Geschichte gelesen werden kann.

<sup>32</sup> Dahlke (2000: 52).

<sup>33</sup> Das Motiv bezieht sich auch auf die Zeitschrift „Der Spiegel“.

<sup>34</sup> Grimm / Grimm (2011: 282). Hervorhebung: E.F.

## 2.

Wie Köhler gehörte die radikal feministische Autorin Gabriele Stötzer zur inoffiziellen Literatur- und Kunstszene der DDR der 1980er Jahre. Im November 1976 beteiligte sie sich mit ihrer Unterschrift am Protest gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns. Vor der Überbringung der Unterschriftenliste von Erfurt nach Berlin wurde sie von der Stasi festgenommen. Nach fünf Monaten Untersuchungshaft folgte im Frühjahr 1977 ihre Verurteilung zu einem Jahr Haft wegen „Staatsverleumdung“.<sup>35</sup> Während und nach ihrer Haftzeit verfasste sie autobiografische und experimentelle Texte. Im folgenden Auszug aus ihrem Buch „zügel los“<sup>36</sup> werden die Haft, die Freilassung, aber auch die weiteren Lebensaussichten durch eine Körper- und Verdauungsmetaphorik dargestellt, die auf die traumatische Initiationsritualität dieses Ereignisses verweist:

ich war durch ihren schlund in ihrem bauch gelandet und für ungenießbar empfunden. ich wurde zu einem jahr strafvollzug verurteilt wegen staatsverleumdung, die u-haftzeit mit angerechnet. nach zwölf monaten eingeweide fand ich mich wieder, in ihrem abfallhaufen. die erste freie luft war scharf und kalt und fast unerträglich einsam.<sup>37</sup>

Die Ausrichtung auf allumfassende Körperlichkeit konvergiert mit Stötzers mythologischer Poetik. Das folgende Zitat stammt aus dem Text „bauchhöhlenschwangerschaft“: In Haft wurde bei Stötzer eine Bauchhöhlenschwangerschaft festgestellt, die aber später doch nicht bestätigt wurde<sup>38</sup> (vgl.: „in den nächten, in denen ich nicht schlafen konnte, [...] und im bett lag wegen der operation, die eine fehldiagnose war“<sup>39</sup>). Das Ich im Text hat während der medizinischen Behandlung einen seltsamen Traum, in dem es in das Innere seines eigenen Körpers gelangt, der sich zum unendlichen All transformiert; das Ich und das All bilden einen gemeinsamen kontinuierlichen fraktalen Raum:

wie ich in einem boot mit einem stock und einer lampe in einer  
höhle über wasser fahre  
und die höhle ist mein bauch  
und das wasser ist mein blut  
und mit dem stock stoß ich mich von meinem boden ab  
doch ich komme nirgendwo an, und die lampe erleuchtet nur ein  
kleines stück fläche, und die höhle dahinter ist unendlich groß<sup>40</sup>

Die Texte Stötzers gehen jedoch weit über ihre autobiografischen Erfahrungen hinaus und erhalten nicht selten eine deutlich politische Ausrichtung, und zwar

<sup>35</sup> Vgl. dazu Geipel (2009).

<sup>36</sup> Kachold (1989).

<sup>37</sup> Dies., 68.

<sup>38</sup> Vgl. dazu Geipel (2009).

<sup>39</sup> Kachold (1989: 13).

<sup>40</sup> Ebd.



nicht nur, was die offizielle DDR-Politik angeht. Stötzer wird auch von Mitgliedern der inoffiziellen Szene ausgegrenzt. Dahlke schreibt dazu:

Gabriele Stötzer-Kachold benutzte syntaktische und rhetorische Mittel, um die geschlechtsspezifische Dimension der Machtspiele innerhalb der ach-so-freien Szene zu entlarven<sup>41</sup>,

wie etwa im Gedicht „Das Gesetz der Szene“:

das gesetz der scene heißt verrat  
 jede an jeden  
 jeden an jede  
 jede mit jeder  
 jeder mit jedem  
 alle wissen alles  
 [...]  
 wieso taucht sich das abgeschlossene individuum in die masse  
 um sich seiner individualität bewußt zu werden  
 braucht bewußtheit masse  
 bewußtheit  
 gewußtheit  
 gewissen  
 untertauchen um aufzutauchen.<sup>42</sup>

Als eigentliche Zusammenfassung ihres Oeuvres können exemplarisch folgende Zeilen dienen:

[eine rede]      **gegen die führungsrolle des mannes**  
                      **gegen die führer**  
                      **gegen die rollen**  
                      **gegen die bilder**  
                      **gegen die frauenbilder der letzten 40 jahre**<sup>43</sup>

Stötzers Texte werden primär durch die lexikalisch-semantischen Felder „Körper“, „Geschlecht“, „Sexualität“ und „Sex“ geprägt, die aber einen spezifischen Diskurs über die einzelnen Thematiken hinaus ausbilden. Die syntaktischen Parallelismen sprengen zugleich gewöhnliche paradigmatische Strukturen, was zu einer intensiven Wortkombinatorik auf mehreren Ebenen führt, wie etwa im folgenden Gedicht:

anpassungsorgasmus	widerstandsorgasmus
hinlegeorgasmus	drauflegeorgasmus
reflexionsorgasmus	futuroorgasmus
mitmachorgasmus	gegenmachorgasmus
abwarteorgasmus	vorlauforgasmus
schreiorgasmus	lachorgasmus

<sup>41</sup> Dahlke (1999: 112).

<sup>42</sup> Stötzer (1989).

<sup>43</sup> Stötzer-Kachold (1992: 101). Hervorhebung im Original.

schweigeorgasmus  
alt

redeorgasmus  
neu.<sup>44</sup>

Hier werden das Politische und das Intimste durch okkasionelle Komposita zusammengebracht: Zwei entgegengesetzte Reihen präsentieren zwei (konforme und nonkonforme) Diskurse bzw. Handlungssysteme, wobei die Oppositionen „Passivität / Aktivität“, „Anpassung / Widerstand“ gleichermaßen das Politische und das Private betreffen. Die Sexualitätssprache gilt bei Stötzer demnach als durchaus universelles und wirksames Medium zwischen unterschiedlichen Diskursen.

### 3.

Unter den zeitgenössischen Lyrikerinnen, die sich aktiv mit politischen Themen auseinandersetzen, wie etwa Nora Bossong, Monika Rinck, Marion Poschmann, Uljana Wolf<sup>45</sup>, greift der vorliegende Beitrag im Besonderen Ann Cotten heraus und führt mit „Rosa Meinung“ exemplarisch eines ihrer Gedichte an, das weibliche Körperlichkeit in eine ‚unorthodoxe‘ Verbindung mit dem Politischem setzt. Christian Steinbacher schreibt über Cottens Poetik:

Ann Cotten unterzieht den tradierten Formenkanon einer frischen Neu-Schnürung und auch Störung und versucht, Welt und Situationen möglichst „quer“ zu lesen.<sup>46</sup>

Einen ähnlichen Ansatz vertritt Cotten in der kollaborativen Poetik „Helm aus Phlox“<sup>47</sup>, die sie zusammen mit Daniel Falb, Hendrik Jackson, Steffen Popp und Monika Rinck 2011 verfasst hat. Cottens Beitrag „Sprache und Überfall“ reflektiert das Verhältnis von Sprache und Gewalt und stellt ein Konzept „ästhetischer Unberechenbarkeit“ vor, das bewusst „die Außerkraftsetzung der konventionellen Sprachordnungen“<sup>48</sup> anstrebt. Der Literaturkritiker Michael Braun merkt dazu an:

Cotten verfolgt einen sprachmaterialistischen Ansatz, der im Zweifelsfall die auf Kohärenz gebaute, irritationsfrei dahinfließende Sprache dereguliert oder gleich blockiert [...]. Was für die literarische Praxis bedeutet: Die tradierten Sprechweisen und metaphorischen Repertoires der Dichtkunst sollen in ästhetisch widerborstigen, in antigrammatischen und travestierenden Verfahren auf ihre Haltbarkeit geprüft werden.<sup>49</sup>

Das folgende Gedicht „Rosa Meinung“ ist dem Foto-Band „Momentum – Dichter in Szenen“<sup>50</sup> von Alexander Paul Englert entnommen:

<sup>44</sup> Dies., 79.

<sup>45</sup> Vgl. die Serie „Politik und Lyrik“ auf „ZEIT Online“.

<sup>46</sup> Zit. nach Cotten auf [lyrikline.org](http://lyrikline.org).

<sup>47</sup> Cotten / Falb / Jackson / Popp / Rinck (2011).

<sup>48</sup> Braun (2012).

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Englert (2011). Im Kommentar zum Konzept des Buches ist zu lesen: „In 32 fotografischen Arbeiten setzt Alexander Englert das Momentum von 32 Texten in Szene. [...] Die fotografische Visualisierung der poetischen Kunstfiguren, das bildkünstlerische Fortspinnen des poetischen Fa-

*Rosa Meinung*

In des Landgerichtes Fotze  
geh ich als ein blasser Traum,  
Frau ist alles, was ich kotze,  
lauter Wahrheit dieser Raum.

Dass man mir mein Schwärmen nähme  
denk ich, aber glaub es kaum:  
Dieser Prunk im schmalen Schoße  
ist der Trödelväter Schaum.

Wenn ich nur die Arme breite,  
ächzt er wie ein Eichenbaum,  
kracht in brüchig tausend Scheite,  
schäumt, dass ich, Blitz, ihn ableite.

Brenn zu Asche, mich zu wärmen!  
(Denn ich will von Deutschland lernen.)<sup>51</sup>

Das Gedicht „Rosa Meinung“ entstand nach einem Besuch der Autorin im Jugendstil-Bau des Landgerichtes Berlin und evoziert die aufwendig geschmückten Räume und Treppen des Gebäudes mit den schmiedeeisernen Geländern. Auf dem Foto von Englert scheint Cotten vom „architektonischen Pathos“ allerdings nicht „überwältigt zu werden“<sup>52</sup>.

Das Gedicht [...] setzt ein mit einem aggressiven Gestus und verknüpft dann die romantische Volksliedstrophe mit einem Vokabular der obszönen Drastik. Zunächst erlebt sich das Subjekt als Wanderer in den Intimzonen der deutschen Justiz. Je weiter das Gedicht fortschreitet, desto emphatischer schreibt sich das Ich ein in die Topoi und Töne der Romantik. Die Reminiszenz an den „Eichenbaum“ zitiert ironisch ein Gedicht Heinrich Heines und dessen wehmütigen Rückblick auf sein verlorenes Vaterland: „Ich hatte einst ein schönes Vaterland. / Der Eichenbaum / Wuchs dort so hoch, die Veilchen nickten sanft.“<sup>53</sup>

Das, was Michael Braun mit „obszöne[r] Drastik“ meint, ist offensichtlich die abwertende Bezeichnung des weiblichen Geschlechtsorgans in Verbindung mit der staatlichen Institution des Landgerichts. Die Räumlichkeit des Gerichts wird also durch weiblich-körperliche Metaphorik dargestellt: „in des Landgerichtes Fotze“; „dieser Prunk im schmalen Schoße“. Die allgemeine Problematisierung der heteronormativen Vorstellungen einer „Frau“ schimmert durch die abwertende Semantik des Weiblichen hindurch, die in der folgenden Zeile zu ihrem ‚Höhepunkt‘ gelangt: „Frau ist alles, was ich kotze“, was nach Braun „einen unorthodoxen Feminismus lanciert“. Cotten entgegnet darauf:

---

dens und die (Rück-)Blicke der Autoren treten so in ein lebhaftes, faszinierend kaleidoskopisches Beziehungsspiel und lassen auf fotografischer Ebene das eindruckliche Nachbild eines zweiten Kunstwerks entstehen“.

<sup>51</sup> Cotten (2012a).

<sup>52</sup> Braun (2012).

<sup>53</sup> Ebd.

Wenn man das Gedicht feministisch lesen möchte (ist der Feminismus nicht notwendig unorthodox, wenn er nicht belämmert sein will? [...]) könnte man meinen, ich lasse das Ich schlechthin diesmal in nichtphallischen Bildern sprechen, wobei das für mich bloß bedeutet, ein übertreibendes Phalluserkennprogramm in der Hierarchie herabzustufen. [...] Im Gericht steckt das Ich natürlich sprachlich immer drin, bildlich gesehen mag es naheliegen, den Schwanz mehr mit dem Knüppel, das Gericht mit der Vagina zu identifizieren, jedoch würde ich mich entschieden weigern, mich mit dem Gericht zu identifizieren, bin im Gericht ungerecht bis zum Verbrechen und jedenfalls unbefugt, also, wenn man so will, gehe ich darin als ungerecht, willkürlich flammender Kitzler [...].<sup>54</sup>

Der Gedichtstitel wirkt in diesem Kontext auch eher ambivalent: Einerseits steht die rosa Farbe vor allem seit den 1920er Jahren allgemein für Weiblichkeit, andererseits kann diese Farbe (als „blasses“ Rot) auch einen schwach ausgeprägten Kommunismus oder eine nur tendenziell kommunistische Einstellung symbolisieren, einen „sozialistischen Anhauch“ sozusagen. Und diese Bedeutung lässt sich zumindest nicht ausschließen, wenn man Cottens Werk unter dem Blickwinkel betrachtet, dass sie sich „zu den mit dem Kommunismus sympathisierenden Ästheten“ rechnet.<sup>55</sup>

#### 4.

Seit den 1990er Jahren nimmt in Russland die Zahl der Dichterinnen ständig zu.<sup>56</sup> Zu den Themen, die vielseitig poetisch reflektiert werden, gehören die Geschichte Russlands und seine aktuelle Entwicklung, Außen- und Innenpolitik sowie das Scheitern liberaler Werte, aber auch und vor allem die Stellung der Frau in der konservativen, patriarchalen Gesellschaft sowie unterschiedliche Formen von Sexismus und Diskriminierung. Zu den wichtigen russischsprachigen Dichterinnen, deren Texte unter dem Aspekt des poetisch-politischen Engagements betrachtet werden können, zählen u.a. Faina Grimberg, Elena Fanajlova, Maria Stepanova, Polina Barskova, Galina Rymbu u.a.m. Dabei weisen Literaturkritikerinnen und Lyrikerinnen wie Galina Rymbu auf eine übergeordnete Stellung der Körperlichkeit in ihren Gedichten hin,<sup>57</sup> die bei Verlust eigener Autonomie und

<sup>54</sup> Cotten (2012b).

<sup>55</sup> Vgl. Cottens Vortrag „Kommunismus als Werkphase“ (2012c).

<sup>56</sup> Einen anspruchsvollen Überblick über soziale und kulturelle Gründe der Entwicklung neuerer Frauendichtung im postsowjetischen Russland sowie über poetologische Formen ihrer Transformationen in den 2000er geben Alexander Skidan und Il’ja Kukuljin, vgl. Скидан (2013); Кукулин (2013). Vgl. englischsprachige Monografien und Sammelbände zur Geschichte der Frauenliteratur in Russland und zum Genderproblem in der russischen Literatur, u.a.: Adlam (2005); Barker / Gheith (2002); Marsh (1996).

<sup>57</sup> Vgl. z.B.: Кузьмин (2014); Львовский (2016).

Unantastbarkeit ein Transitionsfeld der Sinngehalte darstellt, um unterschiedliche Formen der Gewalt zu reflektieren – und sie zu versprachlichen<sup>58</sup>.

Das Gewaltthema in der Frauenlyrik ist eng mit den verstärkten Repatriarchalisierungsprozessen in der russischen Gesellschaft verbunden, wie das weltweit rege diskutierte Gesetz gegen die ‚Propaganda der Homosexualität‘ und rezente Diskussionen zur Dekriminalisierung häuslicher Gewalt. Diese Tendenzen haben unterschiedliche gesellschaftliche Protestreaktionen ausgelöst<sup>59</sup>, auch in Form radikal feministischer Ausrichtungen<sup>60</sup>, vor allem bei jüngeren Autorinnen wie Oksana Vasjakina oder Dar’ja Serenko. Gewalt wird in der Frauenlyrik zu einem unmittelbar politisch besetzten Thema, auch wenn es nicht um traumatische Gewalterfahrungen per se geht, sondern z.B. um eine allgemeine Metaphorisierung des Verhältnisses von Freiheit und Macht, wie es im Gedicht von Elena Georgievskaja zum Ausdruck kommen:

Ребра свободы висят, выдернутые, на веревках, предназначенных для битья.<sup>61</sup>

Die Rippen der Freiheit hängen, herausgezogen, an Schnüren, die zum Schlagen bestimmt sind.

Als exemplarisch für diese Entwicklung ist auch das 2016 erschienene Buch von Lidija Jusupova „Dead Dad“ zu bezeichnen, das den Zyklus «Приговоры»<sup>62</sup> (Gerichtsurteile) enthält.<sup>63</sup> Kirill Kobrin schreibt dazu im Klappentext:

Мертвый отец, брат без головы, минет во дворе Академии Художеств, и стихи, все слова в которых – из приговоров российских судов.<sup>64</sup>

Der tote Vater, der Bruder ohne Kopf, Fellatio im Hof der Kunstakademie und Gedichte aus Wörtern von Urteilsprotokollen russischer Gerichte.

Die Grundlage dieser „Gedichte“ bilden fünf unverändert übernommene Gerichtsurteile von einigen provinziellen Gerichten Russlands, die kontroverse Gerichtsverfahren aus den Jahren 2012/2013 betreffen. Dabei handelt es sich um brutale Verbrechen aus sexuellen, misogynen und schwulenfeindlichen Motiven. Alle Protokolle wurden auf juristischen Internetseiten veröffentlicht, die Verbrechen und die Gerichtsverfahren selbst wurden dabei aber kaum in den Medien reflektiert.

Jusupova dekonstruiert den staatlichen Gerichtsdiskurs in Bezug auf die oben erwähnten Verbrechen, indem sie aus jedem Protokoll einzelne Formulierungen

<sup>58</sup> Vgl. z.B.: Рымбу (2017).

<sup>59</sup> Vgl. z.B. die Aktion #тихийпикет, initiiert von D. Serenko.

<sup>60</sup> Vgl. das Projekt von O. Vasjakina #ветеряности auf Facebook.

<sup>61</sup> Георгиевская (2017). Übers. E.F.

<sup>62</sup> Юсупова (2016: 61-132).

<sup>63</sup> Vgl. Юсупова (2020).

<sup>64</sup> Юсупова (2016: o.S.). Übers. E.F.

herausnimmt und dem ursprünglichen Kontext entfremdet (z.B. „die Vagina ist kein lebenswichtiges Organ“ / «влагалище – не является жизненно важным органом»<sup>65</sup>). Solche Formulierungen „unterbrechen“ den Gerichtstext an unterschiedlichen Stellen, werden alleinstehend auf leeren Seiten platziert oder mehrfach wiederholt, wodurch die trockenen und sachlichen Gerichtsaussagen eine ganz andere Wirkung entfalten. Es wird nicht nur die diskursive Verzerrung der Gerichtssprache demonstriert (der Signifikant scheint seinen Zusammenhang zum Signifikat verloren zu haben oder dieser Zusammenhang wird vom Rezipienten innerhalb des Gerichtsdiskurses gar nicht wahrgenommen), sondern die Aufmerksamkeit wird auch auf die eigentliche Semantik der jeweiligen Aussage gelenkt. So entsteht ein transgressiver Diskurs mit vermehrten Szenen äußerst brutaler Gewalt. Und dabei steht Jusupova an einem „für die russische Poesie fast unmöglichen Punkt der Beobachtung und Beschreibung“<sup>66</sup>, so Kirill Kobrin.

## 5.

Die explizite Kritik de facto fehlender Strafe für die ausgeübte sexuelle Gewalt, wenn sie den Tod der Opfer verursacht, bildet eine der zentralen Aussagen des Zyklus «Ветер ярости» („Wutwind“; 2017) von Oksana Vasjakina<sup>67</sup>. Der betont zynische Modus der Aussage wird durch den Vergleich mit der Preispolitik des Konsums verschärft, vgl. „Gewalt als Konsumakt“:

А говорит      когда раскрывают убийство женщины      виновного  
судят только за убийство      это как акция 2-ая вещь в подарок когда можешь выбрать любую вторую вещь цена которой не превышает цены первой  
всем насильникам убившим женщин      дарят      несколько лет свободы  
боды      к сроку за убийство [...] <sup>68</sup>

Sie sagt      wenn man einen frauenmord aufdeckt      beurteilt man  
den schuldigen nur wegen des mordes      das ist wie eine werbeaktion die  
zweite sache wird geschenkt      wenn du eine beliebige sache wählen kannst deren  
preis nicht höher ist als der preis der ersten      allen vergewaltigern die die frauen  
umgebracht haben      schenkt man einige jahre freiheit zur gefängnisfrist  
für den mord

Die direkten „narrativen“ (oder „Dokumentar“-) Aussagen<sup>69</sup> des Zyklus (wie z.B. die gerade angeführte) stellen vor allem Szenen der Gewalt im Alltag dar und bestimmen die Kontexte, in denen eine Frau zum sexualisierten Lustobjekt wird. In allen Fällen übt Zynismus als Aussagemodus einerseits die Funktion der

<sup>65</sup> Юсупова (2016: 92). Übers. E.F.

<sup>66</sup> Vgl.: «Почти невозможный для русской поэзии пункт наблюдения и описания» (Text von Kobrin auf dem hinteren Buchumschlag: Юсупова 2016: o.S.. Übers. E.F.).

<sup>67</sup> Васякина (2017).

<sup>68</sup> Dies., 19. Hier und im Folgenden Übers. E.F.

<sup>69</sup> Aus dem Interview von O. Vasjakina und D. Platt (Рымбу 2019).



schockhaften Detabuisierung verschwiegener Problemzonen aus, andererseits verweist er auf den weit verbreiteten Diskurs, laut dem die Opfer direkt oder indirekt selbst für die Gewalt, die ihnen angetan wurde, verantwortlich seien.

Einige wenige Männerstimmen in „Wutwind“ bestehen darauf, dass es das eigentliche Ziel der Frau und ihres Körpers sei, sexuelle Lust zu befriedigen und ihr zu dienen:

[...] солоноватые взгляды  
они скользят по моему телу  
они подают мне сигнал:  
ты – просто женщина  
ты рождена исчезать / ты рождена растворяться в облаке пепельных дрожащих от похоти пальцев / тебя научили взмокать от одного вида их [...] <sup>70</sup>

[...] salzige blicke  
sie gleiten über meinen körper  
sie geben mir ein signal:  
du bist einfach eine frau  
du bist geboren zu verschwinden / du bist geboren sich aufzulösen in der wolke von vor lust zitternden aschenfingern / man hat dir beigebracht feucht zu werden schon beim einzigen blick darauf [...]

Die Sprache der männlich-sexuellen Lust in „Wutwind“ verfährt im Modus hyperrealistischer<sup>71</sup> Pornographie, was den Text äußerst physiologisch beladen wirken lässt.

Als Antwort darauf entwickelt das Gedicht eine scharfe Misandrie, die durch eine suggestive poetische Form zum Ausdruck kommt, die einem Fluch ähnelt und auf die magische Kraft des Wortes verweist, die eine Vorstellung (z.B. vom Tod eines Feindes) in Realität umwandeln kann:

я ступнями тяжелыми железными своими ступнями пройду по пальцам твоим смевшим меня коснуться и в глаза твои поселю толпы жрущих червей и члены твои [...] отсеку и отдам на съедение собаке и собака обезумевшая от твоего дурного мяса побежит по степи побежит вдоль дорог спотыкаясь от бешенства в глазах ее станет бешенство и пропасть и собака от истощения собственной плоти упадет и издохнет [...]  
Все остальное что от тебя останется  
Оставлю лежать на земле под ветром  
Без погребения [...] <sup>72</sup>

<sup>70</sup> Васякина (2017: 4-5).

<sup>71</sup> «все эти женщины [...] / усаживаются на раздутые члены под шепот: а говорила не хочешь, глянь / какая мокрая [...] / могут [...] / проглатывать липкую сперму» [alle diese frauen / setzen sich auf die aufgeschwollenen schwänze beim flüstern: du hast doch gesagt, du willst nicht, guck / wie feucht [...] / sie können / das klebrige sperma schlucken], vgl. dies., 15. (Übers. E.F.).

<sup>72</sup> Dies., 9-10.

ich werde gehen mit füßen meinen schweren eisernen füßen durch deine finger  
 die gewagt haben mich zu berühren und in deinen augen lasse ich eine schar fres-  
 sender würmer siedeln und werde deine glieder [...] abhacken und einem hund  
 zum fressen geben und der hund wird tobsüchtig von deinem schlechten fleisch  
 und wird durch steppen laufen wird wege entlang laufen und vor tollwut stolpern  
 in seinen augen wird tollwut sein und ein abgrund und der hund wird vor erschöp-  
 fung seines eigenen fleisches fallen und verrecken [...]  
 alles andere was noch von dir übrig bleibt  
 lasse ich auf der erde im wind liegen  
 ohne beerdigung [...]

Die Erfahrung sexueller Gewalt wird als universell dargestellt: Das erklärt auch die führende Position des kollektiven Subjekts, des weiblichen *wir*:

мы не можем предотвратить  
 мы не можем ответить насилием  
 мы вообще ничего не можем  
 мы глядим в оцепенении  
 и ждем<sup>73</sup>

wir können nicht verhindern  
 wir können nicht mit gewalt antworten  
 wir können gar nichts  
 wir schauen erstarrt  
 und warten

Und weiter:

мы покрыты коркой  
 крови и спермы  
 она стянула кожу  
 она опустила нас под землю<sup>74</sup>

wir sind mit einer kruste bedeckt  
 aus blut und sperma  
 sie hat unsere haut zusammengezogen  
 sie hat uns unter die erde gebracht

Die Erde, eines der wichtigsten „weiblichen“ mythologischen Elemente, stellt bei Vasjakina den Raum toter Frauen dar, die mit den Merkmalen chthonischer Wesen versehen sind. Dabei ist dieser Raum für Männer unzugänglich (erinnern wir uns an dieser Stelle an den schon erwähnten toten Feind und Vergewaltiger, der *ohne Beerdigung* bleibt):

они спят под землей  
 как большие усталые звери

<sup>73</sup> Dies., 16.

<sup>74</sup> Dies., 22.

кроты и землеройки кормятся их потом и отмершей кожей  
я слышу как они дышат под сухой безродной почвой [...] <sup>75</sup>

sie schlafen unter der erde  
wie große müde tiere  
maulwürfe und spitzmäuse ernähren sich von ihrem schweiß und abgestorbener  
haut  
ich höre wie sie atmen unter dem trockenen fruchtlosen boden [...]

Die chthonischen Motive sind auch mit der apokalyptischen Prophezeiung verbunden, nach der die Frauen wieder auf die Erde zurückkommen:

они ждут когда сухая земля в рытвинах  
воспаленная от их шага  
прикоснется к небу  
и они пойдут  
подметая дороги длинными от времени волосами  
собирая в косы колючки сухую траву и коряги [...]  
каждая пойдет  
вдыхая воздух  
безгрудой грудью  
и выдыхая  
сизый дух ярости и разрушения [...] <sup>76</sup>

sie warten bis trockene erde in furchen  
von ihrem schritt entzündet  
den himmel berührt  
und sie werden gehen  
und den weg mit ihren von der zeit langen haaren fegen  
und in ihren zöpfen dorne trockenes gras und knorrholz fangen [...]  
jede wird gehen  
und wird luft einatmen  
mit ihrer brustlosen brust  
und graublauen atem der wut und zerstörung  
ausatmen [...]

Die Erde markiert im poetischen Text den transgressiven Raum, in dem ein *neuer* Frauenkörper entsteht, ein aggressiver und gefährlicher Körper, der selbst die Möglichkeit der sexuellen Lust ausschließt und nivelliert, vgl.:

вырастут новые груди  
вырастут новые губы  
волосы вырастут новые  
груды черные зубы черные [...]  
новые черные от ярости <sup>77</sup>

<sup>75</sup> Dies., 13.

<sup>76</sup> Ebd.

<sup>77</sup> Dies., 22.

es wachsen neue brüste  
 es wachsen neue lippen  
 haare wachsen neu  
 brüste schwarze zähne schwarze [...]  
 neu schwarz vor wut

Aber dies hier ist nicht der einzige Modus der körperlichen Transgression. Der Höhepunkt des Zyklus kommt mit der poetischen Manifestierung eines transgressiven *kollektiven* Körpers: Die individuellen Gewaltgeschichten mit dem *Ich*-Subjekt lösen sich in der universellen Erfahrung des *Wir* auf und werden allmählich durch ein neues transgressives *Wir-als-Ich* ersetzt<sup>78</sup>.

Die semantische und motivische Entfaltung dieser Transformation offenbart sich schon in den mehrzähligen Kontexten der *körperlichen Komplementarität*:

я зашью раны на твоём теле своим волосом<sup>79</sup>

ich werde deine wunden an deinem körper mit meinen haaren zusammen nähen

И если женщина потеряет хотя бы один орган своего тела  
 другая скажет – возьми мою грудь возьми мои пальцы  
 нас так много что пота и плоти хватит на всех.<sup>80</sup>

Und wenn eine frau ein einziges organ verliert  
 sagt ihr die andere – nimm meine brust nimm meine finger  
 wir sind so zahlreich dass schweiß und leib für alle reichen

Zum ersten Mal erscheint der kollektive Körper aus der Perspektive der dritten Person Plural («они» /sie); später kommt es zu einem Kontakt zwischen *Sie* und *Wir* – eventuell im letzten Moment ihrer Autonomie und vor der unmittelbaren Verschmelzung:

Лица их из земли и древесной пыли  
 лица их желтоваты в свете заводских фонарей  
 все они смотрят тысячеголовой женщиной  
 все они машут нам тысячесоставной рукой<sup>81</sup>

ihre gesichter aus erde und holzstaub  
 ihre gesichter sind gelb im licht der fabriklaternen

<sup>78</sup> Im Interview mit J. Platt (Рымбу 2019) verweist Vasjakina darauf, dass dieses Phänomen sich auch auf dem Strukturniveau des Textes zeigt: Die „Dokumentar“-Fragmente beschreiben also die Situationen, in denen die Frauen *allein* und hilflos vor der Gewaltgefahr stehen, und die mythologische Textschicht schildert eine *Mehrkörperlichkeit* (*многотелость*), die imstande ist, die Traumata zu überwinden.

<sup>79</sup> Васякина (2017: 1).

<sup>80</sup> Dies., 12.

<sup>81</sup> Dies., 11.

sie alle schauen wie eine tausendköpfige frau  
 sie alle winken uns mit einer tausendgliedrigen hand

Und zum Höhepunkt wird ein eschatologisches Panorama der Bewegung des *allhineinschlingenden synkretischen Körpers*, der seinerseits eine neue Kosmogonie verkündet:

мы движемся вширь и вперед [...]  
 звери замороженные отправляются вслед за нами  
 и между собою становятся неразлучимы  
 их тела сплетаются в одно черное жестокое тело  
 с множеством лап и голов  
 множеством острых сосков  
 они идут за нами с каждым днем тела их прирастают к нам крепче  
 мы идем [...]  
 нечетным числом безмолочных желез  
 оборванными лепестками губ  
 и забираем с собой все что нам по пути попадетсЯ [...]  
 кто на нас посмотрел с вожделием растворился в нашей черной крови  
 и нашей тоской захлебнулся  
 и сам для себя незаметно стал нашим телом [...]<sup>82</sup>

wir bewegen uns weit und breit [...]  
 tiere wie verzaubert brechen zum weg hinter uns auf  
 und werden unter sich nicht getrennt  
 ihre körper verflechten sich zu einem einzigen schwarzen grausamen körper  
 mit unzähligen pfoten und köpfen  
 mit unzähligen scharfen brustwarzen  
 sie gehen uns hinterher und mit jedem tag wachsen ihre körper fester an uns heran  
 wir gehen [...]  
 mit einer ungeraden zahl milchloser drüsen  
 mit abgerissenen lippenblättern  
 und nehmen alles mit was wir unterwegs finden [...]  
 wer auf uns mit lust geschaut hatte löste sich in unserem schwarzen blut auf  
 und verschluckte sich an unserem schwermut  
 und wurde selbst unmerklich für ihn zu unserem körper [...]

Der Bruch mit dem Männlichen führt zur symbolischen Transformation der Funktion und Bedeutung von Geburt:

[...] мы родим новый восхитительный славный мир  
 драгоценных существ  
 драгоценных людей чьи шаги на земле оставят только свет  
 и только чистую воду<sup>83</sup>

[...] wir gebären eine neue wunderschöne herrliche welt  
 der wertvollen kreaturen

<sup>82</sup> Dies., 28-30.

<sup>83</sup> Dies., 25.

der wertvollen menschen deren schritte auf der erde nur licht hinterlassen  
und sauberes wasser

An dieser Stelle lässt sich der Zyklus unter anderem auch als eine Utopie lesen, und zwar eine *lesbische Utopie*. Im Zusammenhang mit dem lesbischen Dasein (vgl. «Она поняла что отказаться от грудей мало / Ей нужно стать лесбиянкой»<sup>84</sup> [sie hat verstanden dass es nicht reicht auf die Brüste zu verzichten / sie muss lesbisch werden]) sowie den etlichen lesbischen Liebeskontexten fallen auch die symbolische Vernichtung der patriarchalen Ehe auf («обручальное золото их / ссыпалось с пальцев»<sup>85</sup> [ihr verlobungsgold / fiel von den fingern ab]) sowie die mysandrische Vertreibung der Männer aus der neuen Welt («нужно опасть на землю / [...] / чтобы вырасти снова [...] / убедиться // в том что мужчин не было вовсе»<sup>86</sup> [man muss auf die erde fallen / um wieder aufzuwachsen / sich zu vergewissern / dass es nie männer gab]). Steckt hier folglich ein impliziter Verweis auf die Parthenogenese (also eine Form der eingeschlechtlichen Fortpflanzung) in der „neuen wunderschönen herrlichen Welt“ der Frauenutopie?<sup>87</sup>

Die Themen der Gewalt und des sexuellen Missbrauchs, die sich in der russischen feministischen Gegenwartsdichtung als besonders relevant zeigen, werden in Vasjakinas Texten als universell-weibliche Erfahrung zusammengefasst. Die Dekonstruktion der Vorstellungen vom Frauenkörper als Lustobjekt entwickelt sich parallel zu der mythischen und poetischen Konstituierung der neueren transgressiven körperlichen Identität – und damit zur Entfaltung eines neuen weiblichen Bewusstseins.

## 6.

„Wutwind“ von Vasjakina knüpft an die europäische Literatur des radikalen und lesbischen Feminismus der 1970–1980er Jahre an. Exemplarisch sind hier vor allem die Romane der französischen Schriftstellerin und feministischen Theoretikerin Monique Wittig zu erwähnen. So konstituiert ihr früheres Werk ein genui-

<sup>84</sup> Dies., 8.

<sup>85</sup> Dies., 19.

<sup>86</sup> Dies., 27.

<sup>87</sup> Bemerkenswert ist diesbezüglich auch die Tatsache, dass in einem anderem Samizdat-Buch von Vasjakina («Графический дневник тела (и души)» [Das Zeichnungstagebuch des Körpers (und der Seele)], 2018) die lesbische Mehrkörperlichkeit als poetische Gestalt weiter entwickelt wird: «Лесбийская пара не являет собой двух отдельных людей. Лесбийская пара – это одна четырехногая женщина» [Ein lesbisches Paar ist nicht zwei einzelne Menschen. Ein lesbisches Paar ist eine vierbeinige Frau]. Zum Großteil besteht das Buch aus Zeichnungen, darunter auch der weiblichen Androgyne. Diese Gestalt steht im Zentrum des lesbischen Alltags außerhalb der Gewaltkontexte als Symbol erotischer Liebesverschmelzung zweier Frauen und nicht als Symbol der Frauensolidarität wie in „Wutwind“.



nes literarisches Experiment im Bereich der transgressiven *écriture féminine*. « Le corps lesbien » („Der lesbische Körper“<sup>88</sup>) aus dem Jahre 1973 entwirft den symbolischen lesbischen Körper als ein allumfassendes Weltallmodell: Er befindet sich in ständigen Transformationen und ist in diverse Elemente der organischen und nicht-organischen Natur einbezogen.<sup>89</sup>

Von besonderem Interesse für diesen Beitrag ist aber die Bezugnahme auf einen anderen Text von Wittig, und zwar « Virgile, non »<sup>90</sup> (1985). Aus diesem Roman wurde das Motto zu Vasjakinas „Wutliedern“ entnommen, was diese Gedichte in einen intertextuellen Dialog mit dem Roman stellt: «Ремень, на котором висит ружье, натирает мне шею и лопатки»<sup>91</sup> [Der Gürtel, an dem die Flinte hängt, reibt mir am Hals und an den Schulterblättern]. Die zentrale Aussage des Romans bildet der Aufruf zur Frauensolidarität im Kampf gegen männerbedingte Gewalt, und die Protagonistinnen sind Frauen, die gegen brutale Männermacht kämpfen und die ihre endgültige Befreiung mit der freien lesbischen Liebe verbinden. Dieses Motiv sowie die literarische Entwicklung der Idee eines Aufstandes gegen die Männer verorten „Wutwind“ in einem breiteren kulturellen Kontext des radikalen und lesbischen Feminismus. Einer der wichtigen diskursiven Modi der feministischen Dichtung ist neben den Aufrufen zur Frauensolidarität auch der zur „Kriegsbereitschaft“, zur radikalen und kompromisslosen Verteidigung des neuen unabhängigen weiblichen Selbstbewusstseins.<sup>92</sup> In diesem Zusammenhang erscheint oft auch die Gestalt einer kriegerischen Amazone, wie bei Vasjakina:

моя мама стала амазонкой  
она присела на валун  
и разом отсекала себе левую грудь  
Чтобы легче было носить лук [...]

<sup>88</sup> S. deutschsprachige Ausgabe: Wittig (1977 / 1984).

<sup>89</sup> Vgl. hier den transgressiven und allhineinschlingenden mythologischen Körper in „Wutwind“ bei Vasjakina. „Der lesbische Körper“ ist eine Art „Hohelied“ und eine metaphorische „Nacherzählung“ eines weiblichen Körpers. Sowohl bei Wittig als auch bei Vasjakina ist dieser Körper *unbegrenzt* und *unübersichtlich*. Man muss aber auf den folgenden wichtigen Unterschied zwischen zwei dieser Poetiken hinweisen: Zu Wittigs literarischen Intentionen gehören die Dekonstruktion der heteronormativen (männlichen, patriarchalen) Sprache und der Verzicht auf den Begriff „Geschlecht“ und generell auf Geschlechterteilung. Vasjakina dekonstruiert die Vorstellungen vom weiblichen Körper als Objekt sexualisierter Gewalt und entwickelt daraus die Idee eines lesbischen Separatismus.

<sup>90</sup> Wittig (1985).

<sup>91</sup> Васякина (2017: 1).

<sup>92</sup> Ähnliche Motive finde sich auch bei Kachold (1989), Stötzer-Kachold (1992). 20–40 Jahre liegen zwischen dem Erscheinen der erwähnten französisch- und deutschsprachigen Texte und der neueren russischen feministischen Dichtung, sodass sich eine gewisse „Verspätungs-“ bzw. „Verzögerungstendenz“ konstatieren lässt. Und das Motto „Das Private ist politisch“ aus den 1970er Jahren erweist sich dabei heutzutage als ebenfalls aktuell.

Теперь я буду воинственной и красивой  
 Теперь я стану вонзять в животы мужчин  
 Свои пальцы с заточенными как ножи ногтями [...] <sup>93</sup>

meine mutter wurde amazone  
 sie setzte sich auf einen feldstein  
 und schlug sich im nu die linke brust ab  
 damit es leichter wäre einen bogen zu tragen [...]  
 jetzt werde ich kriegerisch und schön sein  
 jetzt werde ich auf männerbäuche mit meinen fingern einhacken  
 mit wie messer angespitzten nägeln [...]

Die körperliche Transformation zu einer Amazone (das Abschneiden der linken Brust) wird als eine gewisse Initiation dargestellt, nach der es überhaupt möglich wird, den Kampf gegen den männlichen Feind zu führen. In „Wutwind“ ist dieser Kampf durch eine brutale körperliche Gewalt gekennzeichnet. Allerdings bleibt diese Gewalt im Bereich des Symbolischen. <sup>94</sup>

An die altgriechische Archaik (und an die jeweilige Prosodie) wendet sich auch Rymbu, wobei Lesbia aus Catulls Gedichten nicht nur als Geliebte, sondern auch als Revolutionärin und Mitkämpferin auftaucht, d.h. sie trägt implizit auch wichtige Merkmale einer Amazone <sup>95</sup>:

сон прошёл, Лесбия, настало время печали,  
 время сбросить кольца и платья на пире кровавом  
 во славу доброй памяти сестёр наших  
 будем бить бокалы!  
 о, Лесбия, время войны настало,  
 покупать травматику у мужичков коренастых  
 и в чехол от макбука прятать лезвие, шило  
 и двигаться, стиснув зубы, через ряды фашии тёмной. [...] <sup>96</sup>

the dream is over, Lesbia, now it's time for sorrow,  
 time to throw off our rings and dresses at the bloody feast  
 in honor of the memory of our sisters  
 let's smash our glasses!  
 o, Lesbia, the time of war has come,  
 time to buy guns from thick-set men  
 and hide a blade or a shiv in your macbook case  
 and move with clenched teeth through the dark fascist ranks. [...] <sup>97</sup>

<sup>93</sup> Dies., 6-7.

<sup>94</sup> Im Vergleich zur realen Gewalt, die an Frauen ausgeübt wird, vgl. dazu die „Dokumentarteile“ des Zyklus.

<sup>95</sup> Vgl. bei Георгиевская (2019).

<sup>96</sup> S. den Text und die Tonaufnahme: РЫМБУ.

<sup>97</sup> Übers. J.B. Platt (ebd.).

Bei Rymbu geht es aber um einen politischen Kampf in einem anderen Sinne: Das ist kein symbolischer Kampf von Frauen gegen Männer als Unterdrücker, sondern gegen Faschismus und die fremdbestimmte „Ordnung“ (vgl. «я не знаю [...] / какой политической борьбой здесь нужно заняться, / когда вокруг все ни мёртвые ни живые, / по сговору, в небытие устанавливают один порядок»<sup>98</sup>). Sowohl bei Vasjakina als auch bei Rymbu wird an Schwesternschaft appelliert, denn beide greifen traditionell „männliche“ Kontexte des Kampfes auf (z.B. unterschiedliche Waffenarten wie Bogen, Messer, traumatische Waffe sowie Klinge und Ahle). In einem ähnlichen Kontext entwickelt Rymbu aber keine Körpermotive<sup>99</sup>, sondern sieht den Verzicht auf performative Elemente der Weiblichkeit – Kleider und Schmuck – als einen wichtigen Teil des Kampfes. Traditionelle Weiblichkeitszeichen und -symbole genauso wie ein weiblicher Körper (wenn er primär als Lustobjekt für Männer konzipiert wird, etwa bei Vasjakina) werden als diskreditiert betrachtet. Gerade deswegen werden sie zum Ziel der poetischen Nivellierung und Transgression: Ein (politischer) Kampf für eine bessere Welt kann nicht in einem „unreflektierten“ Körper durchgeführt werden.

## 7.

Mehrere russischsprachige Gegenwartsgedichte, die eine gewisse politische Ausrichtung haben, sind durch folgende Merkmale gekennzeichnet: betont deklarative Kompromisslosigkeit und Radikalität der Aussage, hohe Klarheit der Grundaussage, hohe Expressivität (bei provokativen, detabuisierenden Inhalten), Interdiskursivität (bei Dekonstruktion der „Machtsprachen“ der Justiz, politischer Nachrichten, Pornographie u.Ä.). Wenn es dabei noch um Frauendichtung geht, dann bekommen unterschiedliche Körpermotive eine besondere Relevanz: Der weibliche Körper wird zum Bereich des Transgressiven und dient daher vielseitig dem Ausdruck einer bestimmten politischen Position, insbesondere im Fall von Dichtung mit feministischer Ausrichtung.

Und wie funktionieren Körpermotive und politische Themen in der Dichtung, deren Qualität prinzipiell anders ist und die auf Mehrdeutigkeit statt Klarheit und Deutlichkeit beruht? Als Beispiel führe ich hier ein Gedicht von Nika Skandiaka an, der Dichterin, deren Texte als hermetisch bezeichnet werden können und höhere sprachliche Kreativität (auf mehreren Sprachebenen) und komplizierte Poetisierungsverfahren aufweisen:

помнишь аню? аня вчера звонила  
оказывается она скоро месяц

<sup>98</sup> Vgl. dazu Platt: “I don’t know [...] / what kind of political struggle I should practice, / when everyone around is neither living or dead, / colluding, establishing the kind of order in non-being” (ebd.).

<sup>99</sup> Vgl. das politische Langgedicht «Моя вагина» („Meine Vagina“), das im Sommer 2020 viele Diskussionen hervorgerufen hat: Рымбу (2020).

как умерла говорит скоро месяц  
 не приспособлюсь никак говорит никак из этой  
 выхватывать воздух жабрами из этой  
 сыворотки умерла говорит оказывается скоро месяц месяц месяц  
 подумать юлечка и из нашего раствора  
 купороса еще куда-то умирают<sup>100</sup>

kennst du noch anja? anja hat gestern angerufen  
 es stellt sich heraus sie ist schon bald einen monat  
 gestorben sie sagt bald ist es ein monat  
 kann mich nicht anpassen sie sagt geht nicht aus dieser  
 die luft mit den kiemen zu schnappen aus dieser  
 molke gestorben sie sagt es stellt sich heraus bald ist ein monat monat monat her  
 denk nur mal juletschka auch aus unserer vitriol  
 lösung stirbt man doch noch irgendwohin

Der Form nach ist das Gedicht als eine erweiterte Aussage im Rahmen eines Gesprächs konzipiert. Allerdings lässt sich nur vermuten, dass es ein Gespräch von zwei Frauen ist: Die grammatischen Formen verraten kein Geschlecht des Sprechenden, dabei sind aber der diskursive Charakter der Mitteilung (ein legeres vertrautes Gespräch über eine gemeinsame Bekannte) und die Anrede („juletschka“) eher weiblich markiert. Die Mitteilung selbst enthält ein diskursives Paradoxon, da eine Person (laut der indirekten Rede) sich für gestorben erklärt<sup>101</sup>: «она скоро месяц / как умерла говорит скоро месяц» (sie ist schon bald einen monat / gestorben sie sagt bald ist ein monat). Gerade das Motiv der „lebenden Toten“ zeichnet den Bereich des Transgressiven im Gedicht aus.

Die Welten – „dies-“ und „jenseits“ – werden durch Metaphern unterschiedlicher Flüssigkeiten dargestellt: Die angebliche Welt der Toten, „wohin“ eine Person gestorben ist, wäre eine „Molke“ (сыворотка). Mit dieser Substanz ist auch das körperliche Motiv verbunden: Zum Atmen in dieser flüssigen Substanz werden keine Lungen, sondern Kiemen benötigt: «не приспособлюсь никак говорит никак из этой / выхватывать воздух жабрами из этой / сыворотки» [kann mich nicht anpassen sie sagt geht nicht aus dieser / die luft mit den kiemen zu schnappen aus dieser / molke]. Dabei können die Enjambements in den erwähnten „brüchigen“ Zeilen als Mittel zum Ausdruck des Erstickens beim Luftmangel interpretiert werden.

Zwei letzte Zeilen enthalten eine ebenso metaphorische Bezeichnung für das Umfeld der angeblich Lebenden: Das ist eine andere flüssige Substanz, und

<sup>100</sup> Скандиака (2002).

<sup>101</sup> Roland Barthes unternimmt eine hervorragende Analyse der sprachlichen, semantischen, diskursiven und psychoanalytischen Funktionalität des Ausdrucks «je suis mort» („ich bin tot“) als eines unmöglichen Sprechaktes, einer performativen Konstruktion, deren diskursiver Wert gerade auf der Unmöglichkeit ihrer Performativität beruht, und des höchsten Moments der Transgression, der Grenzverletzung (vgl. Barthes 1988).

zwar eine Lösung des [Kupfer]vitriols (раствор (медного) купороса). Für die Interpretation dieser Metapher ist die chemische Charakteristik dieser Substanz von besonderer Relevanz: Für Menschen ist sie moderat toxisch, d.h. die Metapher wird als grundsätzlich lebensfremd, wenn auch nicht unbedingt lebensbedrohlich, konnotiert. Im Gegensatz zur „Molke“ der toten Welt scheinen die Lebenden (die Sprecherin und ihr schweigendes Gegenüber) sich an diese Substanz angepasst zu haben. Diese Substanz bezeichnet also abstrakt eine gemeinsam geteilte Umgebung bzw. das Umfeld der Sprecherin und ihres Gegenübers («наш раствор купороса» [unsere vitriollösung]). Dabei lassen sich gerade diese Zeilen nicht ausschließlich als existenziell, sondern auch als politisch markiert deuten, wenn wir das Politische als etwas verstehen, was das öffentliche Leben gestaltet und bestimmt, was also einen gewissen Lebenshintergrund für das Private bildet. Das Gedicht enthält keine Referenzen auf eine bestimmte Geographie oder ein konkretes politisches System, was diesen Text auch so mehrdeutig macht. Als Quintessenz des Politischen gilt die implizite Wahrnehmung dieser „Lebenssubstanz“: Sie lässt sich nicht überwinden oder verlassen, man bleibt in ihr stecken, und selbst wenn man in dieser Substanz lebt, ist man eigentlich schon *tot*, weil es anscheinend keinen Raum für Transzendenz gibt, wie hier die Verwunderung der Sprecherin zum Ausdruck bringt: «подумать юлечка и из нашего раствора / купороса еще куда-то умирают» [denk nur mal juletschka auch aus unserer vitriol / lösung stirbt man doch noch irgendwohin].

Der Körper als etwas tief Persönliches, das die Grenze zwischen dem Ich und der Welt bildet und zugleich Mittel zur Weltentdeckung ist, bildet zusammen mit der langen Geschichte der Körpersemiotik einen Bedeutungsdiskurs, der auch für die Gegenwartsdichtung eine fruchtbare Quelle für neue Sinnpotentiale darstellt. Die Körpermotive scheinen besonders für das weibliche Schreiben universell kennzeichnend zu sein, aber schon exemplarische Beispiele zeigen, wie unterschiedlich sie eingesetzt und (um)gedeutet werden und wie das Körperliche politisch aufgeladen werden kann.

Provokante Anspielungen auf den weiblichen Körper und die Geschlechtsorgane, die Detabuisierung und Poetisierung physiologischer Prozesse sind besonders für feministische Dichtung kennzeichnend und treten vor allem im Zusammenhang mit unterschiedlichen Formen der Gewalt auf. Aber während diese Entwicklung in Deutschland Ende der 1980er / Anfang der 1990er Jahre ihre Hochphase (u.a. Kachold-Stötzer) erreicht, wird sie in Russland erst in den 2010er Jahren besonders signifikant (Rymbu, Vasjakina), was unmittelbar mit einem gesellschaftlichen Wandel zu tun hat, der die Selbstbestimmung der Frau und ihre Rechte in diesen Ländern unterstützt. Dem Männerhass und dem lesbischen Separatismus, ihrer extremen Radikalität, steht in der feministischen Dichtung ein vielschichtiges System der weiblichen poetischen Mythologeme entgegen, welches einerseits an das weltweite Literaturerbe der Feministinnen anknüpft und andererseits ein fruchtbares Feld für besondere Formen der litera-



rischen Transgression schafft. Der weibliche Körper wird in diesem Kontext entweder zum Medium einer transgressiven Erfahrung (etwa die Bauchhöhlenschwangerschaft bei Kachold-Stötzer) oder selbst zum Objekt einer Transgression (wie die „Mehrkörperlichkeit“ im Zyklus „Wutwind“ von Vasjakina). In beiden Fällen wird Transgression nicht zuletzt durch politisch gesteuerte Gewalt bedingt.

Der zunehmenden Sensibilisierung für unterschiedliche Formen der Sexualität, Gendervielfalt und unterschiedliche Rechte und Möglichkeiten der gesellschaftlichen Selbstrepräsentation in Europa treten Repatriarchalisierungsprozesse und verschiedene Modi der Diskriminierung in Russland entgegen. Das erklärt teilweise auch weitere Unterschiede der symbolischen Funktionen der weiblichen Geschlechtsorgane in der Gegenwartsdichtung und die Art ihrer poetischen Verfremdung: Während Cotten sich mit „Fotze“ von den Konventionen und Normativität bezüglich gewöhnlicher und meist unreflektierter Vorstellungen von einer „Frau“ distanziert, versucht Jusupova der „Vagina“, also der Frau, den sozialen, gesellschaftlichen und auch menschlichen Wert zurückzugeben. Einen spezifischen Kontrast der beiden Texte bildet die direkte Verbindung des weiblichen Geschlechtsorgans mit der normativen Kraft und Gestalt des Gerichts als architektonischem (Cotten) und juristischem (Jusupova) Text.<sup>102</sup> Während sich in Cottens Gedicht ein ironisches postmodernes Spiel mit der weiblichen Metaphorik in Bezug auf die Judikative entwickelt, das zweifellos eine verfremdende Funktion ausübt und das Wesen der staatlichen Macht relativiert, wird in Jusupovas Text die enthumanisierte Justizsprache anhand transgressiver und äußerst brutaler Szenen der körperlichen Gewalt dekonstruiert, wodurch selbst die Gerechtigkeit der Judikative infrage gestellt wird.

In andere Verhältnisse treten körperliche und politische Motive in den eher hermetisch wirkenden Texten von Köhler und Nika Skandiaka. Ihre Poetiken sind durch Mehrdeutigkeit und sprachliche und diskursive Transgression gekennzeichnet. Köhlers Gedicht verwebt einen historisch-politischen Kontext mit einer weiblichen Figur zu einem Netz aus komplexen hermetischen Anspielungen und semantischen Parallelen, wobei sich die eigentlichen Körperlichkeitsmotive in der Farbsemantik auflösen (im engeren Sinne lässt sich dieses Gedicht nur anhand seiner Widmung als politisches markieren). Bei Skandiaka wird das angeblich Politische als ein Raum bzw. ein Lebensumfeld in äußerst sinnlichen Metaphern dargestellt, wobei die Möglichkeit, diese zu verlassen, also die Grenze dieses Raums zu passieren, grundsätzlich angezweifelt wird.

Von hoher Anschaulichkeit und Expressivität bis zu weniger eindeutigen Allusionen bilden Körpermotive international eine starke Achse in der weiblichen Dichtung und stehen zugleich im Zentrum unterschiedlicher poetischer Verfahren, auch und vor allem in politischen Kontexten. Dabei veranlasst das Politische nicht zuletzt unterschiedliche Situationen der Grenzüberschreitung und Entwick-

---

<sup>102</sup> Für diesen wertvollen Hinweis bedanke ich mich bei einem der anonymen Peer-Reviewer dieses Beitrags.



lung unterschiedlicher Formen der Transgression – von Sprache und Diskurs einerseits bis zu komplexen poetischen Gestalten und Grenzerfahrungen andererseits. Körperlichkeit als eine fruchtbare Quelle und Medium des Transgressiven bleibt dabei einer der wichtigsten Schwerpunkte.

## Literatur

- Adlam, C. (2005): *Women in Russian Literature after Glasnost. Female Alternatives*. London. Artikelreihe zu Ulrike Meinhof. In: Spiegel Online. [http://www.spiegel.de/thema/ulrike\\_meinhof/](http://www.spiegel.de/thema/ulrike_meinhof/) (18.06.2022).
- Barker, A.M. / Gheith, J.M. (eds., 2002): *A History of Women's Writing in Russia*. Cambridge.
- Barthes, R. (1988): Textanalyse einer Erzählung von Edgar Allan Poe. In: Barthes, R.: *Das semiologische Abenteuer*. Aus dem Französischen von D. Hornig. 266-298.
- Bedeutung und Wirkung der Farbe Rosa. In: *Viversum. Spirituelle Lebensberatung*. 17.08.2018. <http://www.viversum.de/online-magazin/bedeutung-der-farbe-rosa> (18.06.2022).
- Bitter, M. (2007): *Sprache, Macht, Geschlecht. Lyrik und Essayistik* von Barbara Köhler. Berlin.
- Bitter, M. (2013): Transpositionen von Text, Textil und Textur. Barbara Köhlers und Rosi Braidottis Entwürfe beweglicher, aber nicht haltloser Subjektivitäten. In: Paul, G. (ed.): *An Odyssey for our time*. Barbara Köhler's Niemand's Frau. Amsterdam. 117-138.
- Braun, M. (2012): Von Deutschland lernen? In: *Der gelbe Akrobat*. 23. 08.11.2018. <http://www.poetenladen.de/gedichte/ann-cotten.php> (18.06.2022).
- Butler, J. (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von K. Menke. Frankfurt a.M.
- Cixous, H. (1975/76): The Laugh of the Medusa. In: *Signs*. 1 (1975/76). 875-893.
- Cotten, A. / Falb, D. / Jackson, H. / Popp, S. / Rinck, M. (2011): *Helm aus Phlox: Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs*. Berlin.
- Cotten, A. (2012a): Rosa Meinung. <http://www.poetenladen.de/gedichte/ann-cotten.php> (18.06.2022).
- Cotten, A. (2012b): Zarathustrischer Kniestil (Kommentar von Ann Cotten). <http://www.poetenladen.de/gedichte/ann-cotten.php> (18.06.2022).
- Cotten, A. (2012c): Kommunismus als Werkphase. In: *Autorenbuchhandlung Marx*. 27.01.2012. <https://autorenbuchhandlung-marx.de/www/ann-cotten-kommunismus-als-werkphase/> (18.06.2022).
- Cotten, A. (o.J.): Menotymie, wir. In: *lyrikline.org*. <https://www.lyrikline.org/de/gedichte/metonymie-wir-4404> (18.06.2022).
- Dahlke, B. (1997): *Papierboot*. Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert. Würzburg.
- Dahlke, B. (1999): ...können wir auf einem Papierboot bestehen...? Von Versuchen, Autorinnen der inoffiziell publizierenden Literaturszene des letzten DDR-Jahrzehnts in die nach-89er Literaturgeschichte zu schreiben. In: Caemmerer, Ch. / Delabar, W. / Ramm, E. / Schulz, M. (Hgg.): *Autorinnen in der Literaturgeschichte: Konsequenzen der Frauenforschung für die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation*. Osnabrück. 105-116.

- Dahlke, B. (2000): ...auf einem Papierboot bestehen. Schreiben in der DDR der 80-er Jahre. In: Paul, G. / Schmitz, H. (Hgg.): *Entgegenkommen. Dialogues with Barbara Köhler*. Amsterdam / Atlanta (GA). 45-61.
- Englert, A. (2011): *Momentum. Dichter in Szenen*. Köln.  
<https://www.englert-fotografie.de/arbeiten/momentum> (18.06.2022).
- Geipel, I. (2009): Der Preis war hoch. In: *Emma*. 01.11.2009.  
<https://www.emma.de/artikel/ueberlebende-der-preis-war-hoch-264201> (18.06.2022).
- Grimm, J. / Grimm, W. (2011): *Kinder- und Hausmärchen*. Düsseldorf (elektronische Ausgabe).
- Gruber, B. / Preusser, H. (2005): *Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos*. Würzburg.
- Kachold, G. (1989): *zügel los [Prosatexte]*. Berlin / Weimar.
- Köhler, B. (1991): *Deutsches Roulette*. Frankfurt a.M.
- Köhler, B. (2007): *Niemand's Frau: Gesänge*. Frankfurt a.M.
- Marsh, R. (ed., 1996): *Gender and Russian Literature. New Perspectives*. Cambridge.
- Nieberle, S. (2013): *Gender Studies und Literatur. Eine Einführung*. Darmstadt.
- Noël, I. (2007): *Möglichkeiten der Grammatik, Grammatik der Möglichkeiten: Gedichte von Barbara Köhler*. In: Noël, I.: *Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985–2005*. Berlin / Münster / Wien / Zürich / London. <http://www.planetlyrik.de/barbara-koehler-blue-box/2014/09/> (18.06.2022).
- Politik und Lyrik. In: *ZEIT Online*. <https://www.zeit.de/2011/11/Gedichte-ueber-Politik> (18.06.2022).
- Sonstheimer, M. (2016): *Ulrike Meinhofs Selbstmord 1976*. In: *Spiegel Online*. 09.05.2016.  
<http://www.spiegel.de/einestages/ulrike-meinhofs-selbstmord-1976-meisterin-des-moralisierens-a-1090361.html> (18.06.2022).
- Stötzer, G. (1989): *Das Gesetz der Szene*. In: *Kontext*. 05.03.1989.  
<http://www.kontextverlag.de/jansen.kachold.html> (18.06.2022).
- Stötzer-Kachold, G. (1992): *grenzen los fremd gehen*. Berlin.
- Weber, I. (1994): *Den Körper schreiben, die Orange leben: Hélène Cixous und das Konzept der écriture féminine*. In: Weber, I. (Hg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben*. Darmstadt. 21-33.
- Wittig, M. (1977 / 1984): *Aus deinen zehntausend Augen, Sappho*. Berlin.
- Wittig, M. (1985): *Virgile, non*. Paris.
- Zur Herkunft und Bedeutung des Namens Ulrike.  
<https://www.vorname.com/name,Ulrike.html> (18.06.2022).
- Батай, Ж. (2003): *Запрет и трансгрессия*. Пер. с франц. Е. Герасимовой.  
<http://vispir.narod.ru/bataj2.htm> (18.06.2022).
- Васякина, О. (2017): *Ветер ярости (самиздат)*.
- Васякина, О. (2018): *Графический дневник лесбийского тела (и души) (самиздат)*.
- Воробьева, Н. (2004): *Гендер // Филолог*. 5 (2004).  
[http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_5\\_102](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_5_102) (18.06.2022).
- Воробьева, С. (2013): *Проблема «женского письма» в контексте теории дискурса // Вест. Волгоградского государственного университета. Сер. 2: Языкознание*. 1,17

- (2013). 180-187. [http://www.volsu.ru/upload/medialibrary/cc8/1\\_Воробьева.pdf](http://www.volsu.ru/upload/medialibrary/cc8/1_Воробьева.pdf) (18.06.2022).
- Георгиевская, Е. (2017): Антагонистическая слюда // Полутона. 05.07.2017. <http://polutona.ru/?show=georgievskaja> (18.06.2022).
- Георгиевская, Е. (2019): Русская феминистская поэзия: заметки на полях // Литература. 143 (2019). <http://literatura.org/criticism/2688-elena-georgievskaya-russkaya-feministskaya-poeziya-zametki-na-polyah.html> (18.06.2022).
- Гройсман, С. / Абанин, А. (2016): Тихий пикет // Дождь. 24.05.2016. [https://tvrain.ru/teleshov/notes/tihij\\_piket\\_kak\\_passazhiry\\_metro\\_reagirujut-409641/](https://tvrain.ru/teleshov/notes/tihij_piket_kak_passazhiry_metro_reagirujut-409641/) (18.06.2022).
- Каштанова, С. (2016): Трансгрессия как социально-философское понятие [диссертация]. СПб. <https://disser.spbu.ru/files/disser2/disser/J77qWd42NC.pdf> (18.06.2022).
- Кузьмин, Д. (2014): На шаг впереди языка (Предисловие к книге Галины Рымбу *Кровь животных*). [http://www.litkarta.ru/dossier/na-shag-vpered-i-yazyka/dossier\\_38184/](http://www.litkarta.ru/dossier/na-shag-vpered-i-yazyka/dossier_38184/) (18.06.2022).
- Кукулин, И. (2013): Двадцать лет пения без аккомпанемента. Взлет и превращения женской инновативной поэзии в постсоветской России // Шталь, Х. / Рутц, М. (ред. / сост.): *Имидж, диалог, эксперимент – поля современной русской поэзии*. München / Berlin / Washington D.C. 119-154. (=Neuere Lyrik: Interkulturelle und interdisziplinäre Studien. Band 1).
- Львовский, С. (2016): Галине Рымбу: Полностью проживаемое происходящее // Воздух. 1 (2016). <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-1/lvovsky-o-rymbu/> (18.06.2022).
- Подорога, В. (2018): Трансгрессия и предел // Новая философская энциклопедия (Электронная библиотека ИФ РАН). <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH7c4c331d98407f8b24187c> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2016): Сон прошёл, Лесбия, настало время печали... <https://www.lyrikline.org/ru/stihotvoreniya/son-proshyol-lesbiya-nastalo-vremya-pechali-12929> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2017): Фрагменты из цикла «лишенные признаков» // Полутона. 22.11.2017. <https://polutona.ru/?show=1122142559> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2019): Множественное женское тело // Syg.ma. 13.06.2019. <https://syg.ma/@galina-1/mnozhiestviennoie-zhienskoie-tielo> (18.06.2022).
- Рымбу, Г. (2020): *Моя вагина* // Шоиздат. 02.09.2020. <https://shoizdat.com/galina-rymbu-moya-vagina/> (18.06.2022).
- Скандиака, Н. (2002): Избранное // Кузьмин, Д. / Давыдов, Д. (ред.): *Вавилон: Вестник молодой литературы*. Вып. 9,25 (2002). 63-71. <http://www.vavilon.ru/metatext/vavilon9/skandiaka.html> (18.06.2022).
- Скидан, А. (2013): Сильнее Урана. О «женской» поэзии // Скидан, А.: *Сумма поэтики*. М. 73-94 (2006).
- Юсупова, Л. (2016): *DEAD DAD*. Москва.
- Юсупова, Л. (2020): *Приговоры*. Москва.