

— Olga Gorfinkel —

**Zur Konstruktion des „marginalen“ Raums
im frühen Werk Nikolaj Koljadas
am Beispiel des Dramas
„*Neljudimo naše more ...*“, *ili Korabl' durakov***

Bereits vor dem Zusammenbruch des sowjetischen Systems 1991, in der Zeit der ausgehenden Perestrojka (auch Postperestrojka genannt), war die Neukonstituierung ideologischer, sozialer und kultureller Räume für Russland aktuell. Diese (Um)Kartierung, die durch die Prozesse der stetigen Auflösung alter sowjetischer Gesellschaftsstrukturen gekennzeichnet war, rückte die Bedeutung des „Marginalen“ ins Zentrum der Raumdiskurse. Die „Problemzonen“ der Gesellschaft wurden u. a. in der russischsprachigen Soziologie und Kulturwissenschaft häufig durch diesen Begriff erfasst, der seine Konjunktur insbesondere in den 1990er Jahren erlebte (s. z. B. Balabanova/Burluckaja/Demin 2000; Kaganskij 1999, 2001; Averina 2005). In der Kunst, die in dieser Periode die Problematik des „Marginalen“ aktiv verarbeitete, ist das Frühwerk von Nikolaj Koljada, der Schlüsselfigur der russischen Dramatik der Postperestrojka-Zeit, von großem Interesse. Am Beispiel seines Dramas „*Neljudimo naše more ...*“, *ili Korabl' durakov* (1986; „*Wild ist unser Meer ...*“ oder *Das Narrenschiff*) wird im vorliegenden Aufsatz gezeigt, welche Bedeutung die „Marginalität“ für den „Prozess der Selbsterkenntnis“ der russischen Gesellschaft Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre hatte.

Zur Definition des „marginalen“ Raums

Auf den Faktor Raum, dessen Bedeutung im Rahmen des sog. *spatial turn* in der westlichen Forschung bereits seit den 1980er Jahren aktiv diskutiert wird, gehen in den ersten Jahren des 21. Jahrhunderts die russischsprachige Soziologie und Kulturwissenschaft ein. So sprechen Evgenija Balabanova, Marija Burluckaja und Andrej Demin, die Autoren eines dem Problem des „Marginalen“ gewidmeten Sammelbandes, über

einen Raumtypus, der „zwischen den Strukturen“ entsteht und somit die Begriffe der Grenze zum einen und des Randes (aus dem lat. *margo*, *marginis* – „Rand“, „am Rande liegend“) zum anderen in den Vordergrund rückt. Als eine Kontaktfläche zweier, häufig gegenüberstehender Räume fördert die Grenze (nach Jurij Lotman 2001, 262: „фильтрующая мембрана“ [„Filtermembran“]) zwischen ihnen Kommunikationsprozesse, die zur Formierung einer kulturell neu aufgeladenen „Semiosphäre“ (ebd.) führen. Aus dieser Sicht liegen beim „marginalen“ Raum solche Kulturgrenzen zugrunde, die zu ihrer Überschreitung auffordern, wodurch ein nach eigenen Normen und Regeln funktionierender „Zwischenraum“ entsteht.¹ Seine Fähigkeit zur Hybridisierung, die sich durch die Vermittlungskraft bzw. Durchlässigkeit der Grenze herausbildet, bedingt die Verbindung zwischen Eigenem und Fremdem, Logos und Chaos, Diesseits und Jenseits.

Während die Grenze im „marginalen“ Raum eine bindende Funktion erfüllt, wird die Semantik des „Randes“ beim „marginalen“ Raum zu einem Zeichen der sozialen und kulturellen Segregation. Der Rand, der in einer binären Spannungsoption „Zentrum-Peripherie/Rand“ auftritt, versteht sich als etwas Nebensächliches, was nur am Rande Beachtung verdient. In Bezug auf die gesellschaftliche Struktur bezeichnet diese Position Menschen als „marginal“, die, wie etwa im Bedeutungswörterbuch der russischen Sprache Natal'ja Švedovas definiert wird, „утративший или ослабивший связь со своей прежней общественной средой и ведущий обособленную, часто неустроенную жизнь“² (Švedova 2007, 429). Hierzu gehören z. B. Migranten, ethnische Minderheiten, Arme, Obdachlose oder Deklassierte. Der „marginale“ Raum ist dabei nicht nur durch sozio-kulturelle, sondern auch wie etwa bei Slums oder Ghettos unmittelbar durch topographische Merkmale gekennzeichnet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der „marginale“ Raum ein ambivalentes Bild aufweist. Zum einen werden die Menschen, die den offiziellen Normen der Gesellschaft nicht entsprechen, an den „Rand“ gedrängt, was zu ihrer sozialen und kulturellen Benachteiligung führt. Zum anderen befinden sie sich infolge eines Umbruchs, wie im Falle der ausgehenden Perestrojka und später des Zerfalls der Sowjetunion, zwischen dem „alten“ und „neuen“ Werte- bzw. Normensystem. In der

1 In den westlichen Diskursen wird dieser Raum als „Heterotopie“ (Foucault 2005) oder „third space“ (Bhabha 2004; Soja 1996) bezeichnet.

2 „die Verbindung mit ihrer ehemaligen gesellschaftlichen Umwelt verloren oder geschwächt haben und ein abgeschiedenes, oft unregelmäßiges Leben führen“. (Hier wie im Folgenden stammen die Übersetzungen von mir, O. G.)

Dramatik, die in der Postperestrojka-Zeit ihre Blüte erlebt, werden diese komplexen Prozesse besonders intensiv reflektiert. Das liegt v. a. daran, dass gerade das Genre des Dramas stärker als Epik und Lyrik räumlich geprägt ist und deshalb in der sich rasch verändernden Wirklichkeit, die es symbolisch verarbeitet, nach neuen Formen der Raumdarstellung suchen muss. Als Haupthandlungsort des sog. „neuen Dramas“³ der 1980–90er Jahre rückt der „marginale“ Raum solche Topoi wie verwaahrloste Häuser, Friedhöfe, schmutzige Baracken, kleine Chruščëvka-Wohnungen und Kommunalkas, in denen die Menschen des „Randes“ – Drogenabhängige, Prostituierte und Kriminelle – agieren, ins Zentrum der dramatischen Werke.⁴ Die traditionelle Vorstellung des Hauses als Ort der Geborgenheit wird somit aufgehoben; es entsteht das Bild des „Anti“-Hauses, welches das Panorama der Gesellschaft in ihren sozio-kulturellen Veränderungen widerspiegelt.

Der „marginale“ Raum bei Nikolaj Koljada

Als zentraler Vertreter des „neuen Dramas“ prägt der Dramatiker, Regisseur und Leiter seines eigenen Theaters Nikolaj Koljada und insbesondere sein Frühwerk das gesamte russische Drama der 1990er Jahre. Bereits im Stück „*Neljudimo naše more ...*“ aus dem Jahr 1986, das er als tragikomische Parabel bezeichnet hat, können die typischen ästhetischen Merkmale des „marginalen“ Raums beobachtet werden.⁵ Das Drama spielt im Herbst in einer Holzbaracke, deren Bewohner eines Morgens nicht zur Arbeit gehen können, weil das Haus nach starken Regenfällen vom Wasser eingeschlossen wurde. Alle sind an solche „Katastrophen“ gewöhnt, denn diese Art von Überschwemmung passiert zweimal im Jahr. Draußen hat es drei Grad plus und die Bewohner müssen für eine ganze Woche zuhause bleiben. Sie streiten den ganzen Tag, denn an das Streiten sind sie, wie es in den sowjetischen

3 Zum „neuen Drama“ gehört die Generation von DramatikerInnen wie Marija Arbatova, Ksenija Dragunskaja, Elena Isaeva, Dmitrij Lipskerov, Nikolaj Bortko, Michail Ugarov, Andrej Zinčuk u. a., die sich an dem Drama der 1970er orientieren und ihre Vorbilder insbesondere in solchen Autoren wie Viktor Rosov und Aleksandr Vampilov sehen. Auch DramatikerInnen wie Vladimir Arro, Ljudmila Petruševskaja, Viktor Slavkin, die in den 1980er Jahren aktiv waren, haben das „neue Drama“ ästhetisch vorbereitet.

4 Die Zeit spielt im Drama der 1990er Jahre keine führende Rolle. Das Ziel des Postperestrojka-Dramas ist es nach Vasenina, die „Zeit anzuhalten“ und sich in den veränderten Verhältnissen der Postperestrojka-Zeit „umzusehen“ (s. Vasenina 2002).

5 In der literarischen Zeitschrift *Ural'skij sledopyt (Der uralische Pfadfinder)* erschien 2003 die auf Grundlage dieses Dramas entstandene Erzählung „*Neljudimo naše more ...*“. Sie wird hier berücksichtigt, da sie wesentliche Details liefert, die für die Analyse des „marginalen“ Raums Koljadas wichtig sind.

Kommunalkas üblich war, gewöhnt. Zwischenzeitlich versöhnen sich die Figuren jedoch wieder und wundern sich, warum sie sich ständig gegenseitig wie Fremde behandeln, obwohl sie alle im tiefen Inneren eigentlich gute Menschen sind. Der zentrale Konflikt basiert auf dem Motiv des vermeintlichen Todes. Die 70-jährige Manefa, die eben noch klagte, dass sie von allen vergessen wurde, fragt plötzlich nach dem Nachbarn Boris Anatol'evič, den an diesem Morgen noch niemand gesehen hat. Die Bewohner der Baracke denken, er sei tot. Manefa möchte sofort die Sachen des Vermissten zwischen den Nachbarn aufteilen, die für das Begräbnis des einsamen Menschen kein Geld sammeln wollten. Es wird aber bald klar, dass Boris Anatol'evič wohl nicht gestorben, sondern zu seiner Geliebten in eine ferne Stadt gefahren ist. Diese Information wird den anderen später von Vovka, einer Art Gaukler-Figur, mitgeteilt, der sich einen Spaß erlaubt hat und nach seiner Aussage nur ein „психологический эксперимент“⁶ (Koljada 1994, 222⁷) durchführen wollte, um zu sehen, wie die Nachbarn auf den Tod ihres Nächsten reagieren würden. Das Stück endet mit einer gemeinsamen Szene auf der Außentreppe, in der die Bewohner der Baracke sehen, wie ein Bulldozer auf der anderen Seite des Sees vorbeifährt. Sie verstehen, dass sie in dieser Welt völlig allein sind und dass sie sogar von der Kommunalverwaltung, die ihnen für die nähere, „helle Zukunft“ neue Wohnungen versprach, vergessen wurden.

Die Beschreibung des „marginalen“ Raums, in dem sich die Handlung des Stücks abspielt, ist bereits in den ersten Bühnenanweisungen präsent. Auf die Raumkonstruktion wirken sich hier sowohl Hybridisierungs- als auch Segregationsprozesse aus (sowohl Grenz- als auch „Rand“-Semantik), die ein komplexes Raumbild ergeben. Die „marginale“ Position der Figuren ist in erster Linie in der Gestalt des Narrenschiffs zu finden, das aus dem gleichnamigen Werk von Brant aus dem Jahr 1494 bekannt ist und das sich ständig in einer Bewegung „zwischen zwei Welten“ (Foucault 1999, 29), zwischen Leben und Tod befindet. Das sakrale Sujet der Sintflut, das hier ebenfalls für die symbolische Darstellung des Schiffes steht, wird durch den Gaukler Vovka, der die Geschichte nacherzählt, allerdings karnevalisiert. Die Semantik des Todes rückt dabei ins Zentrum des Sujets, das weniger auf die Arche Noah,

6 „ein psychologisches Experiment“.

7 Sofern nichts anderes angegeben ist, wird nach dieser Ausgabe Koljadas zitiert.

Die auf das Drama bezogenen Seitenangaben werden im Weiteren direkt nach den Zitaten in Klammern gesetzt.

sondern vielmehr auf das glücklose Schicksal des Narrenschiffs hinweist. Während die Arche Noah das Ziel hat, das Festland zu erreichen, bewegt sich das Narrenschiff zwar im freien Raum, hat aber als Ort des Ausgestoßenseins keine Chance auf Rettung. Das Todesmotiv äußert sich in dem Drama u. a. auch in der metaphorischen Verortung der Figuren in geschlossenen Räumen wie dem Sarg („видели мы в гробу такое образование“⁸ [204 f.]) oder einem Grab („устроили [...] братскую могилу!“⁹ [225]), die die Unmöglichkeit der Figuren, sich jemals aus der Gefangenschaft zu befreien, widerspiegelt. Mit der Gestalt des Narrenschiffs sind auch die Charakterisierungen der Baracke als „Irrenhaus“ und „Bedlam“ („дур-дом“, „дурка“ [222], „бедлам“ [216]) durch die Figuren verbunden, die auf ihr Außenseitertum hinweisen. Für sie ist das „Irrenhaus“ aber auch die Perestrojka-Zeit selbst (also das „Außen“), die die gewohnten Verbindungen in ihrem Leben zerstört hat. Ähnlich wie bei Brant, dessen Narrenschiff die Ausgrenzung des „Anderen“ aus der „normalen“ Gesellschaft repräsentiert, gibt es bei der Baracke kein Hinein- oder Hinauskommen („дом стоит в луже: ни подхода, ни выхода“¹⁰ [201]), das alte baufällige Haus steht „не на видном месте, а затертый среди больших и угластых многоэтажных домов“¹¹ (Koljada 2003, 48). Von der Raumkomposition her wird die Baracke nicht am Rande der Stadt oder in einem armen Stadtviertel verortet, sondern im Herzen der Großstadt, was die Problematik des Ausschlusses noch mehr verschärft. Es ist eine kleine Insel, der das eindeutig lokalisierte „Zentrum“, die Hochhäuser, gegenüberstehen und die man nicht verlassen kann („Куда отсюда сбежишь?“¹² [209], fragt Vovka hoffnungslos). Solch eine Konstellation ist bei Koljada sehr symbolisch und präsentiert zum einen die Zunahme der sozio-kulturellen Ungleichheiten, zum anderen aber auch den Orientierungsverlust der Menschen dieser Periode, die die alten Werte der Sowjetzeit noch fest in sich tragen, damit aber in einem neuen sozialen und kulturellen Kontext agieren müssen. Dies führt dazu, dass der „marginale“ Raum die Besonderheiten des „offiziellen“ „Zentrums“ übernimmt, das von den Figuren dagegen nicht mehr als solches wahrgenommen wird. Aus diesem Grund scheitern sie auch an ihren Versuchen, in das neue Leben einzutreten, nicht nur weil sie

8 „Ich scheiß“ auf so ein Bildungswesen“, wörtl.: „Wir haben so ein Bildungswesen im Sarg gesehen“.

9 „richteten [...] ein Massengrab ein!“

10 „das Haus steht in einer Pfütze – es ist kein Heran- und kein Herauskommen“.

11 „nicht an einem sichtbaren Ort, sondern zwischen eckigen Hochhäusern eingeklemmt“.

12 „Wohin soll man denn von hier weglaufen?“

von allen (vom Staat, von der Gesellschaft) vergessen wurden, sondern auch durch eine Vertauschung der Werte, die ihre Teilnahme an der sich rasch verändernden Realität verhindert.

Dafür, dass der Schauplatz des Stückes, die Baracke, zum „marginalen“ Raum gehört, spricht nicht nur seine aus sozialer Sicht offensichtliche Randposition, sondern auch seine Eigenschaft zur Hybridität. Die Baracke, die als „неблагоустроенн[ый] дом[.]“¹³ (200) und als „что-то деревянное, большое“¹⁴ (201) beschrieben wird, entspricht nicht den Vorstellungen von einem „normalen“ Haus; es ist ein nahezu phantasmagorischer Ort, ein „seltsames Gebäude“ („странноватое сооружение“ [Koljada 2003, 48]) mit knarrenden Türen und Bodenplatten, das nur annähernd als ein Haus beschrieben werden kann. Die von der Stadtverwaltung vergessenen Figuren, die ihrem „Schicksal überlassen wurde[n]“ (Motorin 2002, 147), wohnen „как не знаю где“¹⁵ (205), „как на вулкане“¹⁶ (204) und sind unsicher, ob sie ihre Zimmer überhaupt als „Wohnungen“ bezeichnen können. Bei Bühnenaufführungen (wie etwa in den Schauspielhäusern der Stadt Nižnij Tagil oder Ekaterinburg) wird dieses Bild von Koljada bzw. vom Bühnenmaler Vladimir Kravcev, der mit Koljada eng zusammenarbeitet, noch weiter zugespitzt: Die Bewohner verlassen das Haus nicht durch die Tür, sondern über das Dach, weil es schon fast unter der Erde begraben ist und das Wasser hoch steht. Dabei ist nicht nur die ganze Bühne, sondern auch der Zuschauerraum bis zur ersten Reihe mit Wasser überflutet, was als eine symbolische Realisierung des Dialogs zwischen den Bewohnern der Baracke gesehen werden kann:

Ольга: Я говорю о нас, живущих ...

Коля: ... живущих у воды!

Ольга: Тогда уж лучше – в воде! Так вернее будет!¹⁷ (214)

13 „abbruchreifes Haus“.

14 „etwas Hölzernes, Großes“.

15 „wie was weiß ich wo“.

16 „wie auf dem Vulkan“.

17 „Ольга: Ich spreche über uns, die Lebenden ... // Коля: ... den am Wasser Lebenden! // Ольга: Dann schon eher im Wasser! Das entspricht eher den Tatsachen!“ Ähnlich wurde das Bühnenbild der Dramenaufführung in einem Danziger Schauspielhaus gestaltet (s. Abb.).



Statek szaleńców (Das Narrenschiff) Nikolaj Koljadas im *Teatr Wybrzeże (Strandtheater)* in Gdańsk im Jahr 2014 (Regie: Nikolaj Koljada, Bühnenmalerin: Justyna Łagowska).
Quelle: <http://www.teatrwybrzeze.pl/spektakle/statek-szalencow> (letzter Aufruf am 27.02.2015).

Hier wird das Motiv der Instabilität des Hauses ins Zentrum der Raumdarstellung gerückt, die seine Durchlässigkeit und somit auch Unsicherheit markieren. Obwohl das Fenster im Keller mit Ziegelsteinen zugemauert wurde, fließt das Wasser, das nach Foucault „bewegte Chaos“ (Foucault 1999, 29 f.), während der Überschwemmung trotzdem in den Keller. Dabei spielt Koljada mit der Gestalt des Sees, den er mal als eine Pfütze oder, wie im Titel des Dramas zu finden ist, mal als Meer beschreibt,¹⁸ vor dessen Tiefe man Angst hat. So erschreckt sich die Heldin Dinka zu Tode, als sie während des Streits mit ihrer Nachbarin plötzlich bemerkt, dass sie direkt am Wasser steht und ihr Gleichgewicht nicht halten kann. Die Bewegungen der Figuren im Haus tragen auch zu diesem Bild der Instabilität bei: Der Gaukler Vovka geht nicht, sondern hüpf, die Bewohner treten „unsicher“ von der Tür des angeblich verstorbenen Nachbarn zurück usw. Mit dem Motiv der Instabilität korreliert auch der Vergleich des Hauses mit einer „Zigeunerhütte“ („цыганская хата“ [229]), die nirgends einen festen Platz hat und eine Heimatlosigkeit

18 „Даже и не лужа это, а озерцо небольшое и посредине него стоит дом“ (201) – „*Es ist eigentlich auch keine Pfütze, sondern ein kleiner See, und mittendrin steht das Haus.*“; „*Кolja (Взял палку с крыльца, измерил воду до дна):* Мать честная! До дна не достаю! [...] Весной, помните, меньше было ...“ (203) – „*Kolja (Nahm den Stock, maß die Wassertiefe):* Du liebes bisschen! Ich komme gar nicht bis zum Grund! [...] *Erinnert ihr euch, im Frühjahr war es weniger ...*“

sowie Entwurzelung darstellt. Nicht nur das Wasser, das an allen Orten präsent ist (es „tropft vom Dach“ der Baracke, „spritzt den Dreck“ von den Brettern und „gluckert“ [207]), auch die „Geräuschkulisse“, die die Baracke erfüllt, zeigt, wie die Durchlässigkeit des Raums das Gefühl der Disharmonie hervorrufen kann: Knarrende Dielen, das Scheppern von Eimern, krächzende Krähen, Schreie von Nachbarn und das „dumme und optimistische“ „Plappern“ des Radios („глупо и оптимистично заиграло радио“ [ebd.]).

Trotz des äußerlich negativen Bildes wird das Haus jedoch nicht als absolut verwahrlost beschrieben. Es ist unförmig und plump, verfügt aber über einen soliden und breiten Hauseingang mit Außentreppe:

На кирпичном полуподвале громоздится что-то деревянное, большое, с огромными окнами. И крыльцо: оно широкое, с перилами, со ступеньками.¹⁹ (201)

Die Treppe erfüllt eine sinnbildliche Funktion: das ist das Vertikale, das das Irdische und das Himmlische, das Materielle (Notsituation, die armen Wohnverhältnisse der Bewohner) und das Immaterielle (Tod des Nachbarn, ihre Einsamkeit) verbindet. Auf der Treppe führt man wichtige Gespräche, versöhnt sich, rettet sich vor dem kalten Wasser und wird vom Gaukler Vovka auf Menschlichkeit und Nächstenliebe geprüft. Das *kryl'co* wird für die HeldInnen zu einer Art Bühne, auf der sie einander „dramatische“ Szenen vorspielen, in denen die Stimmungen rasch wechseln:

На крыльцо вышла старуха. Зевает, крестится. Боком спускается с крыльца. Хлюпнула вода. [...]

Манефа (Ойкнула.): Батюшко ... Что же это? ... Опеть затопило-о. [...] (Радостно, но тихо.) Глубоко ...

[...]

Вдруг Манефа начинает блажить, кричать, что есть мочи, во всю глотку.

Ай, иже еси на небеси! Господи, спаси и помилуй меня. Грешную-уюю! Господи! Отче наш, иже еси на небеси! [...].²⁰ (201)

19 „Auf einem backsteinernen Kellergeschoss türmt sich etwas Hölzernes, Großes, mit riesigen Fenstern auf. Und eine Außentreppe: sie ist breit, mit Geländer, mit Stufen.“

20 „Eine alte Frau betritt die Außentreppe. Gähnt, bekreuzigt sich. Seitwärts kommt sie die Treppe hinab. Das Wasser gluckst. [...] // **Manefa** (Ächzt.): Allmächtiger ... Was ist das? ... Schon wieder unter Wasser. [...] (Freudig, aber leise.) Tief ... // [...] Plötzlich fängt Manefa

Die für den „marginalen“ Raum charakteristische Hybridisierung zum einen und die Karnevalisierung des dargestellten Raums durch die Gaukler-Figur Vovka zum anderen ermöglicht eine Art Umwertung, bei der die Bewohner ihre Baracke nicht mehr als eine Randerscheinung empfinden. Einerseits äußert sich das dadurch, dass sie die Disharmonie der Randexistenz, wie z. B. die seltsame „Musik“ der „Geräuschkulisse“ oder schlechte Lebensbedingungen, nicht mehr bemerken. Andererseits fühlen die HeldInnen sich hinter ihren Wänden vor dem chaotischen, durch die politischen Reformen der Postperestrojka veränderten „Außen“ in Sicherheit, denn das Haus bietet Schutz und sie verstehen, dass es ohne gegenseitige Unterstützung schwer ist, unter den neuen Bedingungen zu überleben.

Der Prozess der Inversion wird insbesondere durch das Motiv der Überwindung des „marginalen“ Raums sichtbar. Die Figuren setzen das Verschwinden Boris Anatol'evičs mit dem Tod gleich; er verlässt somit symbolisch den „marginalen“ Raum (die Welt der Lebenden) und geht ins „Zentrum“ (in die Welt der Verstorbenen). Denselben Weg versucht auch Vovka einzuschlagen, kehrt jedoch aus Angst vor dem Unbekannten zurück. Als er ins Wasser tritt, um auszuprobieren, ob er die andere Seite des Sees erreichen kann, fühlt er sich sofort unwohl, er zittert vor Kälte, ihm wird schwindelig. Der Weg aus der für ihn vertrauten Umgebung birgt Hindernisse: der Boden ist voller Asche und Nägel – die Überreste aus den Öfen, die achtlos immer wieder auf den Hof geworfen werden. Er wird von seiner Nachbarin Manefa als „дурень“ ([211]; „Hornochse“) und „дурак“ ([210]; „Dummkopf“) bezeichnet, während er vor dem Verlassen des Hauses als „normal“ galt:

Манефа (*Кричит*): У-ух, дурень! Вот и стой там! Думала, что ты нормальный, а ты – дурень!²¹ [...] (211 f.)

Das „Zentrum“, das die Figuren „там“²² (231) oder „друг[ой] берег[.]“²³ (211) nennen, ist für sie nicht nur das Ungewisse, sondern auch ein see-

an, verrückt zu spielen, kreischt, brüllt wie am Spieß.

Ach, der Du bist im Himmel! Herr, errette mich und erbarme Dich meiner. Einer Sünderin! Herr! Vater unser, der Du bist im Himmel! [...]“

21 „**Manefa** (*Schreit*): Ach, du Dummkopf! Dann bleib doch dort stehen! Ich dachte, du bist normal, aber du bist ein Hornochse! [...]“ Vgl. auch die Aussage von Vovka bevor er ins Wasser tritt: „Ну, прощай, разум, здравствуй дурь ...“ (210) – „Na dann, lebe wohl Vernunft, willkommen Wahnsinn ...“

22 „dort“.

23 „jenseitig[es] Ufer“.

lenloser Ort der Hochhäuser und des vorbeirollenden Bulldozer. Deshalb wartet Manefa jedes Jahr auf den Tag der Überflutung, den Vovka als „schön“ und „lustig“ bezeichnet („Весело тут у нас! Ах, денек-то как хорош!“²⁴ [213]), weil sie dann nicht mehr allein zuhause sitzt. Nicht zufällig antworten die Figuren nur ungern auf Vovkas Vorschlag, noch heute zur Stadtverwaltung zu gehen:

Нина Николаевна²⁵: Сходим ... Опосля ...

Динка: После ...

Анвар: Ну ...

Коля: Потом ...

Ольга: Как-нибудь уж ...

Фаина: Чего там ...²⁶ (233 f.)

Die Bewohner träumen zwar von neuen Wohnungen und menschenwürdigen Lebensverhältnissen, verstehen aber, dass es kaum möglich ist, die Baracke zu verlassen. Dies gibt dem Stück jedoch kein Gefühl der Hoffnungslosigkeit, denn gerade die Ausnahmestände lassen den täglichen Kampf ums Überleben in den Hintergrund rücken und ermöglichen es den Figuren, zu sich selbst zurückzukehren. Deshalb ist die symbolische Überwindung dieses durch das Wasser geschlossenen Raums möglich, was in der letzten Szene besonders deutlich zu sehen ist: Der Narr Vovka überquert wie Christus das Wasser „trockenen Fußes“, kommt zum Bühnenrand und spricht in den Zuschauerraum:

Вовка: Эх, люди вы мои, люди ... До чего же я вас всех люблю, чертей полосатых ... Любимые вы мои, дорогие и милые мои – Человеки ...²⁷ (234)

Auch das von Vovka gesungene Lied *Neljudimo naše more ...*²⁸, in dem das lyrische Ich aus dem Wasser Kraft schöpft, um mit Hilfe dieser Kraft die Naturgewalt zu besiegen, weist auf die Überwindung der „Unermesslichkeit“ des Meeres hin, die zu einem Symbol der Hoffnung auf den

24 „Lustig ist es bei uns! Ach, was für ein schöner Tag!“

25 Hier ist Manefa gemeint.

26 „**Nina Nikolaevna**: Gehen wir ... Später ... // **Dinka**: Dann ... // **Anvar**: Na ... // **Kolja**: Danach ... // **Ol'ga**: Irgendwann mal ... // **Faina**: Hinterher ...“

27 „**Vovka**: Ach, Leute, meine lieben Leute ... Warum liegt ihr mir eigentlich alle so am Herzen, ihr Teufel ... Ihr meine geliebten, lieben, lieben Menschlein ...“

28 Das Lied basiert auf dem Gedicht *Plovec* (1829; *Der Schwimmer*) von Nikolaj Jazykov.

Sieg des Lebens über das Schicksal eines „маленький маргинальный человек“²⁹ (Motorin 2002, 147) wird.

Wie an dem hier vorgestellten Stück deutlich wurde, ist der Raum Koljadas hochgradig semantisch aufgeladen. Als Hauptzeichen der Raumkonstruktion der ersten Jahre nach der Perestrojka spiegelt die „Marginalität“ die dynamischen sozialen und kulturellen Prozesse wider, die die sozio-kulturelle Raumordnung und ihre ästhetische Reflexion nach 1991 vorbereitet haben. Es hat sich gezeigt, dass die Semantik der Grenze und die des Randes im „marginalen“ Raum bei der Analyse schwer voneinander zu trennen sind, da die soziale Segregation auch als Teil der kulturellen Polarisierung zwischen Eigenem und Fremdem auftritt. Das Aufbrechen der Oppositionen, bei denen der Rand, der Raum der Ausgrenzung, zum Ort der inneren Sicherheit und das gegenüberstehende offizielle „Zentrum“ zu etwas Bedrohlichem wird, zeigt, wie intensiv man sich in der Umbruchszeit mit neuen Werten und Normen konfrontiert sah und wie dies zu einer Verwirrung und tiefen innerlichen Krise der Menschen führte.

Literaturverzeichnis

- Averina, Marina V.: Ėkstremal'nyj sport kak sposob osvoenija marginal'nogo prostranstva. In: <http://analiculturolog.ru/index.php?module=subjects&func=view_page&pageid=108> (letzter Aufruf am 24.02.2015).
- Balabanova, Evgenija S./Burluckaja, Marija G./Demin, Andrej N. u. a. (Hg.): Marginal'nost' v sovremennoj Rossii. Moskva 2000.
- Bhabha, Homi: The Location of Culture. London u. a. 2004.
- Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt/M. 1999.
- Ders.: Von anderen Räumen. In: Ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. 4. Frankfurt/M. 2005, S. 931–942.
- Kaganskij, Vladimir: Voprosy o prostranstve marginal'nosti. In: <<http://magazines.russ.ru/nlo/1999/37/kagan.html>> (letzter Aufruf am 24.02.2015).
- Ders.: Kul'turnyj landšaft i sovetskoe obitaemoe prostranstvo. Sbornik statej. Moskva 2001.
- Koljada, Nikolaj V.: „Neljudimo naše more ...“ ili Korabl' durakov. In: Ders.: P'esy dlja ljubimogo teatra. Ekaterinburg 1994, S. 200–234.

29 „kleinen marginalen Menschen“.

- Ders.: „Neljudimo naše more ...“. In: Ural'skij sledopyt, 3 (2003), S. 48–58.
- Lotman Jurij M.: Semiosfera. Kul'tura i vzryv, vnutri mysljaščich mirov, stat'i, issledovanija, zametki. Sankt Peterburg 2001.
- Motorin, Sergej N.: Tvorčestvo Aleksandra Vampilova i ruskaja dramaturgija 80–90-ch godov XX veka. Diss. na soisk. uč. step. kandid. filolog. nauk. Moskva 2002.
- Soja, Edward W.: Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imaged Places. Malden 1996.
- Švedova, Natal'ja Ju. (Hg.): Tolkovyj slovar' ruskogo jazyka s vključeniem svedenij o proischoždenii slov. Moskva 2007, S. 429.
- Vasenina, Ekaterina: Ostanovit' vremja i uvidet' nastojaščee. In: Novaja gazeta 34 (2002). Zit. nach: <<http://2002.novayagazeta.ru/nomer/2002/34n/n34n-s29.shtml>> (letzter Aufruf am 24.02.2015).

Zur Autorin

Olga Gorfinkel, 1995 bis 2000 Studium der Slavistik in Ekaterinburg (Russland). 2005 bis 2010 Studium der Slavistik und Osteuropäischen Geschichte in Freiburg i. Br., seit 2010 dort Doktorandin und wissenschaftliche Mitarbeiterin.