

— Julia Hargaßner —

**Vestimentäre Kommunikation
in der sowjetischen Prosa
zwischen 1954 und 1985 am Beispiel von
Elena Čižovas Roman *Vremja Ženščin***

Das Prosawerk der relativ spät berufenen Schriftstellerin Elena Čižova¹ wurde bereits vielfach ausgezeichnet und auch *Vremja Ženščin* (*Die stille Macht der Frauen*) erhielt den russischen Bookerpreis für das Jahr 2009. Die Handlung des Romans spielt in Leningrad zu Beginn der 1960er Jahre. Im Mittelpunkt steht die alleinerziehende Mutter Antonina, die sich eine Kommunalwohnung mit drei fremden älteren Damen, Evdokija, Glikeriya und Ariadna, teilt. Ihre sechsjährige Tochter Sjužanna, um die sich die drei Damen liebevoll kümmern, leidet an einer Sprachstörung, ist aber ansonsten geistig gut entwickelt. Aus Angst, dass ihr die Tochter weggenommen werden könnte, hält Antonina ihre Behinderung vor den Arbeitskolleginnen geheim. In der Fabrik lernt Antonina Nikolaj kennen und lädt ihn zu sich nachhause ein. Trotz seiner Zuneigung für Antonina verweigert sich Nikolaj der Hochzeit mit Antonina auf Grund der Behinderung ihrer Tochter. Schließlich mischt sich das Gewerkschaftskomitee ein und droht Nikolaj mit der Absage seiner erhofften Wohnung. Um einen Konflikt zu vermeiden, sucht Antonina nach einem Vorwand, um die Heirat abzusagen. Zufällig erfährt sie dabei, dass sie an einem Gebärmutterkrebs im Endstadium leidet. Aus Sorge, dass Sjužanna nach dem Tod Antoninas in ein Waisenhaus kommen könnte, bezahlen die Frauen Nikolaj für sein Einverständnis zur Hochzeit und kümmern sich danach um das Mädchen.

1 Čižova veröffentlichte ihren ersten Roman *Kroški Čeches* im Alter von 43 Jahren.

Die Analyse des Romans erfolgt in Hinsicht auf drei Hauptfragen.

- *Welche Funktionen hat Kleidung in literarischem Text?*
- *Wie reflektiert Kleidung die Alltags- und Gesellschaftsgeschichte der Sowjetunion?*
- *Welche Zusammenhänge zwischen Kleidung und Geschlechterkonstruktionen sind erkennbar?*

Funktionen der Kleidung im Roman

Kleidung spielt im Roman eine signifikante Rolle im Akt der Narration. So wird bereits der Faden, aus dem Kleidungsstücke gestrickt bzw. gewebt werden, zum Leitmotiv des Romans. Der Faden, metaphorisch gesehen „der Faden des Lebens“, zieht sich kontinuierlich durch die ganze Erzählung. Der Zusammenschluss aller handelnden Figuren (der älteren Damen, Antonina, Sjužanna, Nikolaj) durch den Faden bezeichnet eine ununterbrochene Verbindung zwischen Generationen, die Kontinuität des Lebens. Diese Wiederholung des Motivs auf der Kompositionsebene verleiht dem Text seine emotionale und sinnliche Tiefe.

Распускать весело: нитка бежит, вьётся, выскальзывает из петель. Гликерия за нитку дёргает, Ариадна напротив сидит, наматывает. Как порвётся, концы найдет, свяжет узелком. Кромки пухлые, мягкие, старыми петельками завитые. Постирают – на верёвку вешают, под каждый мешочек с песком. Это чтобы петли выпрямить. А то новое начнёшь, а старые петли и не лягут. А так – нитка гладкая, только рваная очень. Свяжут, вывернут – вся изнанка в узелках ...² (Čižova 2011, 29)

Alle drei älteren Frauen sind daran beteiligt, die Wolle aufzuribbeln und zu bearbeiten, um dann daraus etwas Neues zu stricken. Der Bearbeitungsprozess besteht aus mehreren Schritten, die sehr detailliert beschrieben werden. Trotz der Bemühungen der Frauen sieht man auf der

2 „Aufribbeln ist lustig. Der Faden läuft und ringelt sich und schlüpft aus den Maschen heraus. Glikeriya zieht am Faden, Ariadna sitzt gegenüber und wickelt ihn auf. Wenn er reißt, nimmt sie die Enden und verknötet sie. Die Knäuel sind flauschig und weich, die Wolle ist von den alten Maschen ganz kraus. Sie waschen die Knäuel und hängen sie an einer Schnur auf, ziehen dann durch jedes einen Faden, daran ein Säckchen mit Sand. Damit die Wolle glatt gezogen wird. Sonst beginnt man etwas Neues, und die alten Maschen kräuseln sich. Aber so gibt es einen glatten Faden, nur ist er an vielen Stellen gerissen. Wenn die Jacke fertig ist und man sie wendet, sind auf links lauter kleine Knoten ...“ (Chizhova 2012, 36)

Innenseite der daraus gestrickten Jacke die kleinen Knoten. Die Wolle bezeichnet hier offensichtlich den Faden des Lebens: Man kann es neu anfangen, doch die bisherigen Erfahrungen sind unauslöschar, sie treten als die kleinen Knoten auf, sie sind immer präsent, wenn auch nicht sehr offensichtlich.

Genauso wie der Faden die Lebenden verbindet, kann er dazu verwendet werden, die Entstehung eines neuen Lebens zu verhindern.

Вот и слушай: мало ли до чего, у вас дойдёт, а ты укусу за-
годя купи и аспирину. В воде раствори. Возьми клочок ваты
– ниткой перемотай да в воду эту и окуни. Вату-то заранее
пихнёшь, а нитка длинная наружу высовывается. Вот кончит-
ся у вас, а ты помни: минутку-другую подожди да и вытягивай
наружу.³ (61)

Glikerija klärt Antonina auf, damit die junge Frau sich vor unerwünschten Schwierigkeiten mithilfe selbst gemachter Verhütungsmittel schützen kann. Eine führende Funktion kommt auch in dieser Situation dem Faden zu. Die Fäden verheddern sich immer stärker, als der Zustand Antoninas sich verschlechtert. „Взялась вязать, а нитки у меня путаются. И петли кривые выходят – не поймёшь, не то изнанка, не то лицо.“⁴ (133) Der Faden gerät zum Symbol für den kritischen Zustand von Antonina, ihrer Tochter und den älteren Damen. Sie müssen handeln, metaphorisch gesehen „den Faden gerade richten“, um das Mädchen vor dem Waisenheim zu bewahren.

Mithilfe des Fadens gelingt es den älteren Damen, Nikolaj zu „bändigen“. Um Sjuzanna nach dem Tode Antoninas bei sich zu behalten, bieten die älteren Damen Nikolaj an, Antonina zu heiraten und ihr Zimmer in der Wohnung zu bekommen. Nikolaj steht vor einer wichtigen Entscheidung, er möchte kein behindertes Kind adoptieren. In seinem Traum, in dem das Unbewusste zutage tritt, sieht Nikolaj das gewünschte Zimmer mit den älteren Damen und vielen Wollknäueln.

3 „Also hör zu: Man weiß nie, wie weit das bei euch geht, kauf dir jedenfalls beizeiten Essig oder Aspirin. Das löst du im Wasser auf. Du nimmst einen Wattebausch, wickelst einen Faden herum und tunkst ihn hinein. Den Wattebausch stopfst du dir dann vorher rein, und der Faden ist so lang, dass er raushängt. Wenn ihr fertig seid, denk dran: Warte ein, zwei Minuten, und dann ziehe ihn raus.“ (81)

4 „Ich wollte stricken, aber die Fäden verheddern sich immer. Und die Maschen werden ganz schief, man weiß gar nicht, ob das jetzt links oder rechts ist.“ (185)

Комната большая, просторная, только без мебели. [...] Мамаша её и обе другие – родственницы. Сидят, спицами шевелят. А по полу клубки набросаны. Шагу не ступишь.

Бумагу предъявил. „Где, – спрашиваю, – свободная?“ – „Так вот же, – отвечают. – вселяйся.“ „Антонина ж там ...“ – „Переехала она, – утешают. – Считай, совсем переехала. Вон её кофта“.

Гляжу, кофта цельная, только без рукавов. И нитка оборванная вьётся – до самого полу.⁵ (161)

Der Besitz des Zimmers ist nur durch den Anschluss an den Faden möglich. Der Faden symbolisiert, wie verwickelt die Situation ist. Das Fehlen der Ärmel an der Jacke Antoninas bedeutet, dass sie selbst nicht mehr handlungsfähig ist. Doch die alten Damen bemühen sich um den Anschluss Nikolajs und bieten ihm einen Faden an.

In den oben angeführten Beispielen tritt Vestimentäres als ein Strukturelement des Textes auf. Es verflucht die Lektüre und schafft ein stützendes Korsett, das mithilfe des Fadens als Leitmotiv das Erzählte zusammenhält. Der Romantext ist mit dem Faden „gewebt“, was zu der ursprünglichen Bedeutung des Wortes Text⁶ zurückführt.

Auch die Kleidung, insbesondere das Kleid Antoninas, das sie von den älteren Mitbewohnerinnen nähen lässt, ist eine wichtige Komponente zur Verstärkung des Sujets. Man kann den Roman auf zwei Geschichten komprimieren: die Geschichte Antoninas und die Geschichte des Kleides. Diese beiden besitzen parallele Strukturen: Antonina sucht nach Liebe und Erlösung, so wie der Stoff für das Kleid gesucht wird. Antonina versucht ihre Probleme selbst und mithilfe der Babuschki, der älteren Damen, zu lösen, so wie das Kleid von den älteren Mitbewohnerinnen im wahrsten Sinne des Wortes in die Hand genommen und bearbeitet wird. Antonina erlebt die Erlösung von allen Lasten des Lebens und von der Sehnsucht nach Liebe in diesem Kleid und stirbt; so wie

5 „Ein großes, geräumiges Zimmer, aber ohne Möbel. Und ihre Mutter und die beiden anderen, die Verwandten. Sie sitzen da und hantieren mit ihren Stricknadeln. Der ganze Boden liegt voller Knäueln. / Ich zeige mein Papier vor. ‚Wo ist das freie Zimmer?‘, frage ich. ‚Na hier‘, antworten sie. ‚Du kannst sofort einziehen.‘ Sie zeigen auf eine Tür. ‚Wie kann ich einziehen?‘, frage ich erstaunt. ‚Da wohnt doch Antonina.‘ ‚Sie ist umgezogen‘, beruhigen sie mich. ‚Gewissermaßen für immer. Da ist ihre Strickjacke.‘ Die Jacke hat keine Ärmel mehr. Ein loser Faden ringelt sich bis zum Boden herunter.“ (226)

6 Das Wort *Text* wurde aus lat. *textus* „Gewebe, Geflecht; Verbindung, Zusammenhang; zusammenhängender Inhalt einer Rede“ entlehnt und stammt aus einer Wortfamilie mit dem Wort *textil* (vgl. Alsleben 2007, 845).

das Kleid zum Totenhemd und zum Hochzeitskleid zugleich wird. Somit kommt der Kleidung eine tragende Rolle eines Mittels zur Festigung der kompositorischen Struktur zu.

Auch der Stoff des Kleides für Antonina ist hier von zentraler Bedeutung und lässt eine angedeutete Prolepse im Romantext zu: Glikeriya, eine der älteren Damen, ruft beim Anblick des Stoffes für das Kleid aus: „Красота неописуемая – хоть сейчас помирай“⁷ (Čižova 2011, 60). Schließlich stirbt Antonina in diesem Kleid.

Mithilfe eines Euphemismus erhält der Kleiderstoff Konnotationen von Erotik und einem unausweichlichen Tod. Der Stoff wurde für zwei Kleider gekauft, für Antonina und Glikeriya. Die alte Dame hat keine Bedenken, dass das Muster ihr nicht passt. Sie entschließt sich, in diesem Kleid „vor dem alten Herrn“ (61) zu erscheinen. Der euphemistische Ausdruck ist ambivalent: Einerseits deutet er auf das Treffen mit Gott nach dem Tode hin, andererseits weckt der Stoff den Wunsch nach Liebe und hat eine erotische Konnotation. Das Totenhemd für Glikeriya ruft schreckliche Assoziationen bei Antonia hervor. Der Stoff wird zum Boten des Todes. „Господи, – думаю, – как же платье это надену? Молчала бы лучше ... А то буд-то и мне в гроб. [...] Я-то ещё ладно, а ребёнка – не дам.“⁸ (61) Antonia gibt ihr Antwort dem Tod, hütet aber die Tochter sogar vor einer Berührung mit ihm. Aus dem Stoff darf für Sjuzanna kein Kleidungsstück genäht werden.

Eine besondere Bedeutung kommt der farblichen Semantik des Stoffes zu. Zarte, leuchtende Mohnblüten auf dem dunkelblauen Hintergrund. Die blaue Farbe deutet auf Unendlichkeit und Sehnsucht hin und wird zugleich als Trauerfarbe angesehen. Das Leben Antoninas ist freudlos und sehr anstrengend. Antonina sehnt sich nach der Erlösung von allen Schwierigkeiten. Die rote Farbe der Blüten spiegelt den Wunsch nach Liebe wider. Das Stoffmuster ist ein Zeichen des seelischen Zustandes Antoninas, es stellt ihre Wünsche und Ängste dar. Somit übernimmt der Stoff eine symbolische Zeichenrolle in der Erzählung.

Die Kleidung erweist sich zudem als ein Mittel der Figurencharakterisierung. So nimmt Antonina Grigorij wahr und beurteilt ihn zugleich anhand seiner Kleidungsstücke. Grigorij's leichte, dünne Stiefel im Winter (11) erwecken das Mitleid der jungen Frau. Kleidung ermöglicht einen Einblick in die Bezüge der Figuren untereinander. Die Mütze aus

7 „Der ist ja unbeschreiblich schön – zum Sterben schön“ (Chizhova 2012, 80).

8 „Oh, Gott, denke ich, wie soll ich bloß dieses Kleid tragen? Ich hätte besser meinen Mund gehalten ... [...] Für mich meinetwegen, aber für das Kind – lasse ich nicht zu.“ (81)

Hirschkalbfell (33) deutet Antonina als Grigorij's Zugehörigkeit zu einer höheren sozialen Schicht, was Minderwertigkeitskomplexe bei ihr auslöst. Ein typisches Beispiel der semantischen Dichotomie von Schein und Sein äußert sich durch die vestimentäre Rhetorik. Über Kleidung lässt sich eine Figur, Grigorij, soziosemiotisch beurteilen; die Kleidung gibt zudem eine psychologische Einsicht in die Innenwelt einer anderen Figur, Antonina.

Zugleich ist die Kleidung eines der Themen des Romans *Vremja Ženščin*. Die meisten Handlungen der Hauptfiguren sind mit der Herstellung und Beschaffung von Kleidung verbunden. Die älteren Damen sind ständig handwerklich beschäftigt: sie nähen, stricken und ändern ihre alte Kleidung um, sie bringen es Sjuzanna bei. Der Kauf eines Anzugs für Sjuzanna gestaltet sich als Hürde und wird detailliert dargestellt. Das Kleid von Antonina, das von ihren Mitbewohnerinnen selbst genäht wird, trägt zur Komposition des Sujets bei.

Auch stilistisch gibt es im Text zahlreiche Rückgriffe auf die vestimentäre Rhetorik. In der Beschreibung des Taufhemdes von Evdokijas längst verstorbenem Sohn treten zentrale psychologische Oppositionen wie Schein und Sein oder Tod und Leben zutage.

Рубашечка крестильная у Евдокии Тимофеевны нашлась. Долежала в комодe эва с каких времён. От Василия, сына старшего. Его уже и кости истлели, а рубашечка жива. Материя тонкая, невесомая: будто ангельское облачение. Кружева вот только слежались, будто палое перо. [...] Рубашечку приготовили, постирали. Кружева ветхие – разложили на полотенце. Пока стирали, побелели вроде. А высохли, всё одно – желтизна. Прокипятить бы ... Да тоже побоялись: жизнь прошла – расплзётся в руках.⁹ (18–19)

Das Taufhemd, ein zeremonielles Kleidungsstück mit religiöser Bedeutung, veranschaulicht den psychologischen Aspekt von Kleidung: die

9 „Bei Jewdokija Timofewna fand sich ein Taufhemdchen. Es hatte seit ewigen Zeiten in der Kommode gelegen. Es war von Wassili, ihrem ältesten Sohn. Seine Knochen waren längst vermodert, aber das Hemdchen gab es immer noch. / Ein feiner Stoff, beinahe schwerelos: als Engelgewand. Die Spitzen waren vom Liegen etwas zusammengedrückt, wie eine herabgefallene Feder. [...] / Wir machten das Hemdchen zurecht und wuschen es. Die brüchige Spitze legten wir auf einem Handtuch aus. Während der Wäsche schien sie weißer zu werden. Doch als sie trocken war, hatte sie wieder einen Stich ins Gelbliche. Man müsse sie kochen ... Aber wir hatten Angst: Das Leben verging, es zerfiel uns unter den Händen.“ (21–22)

Substitution des Körpers durch Kleidung. Dank des Hemds besteht bei der alten Dame der Eindruck, als ob ihr Sohn noch leben würde. Die Opposition Tod – ewiges Leben findet ihren Ausdruck in der Metapher „Engelsgewand“ und dem Vergleich von Spitzen mit einer herabgefallenen Feder. Diese stilistischen Mittel verorten die Kleidung auf einer spirituellen Ebene und tragen der emotionalen Tiefe des Textes Rechnung. Im letzten Satz des Zitats tritt die Spitze als Allegorie des Lebens auf und deutet auf dessen Vergänglichkeit hin.

In diesem Roman Čižovas übernimmt Kleidung eine tragende Rolle sowohl auf der Sujet- als auch auf der Motivebene, und dient als Medium stilistischer Formen des Textes und der Figurencharakterisierung.

Kleidung als Reflexion der Alltags- und Gesellschaftsgeschichte der Sowjetunion

Die vestimentäre Rhetorik des Romans liefert Bilder des Alltagslebens in Leningrad zu Beginn der 1960er Jahre. Das Leben in Kommunalwohnungen, wo Sanitäreinrichtungen auf ein Minimum reduziert sind, illustriert den schweren Alltag sowjetischer Frauen. Die Fabrikarbeiterinnen nehmen die Information über Waschmaschinen nicht ernst, weil sie davon zum ersten Mal hören: „[...] Михалыч, мастер наш, рассказывал, будто машинку придумали – бельё стирать. Вроде читал он: ‚Грязное положишь, а она и вертится. Глядь, а всё чисто‘. Девки смеются: ‚Как это вертится? Она что ж – избушка на курьих ножках?‘“¹⁰ (84) Die Reaktion Antoninas veranschaulicht die Diskrepanz zwischen der wissenschaftlichen Entwicklung und den Alltagsumständen in der Sowjetunion: „Вон Гагарина запустили. Машинку-то не в космос. Попроще, небось ...“¹¹ (Ebd.)

Nicht nur Haushaltsgeräte treffen in der Sowjetunion mit zeitlicher Verzögerung ein, die Episode um den Anzug für Sjuzanna verdeutlicht, dass es in Geschäften keine Vielfalt an Kinderkleidung gegeben hat: „Костюмчик купить велели: шерстяной, китайский. [...] Все дети, говорят, носят.“¹² (16) Eine Tendenz zur Uniformierung von Kindern

10 „[...] Michalytsch, unser Meister, erzählt hat, man hätte eine Maschine erfunden, die die Wäsche wäscht. Er hat das anscheinend irgendwo gelesen: ‚Da legt man die schmutzige Wäsche rein, dann dreht sie sich. Und schon ist alles sauber.‘ Die Mädchen haben gelacht: ‚Wie, sie dreht sich? Ist das so eine Art Hütte auf Hühnerbeinen?‘“ (116)

11 „Schließlich haben sie Gagarin ins All geschickt. Was ist schon so eine Maschine dagegen? Die ist bestimmt nicht so kompliziert ...“ (Ebd.)

12 „Einen Anzug soll ich kaufen: einen chinesischen, aus Wolle. [...] Alle Kinder haben so einen an, sagten sie.“ (18)

wird offensichtlich: „Ну вот, съездила я в Гостиный. Спросила у них. Были, говорят, костюмчики, да все разобрали. А тут ещё заказы с производства. Вот я и думаю: может, и наш местком заказал?“¹³ (29)

Einerseits tragen alle das Gleiche, andererseits wird genau dieses Gleiche vom Gewerkschaftskomitee bestellt. Die Verteilung von Konsumgütern durch ein Gewerkschaftskomitee bestätigt die fehlende Möglichkeit einer Wahl und das Fehlen der Waren in Geschäften. Infolgedessen besteht eine soziale Hierarchie hinsichtlich des Zugangs zu Konsumgütern, wie Kleidung und Schuhe. Evdokija erzählt über ihre Schwiegertochter, die „für Verdienste um die Partei Schuhe in einem Spezialgeschäft für Parteimitglieder“ kaufte (56). In Čižovas Roman treten Schuhe als Indikator der sozialen Zugehörigkeit auf: Während die kleine Sjužanna nur Hausschuhe, Valenki und alte Halbstiefel hat, besitzt die zur Partei gehörende Schwiegertochter mehrere Paar Schuhe und lehnt Valenki ab, weil sie etwas Besseres kaufen kann. Trotz der propagierten klassenfreien Gesellschaft existierten in der Sowjetunion Unterschiede zwischen sozialen Gruppen, die sich über den Zugang zu Konsumgütern definierten.¹⁴

Antonina stellt ein Beispiel eines Frauentypus dar, der in der sozialistischen Gesellschaft nicht willkommen war, weil dessen Vertreterinnen von der gesellschaftlichen Norm abwichen und ein Kind ohne Mann großzogen. Die wirtschaftliche Lage einer Alleinerziehenden, die die volle Stundenzahl in der Fabrik arbeitet, zwingt sie, das Kind in aus alten Sachen umgeänderte Kleidungsstücke zu kleiden bzw. mehrere Überstunden für den Kauf eines Kinderanzugs zu leisten. So macht Antonina sich Sorgen, dass der Anzug statt sechs Rubel neun Rubel und achtzig Kopeken gekostet hat (vgl. Čižova 2011, 60). Die kleine Sjužanna hat weder neue Schuhe, noch neue Kleidungsstücke. Abgesehen von ihrem neu gekauften Wollanzug trägt sie ausschließlich von den drei älteren Damen umgeänderte Kleidung. Neidisch beobachtet Antonina reich gekleidete Frauen, die im Geschäft Mäntel kaufen (vgl. 52). Die allein stehende Frau schlussfolgert, dass die Ehemänner der Frauen gut

13 „So, jetzt war ich im Gostiny Dwor. Ich habe dort gefragt. Sie hatten solche Anzüge, sagen sie, aber die sind alle ausverkauft. Außerdem gab es noch Bestellungen aus der Produktion. Deshalb denke ich, vielleicht hat unser Gewerkschaftskomitee auch welche bestellt?“ (37)

14 Eine Strukturierung der symbolischen Ordnung gesellschaftlicher Systeme mithilfe von Kleidung ist nicht nur für das sowjetische System typisch, sondern wird auch in anderen Gesellschaftsformen vertreten. Während die Angehörigen der unteren Klassen „von der Kleidung einen realistischen, [...] funktionalistischen Gebrauch“ machen, wird Kleidung bei den höheren Klassen in der Kategorie „des Seins zum Schein“ in Betracht gezogen. (Bourdieu 1983, 322).

verdienen sollten, um sich alles leisten zu können. Offensichtlich fehlt jede Hilfe vom Staat, die Alleinerziehenden sind ausschließlich auf sich selbst gestellt.

Die Lage der alten Frauen aus der Kommunalwohnung weist auch auf die spärliche Versorgung der älteren Menschen hin. Keine der älteren Damen hat in den letzten Jahren etwas Neues für sich zum Anziehen erworben. Demgegenüber bringen sie eine deutliche Intention zum Ausdruck, die vorhandenen Kleidungsstücke bis zum Tode zu tragen (vgl. 23). Genau diese drei älteren Damen vertreten eine Tendenz der sowjetischen Gesellschaft zur individuellen Herstellung von Kleidung. Eine karge Versorgung mit Kleidung und Mangel an Geld sind die Ursachen dieser Tendenz. Die Palette der selbst gemachten Kleidungsstücke reicht von einem Haarband bis zu Schuhen (vgl. 56).

Anlässlich eines Kleiderkaufs wird mehrmals die Geldreform¹⁵ erwähnt. Antonina kann nicht glauben, dass einer der im Geschäft angebotenen Stoffe sechszwanzig Rubel pro Meter in neuem Geld kostet (vgl. 60). Glikeriya wirkt sehr überrascht und muss nachfragen, als der Stoffpreis genannt wird, weil ihr die Summe in dem neuen Geld unglaublich erscheint. Eine Stellungnahme zur Geldreform äußert Evdokija: „Не привыкну к новым-то деньгам. Обещались, будто не потеряем. А теперь гляжу: раньше рублей пятнадцать за ёлку платили, а этот год – два. Если старыми, вроде пять рублей переплачиваем.“¹⁶ (58) Die eher negative Wahrnehmung der Geldreform steht in Zusammenhang mit der kritischen finanziellen Situation aller Mitbewohnerinnen der Leningrader Wohnung, keine von ihnen profitiert davon.

Eine Entsprechung der fiktiven Welt des Romans mit der realen Welt der Sowjetunion kann natürlich nicht gezogen werden. Allerdings weist die Übereinstimmung vieler Tatsachen der sowjetischen Realität (die Geldreform, die Funktion von Gewerkschaftskomitees, die Schwierigkeiten mit dem Kleiderkauf) mit dem Fiktionalen aus dem Roman nach, dass der Alltag im Roman den Alltag der damaligen Zeit in der UdSSR reflektiert. In Hinblick auf Kleidung werden folgende Tendenzen der gesellschaftlichen Situation der 1960er Jahre in der UdSSR sichtbar: Es besteht eine soziale Rangordnung in Bezug auf den Erwerb

15 In der Geldreform von 1961 wurde der Rubel im Wert von 10:1 denominiert, d. h., ein neuer Rubel entsprach zehn alten Rubeln.

16 „Ich werde mich nie an dieses neue Geld gewöhnen. Sie haben uns versprochen, wir würden nichts verlieren. Aber wenn ich mir das jetzt so anschau: Früher haben wir fünfzehn Rubel für einen Weihnachtsbaum bezahlt, und dieses Jahr zwei. In alten Rubeln wären das ungefähr fünf Rubel mehr.“ (Chizhova 2012, 77)

von Konsumgütern, wie Kleidung. Die Bedürfnisse von Alleinerziehenden und Älteren werden nicht zufriedengestellt. Kleidung wird zu einem großen Teil individuell hergestellt und mehrmals umgeändert. Die Geldreform von 1961 stößt auf eine negative Reaktion der Bevölkerung.

Zusammenhänge zwischen Kleidung und Geschlechterkonstruktionen

Der Terminus „Geschlechterkonstruktion“ bietet eine Möglichkeit, die Figuren nicht nach ihrem biologischen Geschlecht zu analysieren, sondern das Augenmerk auf das Frau- und Mannsein im sozialen Sinne zu richten. Die Konstruiertheit des sozialen Geschlechts beinhaltet Fähigkeiten, Verhaltens- und Denkweisen, die als weiblich oder männlich gelesen werden. Die Rollenbilder der Figuren dienen als Untersuchungsgegenstand.

Wie schon der Titel des Romans verrät, dominieren in diesem Text weibliche Figuren. Alle erwachsenen Bewohnerinnen der Kommunalwohnung sorgen für sich selbst ohne fremde Hilfe. Die drei älteren Damen sind nicht mehr im arbeitsfähigen Alter, sie bekommen eine spärliche Rente und müssen damit auskommen. Sie legen viel Wert auf Handarbeit: Sie stricken, nähen und basteln alles, was gebraucht wird. So äußert Glikeriija die Bereitschaft, neue Schuhe für Sjuzannas Theaterbesuch zu machen und Evdokija erwidert: „Тебе волю дай – и станок ткацкий притащишь.“¹⁷ (56) Die Fähigkeit, in wirtschaftlicher Hinsicht für sich selbst zu sorgen, ist noch immer eine Männerdomäne. Obwohl Haushalt und Handarbeit im historischen Verlauf Frauenangelegenheiten waren, standen Männer den Frauen als Versorger zur Seite. Somit übernehmen die älteren Damen im Roman sowohl weibliche als auch männliche Aufgaben.

Die Figur Antoninas stellt ebenso eine Kombination männlicher und weiblicher Denk- und Verhaltensmuster dar. Antonina, eine alleinerziehende Mutter, sorgt für die Tochter und die Mitbewohnerinnen: Sie wäscht die Wäsche, kocht und verdient ihr Geld mit einer Vollzeitanstellung in der Fabrik. Die doppelte Belastung einer arbeitsfähigen Frau ist offensichtlich das, was in der Sowjetunion üblich war. Auf der Gefühlsebene trifft Antonina Entscheidungen selbst, braucht jedoch Ratschläge von ihren Mitbewohnerinnen und Kolleginnen. Sowohl ihre Unentschlossenheit und Schüchternheit als auch der hohe Stellenwert von Gefühlen sind eher als Zeichen des „schwachen“ Geschlechts lesbar,

17 „Wenn man dir deinen Willen ließe, würdest du auch noch einen Webstuhl anschleppen.“ (75)

während ihre Arbeit, Stärke und Widerstandskraft die als traditionell charakteristisch angesehenen Züge des „starken“ Geschlechts darstellen.

Das Frauenbild in der Sowjetliteratur der 1960er Jahre zeichnet sich durch eine Mehrfachbelastung einerseits und den Wunsch, allen „Anforderungen im privaten, beruflichen und gesellschaftlichen Bereich gerecht zu werden“ (Hinz-Karadeniz 1996, 40) andererseits aus. Xenia Gasiorowska typisiert in ihrem Aufsatz *Die neue Frau in der Sowjetliteratur* weibliche Heldinnen durch folgende Eigenschaften: „anspruchlos, weich, nicht wild, aber doch zu großem Mut und großer physischer Anstrengung für das Gemeinwohl fähig“ (Gasiorowska 1973, 914). Dem Anspruch, für den Haushalt, das Kind und die Vollzeitanstellung verantwortlich zu sein, versucht Antonina tugendhaft entgegenzukommen. Demnach ist Antonina eine typische sowjetische Frau, wie sie in der damaligen Literatur dargestellt wird. Jedoch werden literarische Frauengestalten des Sozialistischen Realismus meist über den männlichen Held definiert (vgl. Hinz-Karadeniz 1996, 69). Dem gegenüber ist im Roman Čižovas Antonina eine der Heldinnen und ihre Handlungen und Emotionen bilden das Gerüst der Lektüre; die Figur Antoninas erscheint selbstständig und wird keinesfalls über männliche Figuren determiniert.

Die Verhaltens- und Denkweise Nikolajs wird besonders in seinem Traum verdeutlicht. Nikolaj verhält sich, als wäre er nicht handlungsfähig, seine Fragen verraten Unentschlossenheit und Passivität, was in der traditionellen Rollenverteilung eher dem Weiblichen zugeschrieben wird. Nikolajs sofortiges Einverständnis, eine Tochter zu haben, verrät wieder die weibliche, mütterliche Seite in seiner Denkweise: „Значит дочь у меня, думаю“¹⁸ (162). Während es im Traum so geschieht, trennt sich Nikolaj von Antonina in der Realität, weil er Angst vor der Behinderung ihrer Tochter hat. Die Schlussfolgerung liegt nahe: Nikolaj versteckt seine wahren Gefühle absichtlich. Diese Labilität stärkt die weibliche Seite. Das Aufgeben der Gefühle zu Antonina wegen der Behinderung ihrer Tochter bedeutet eine Feigheit. Nikolajs Mutlosigkeit verstärkt sich, als er das Geld für die Heirat von den älteren Damen annimmt. Diese Schwäche zeigt abermals Nikolajs unmännlichen Charakter.

Der Vergleich der dargestellten Konstruktionen mit den traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit¹⁹ führt zu ei-

18 „Ich habe also eine Tochter, denke ich“ (186).

19 Die Opposition Männlich – Weiblich ist en vogue und wirft viele Fragen auf. Die tatsächliche Bedeutung bleibt immer noch vage und die charakteristischen Eigenschaften sind bis zum heutigen Tage nicht ermittelt worden (vgl. Levin-Steinmann 2005, 267).

nem paradoxen Ergebnis. Antonina vereinigt in sich sowohl männliche als auch weibliche Eigenschaften, während in Nikolajs Denkweise das Weibliche dominiert. Da der Roman fast fünfzig Jahre nach der erzählten Zeit erscheint, kann man gewiss von keiner Leitbildfunktion der Figuren für die Realität sprechen. Jedoch sind folgende Tendenzen offensichtlich: Die weiblichen Figuren des Romans entsprechen den allgemein bekannten Frauenbildern der 1960er Jahre in der Sowjetunion und spiegeln die zeittypische gesellschaftliche Rollenaufteilung wider.²⁰

Angemerkt sei, dass die Zusammenhänge zwischen Kleidung und Geschlechterrollen in diesem Roman nur in Bezug auf Handlungen mit Kleidung und auf der Motivebene feststellbar sind. Konkrete Beschreibungen von Kleidung der Figuren auf der syntagmatischen Ebene, das heißt die jeweiligen Outfits der Figuren, fehlen, wenn man von Sjuzannas Bekleidung anlässlich eines Theaterbesuchs absieht.

Fazit

Die Analyse des Romans *Vremja Ženščin* erlaubt folgendes Fazit:

1.) Die Kleidersprache übernimmt im Akt der Narration Funktionen wie Thema, Leitmotiv, Strukturelement der Lektüre, Prolepse, Figurencharakterisierung, Medium stilistischer Formen.

2.) Die Kleidung spiegelt deutlich die Alltags- und Gesellschaftsgeschichte der Sowjetunion und bestätigt wichtige Tendenzen der damaligen Zeit: eine bestehende soziale Rangordnung, an deren untersten Stufe ältere Menschen, alleinerziehende Frauen und Arbeiterinnen stehen. Individuelle Herstellung von Kleidung gehört zu verbreiteten Praktiken von Kleidungsverhalten in der Sowjetunion. Außerdem wird auf der Ebene der Kleiderthematik eine Reflektion der damaligen Geldreform verhandelt.

3.) Die weiblichen Figuren des Romans können im Kontext ihres Bekleidungsverhaltens als typische sowjetische Frauen gelesen werden. Sie zeigen eine Mischung von männlichen und weiblichen Eigenschaften und stimmen mit den Frauenbildern der Sowjetliteratur der 1960er Jahre überein. Aus Mangel an Beschreibung von Kleidung männlicher Figuren ist die Geschlechterkonstruktion im Falle Nikolajs nur auf der motivischen Ebene möglich. In diesem Zusammenhang wird deutlich, dass seine weiblichen Eigenschaften dominieren.

20 Die gesellschaftliche Rollenaufteilung der 1960er in der UdSSR basiert zum Teil auf stereotypen Frauenbildern, die „von der Partei bewusst benutzt [...] wurden, um bestimmte gesellschaftliche Entwicklungen zu fördern und zu steuern.“ (Köbberling 1997, 13)

Literaturverzeichnis

- Alsleben, Brigitte (Red.): Duden – das Herkunftswörterbuch. 4. Aufl., Band 7. Mannheim 2007.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt/M. 1983.
- Chizhova, Elena: Die stille Zeit der Frauen. Übers. von Dorothea Trottenberg. München 2012.
- Čižova, Elena: Vremja ženščin. Moskau 2011.
- Gasiorowska, Xenia: 1973. Die neue Frau in der Sowjetliteratur. In: Osteuropa 23 (1973), S. 909 – 916.
- Hinz-Karadeniz, Heidemarie: Frauenbilder und Frauenproblematik in der neuen sowjetischen Literatur. Frankfurt/M. 1996.
- Köbberling, Anna: Das Klischee der Sowjetfrau: Stereotyp und Selbstverständnis Moskauer Frauen zwischen Stalinära und Perestroika. Frankfurt/M. 1997.
- Levin-Steinmann, Anke: Das Geschlechterbild in Werken der zeitgenössischen russischen Literatur. In: Stereotyp und Geschichtsmythos in Kunst und Sprache. Hg. von Katrin Berwanger/Peter Kosta. Frankfurt/M. 2003, S. 255–272.

Zur Autorin

Julia Hargaßner absolvierte ein Lehramtsstudium (Englisch, Deutsch) an der Staatlichen Pädagogischen Universität in Ekaterinburg (Russland) im Jahr 1994 und setzte ihre Ausbildung an der Universität in Salzburg fort, wo sie Russisch und Englisch auf Lehramt studierte (2009). Es folgten Lehraufträge am FB Slawistik der Universität Salzburg. Im Jahr 2016 wurde sie dort mit einer Arbeit zum Thema „Kleidersprache im künstlerischen Text. Sowjetische Kleidercodes zwischen 1954 und 1985“ promoviert. Die Dissertation entstand im Rahmen des FWF-Projekts „Nadel und Faden. Transformationen des sowjetischen Kostüms als Spiegel des Wertewandels in der Sowjetunion am Beispiel der individuellen Herstellung von Kleidung (1953–1985)“.