

Wolf Schmid

LAUDATIO AUF LJUDMILA PETRUŠEVSKAJA

Rede, gehalten am 17.5.1992 im Deutschen Theater zu Göttingen
aus Anlaß der Verleihung des Alexander-Puschkin-Preises der Stiftung F.V.S.
für 1991 an Ljudmila Stefanovna Petruševskaja*

Der zweiten Ausgabe seines Romans *Ein Held unserer Zeit* hat der russische Romantiker Michail Lermontov ein Vorwort vorausgeschickt, in dem er sich mit folgender Erklärung an seine Leser wendet: „Der *Held unserer Zeit*, meine verehrten Herrschaften, ist wirklich ein Porträt, freilich nicht eines einzelnen Menschen, es ist ein Porträt, das aus den Lastern unserer ganzen Generation zusammengesetzt ist. [...] Sie wollen mir sagen, daß dabei die Sittlichkeit nicht gewinnt? Verzeihen Sie. Man hat die Menschen genug mit Süßigkeiten gefüttert, sie haben sich daran den Magen verdorben. Jetzt werden bittere Arzneien gebraucht, ätzende Wahrheiten. Aber glauben Sie nicht, daß der Autor dieses Buchs irgendwann den stolzen Traum gehegt habe, ein Verbesserer der menschlichen Laster zu werden. Gott bewahre ihn vor solcher Torheit. [...] Es mag genügen, die Krankheit gezeigt zu haben; wie sie zu heilen ist – das weiß nur Gott allein.“

In der russischen Literatur sind nicht wenige Diagnostiker mit ätzenden Wahrheiten aufgetreten. Manche *mit* einem Rezept für die Heilung, wie Dostoevskij und Tolstoj, einige aber auch *ohne*, wie etwa Anton Čechov. Eine scharfsichtige Diagnostikerin der Krankheiten unserer Gegenwart ist die Dramenautorin und Erzählerin Ljudmila Stefanovna Petruševskaja, der heute der zum zweiten Mal vergebene Alexander-Puschkin-Preis der Stiftung F.V.S. verliehen wird. Die Arznei, die Ljudmila Petruševskaja verabreicht, ist wahrlich bitter. Die Autorin erzählt Alltagsgeschichten – von Beziehungen, Partnerwechseln, Familienkonflikten, von äußerster Not, Krankheit, Trunksucht, Einsamkeit und Tod. Die Qualität, in der sich die erzählte Welt zeigt, hat man auf den schwer übersetzbaren Begriff der *pošlost'* gebracht¹, der russischen Variante der *vulgarité*. Auch Grenzsituationen der Existenz werden präsentiert in der undramatischen Ansicht der alltäglichen Wahrnehmung, erzählt im Modus des Klatsches. Die Helden – meistens sind es Frauen – wird man nicht gerade Unholde nennen; sie sind durchaus fähig zur Liebe und zur menschlichen Sorge, aber ihre besten Seelenregungen können verdeckt sein durch abstoßendes Reden und Handeln, durch unsympathische Selbstinszenierung. Paradigmatisch dafür ist die Erzählung

Die eigene Clique, die, 1988 im *Novyj mir* gedruckt², in Rußland eine hochkontroverse Diskussion auslöste. Ganz im Stil von Dostoevskijs *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* beginnt die Erzählerin ihre Geschichte mit einem wenig anziehenden Selbstporträt: «Я человек жёсткий, жестокий, всегда с улыбкой на полных, румяных губах, всегда ко всем с насмешкой» („Ich bin ein harter, grausamer Mensch, immer mit einem Lächeln auf den vollen, roten Lippen, immer spöttisch zu allen“). Das, was die Heldin von sich berichtet, bestätigt diese Selbstcharakteristik zunächst durchaus. Der Leser wird so entsetzt und empört reagieren wie die Zeugen der häßlichen Szene, in der die grausame Protagonistin ihr schuldloses Söhnchen brutal ins Gesicht schlägt. Erst am Schluß enthüllt die Erzählerin, daß sie gegen ihren mütterlichen Instinkt aus purer Taktik gehandelt hat. Sie ist schwer krank, weiß, daß sie nicht mehr lange zu leben hat, und sucht auf diese Weise in ihrem ehemaligen Ehemann, dem Vater des Jungen, das Gefühl seiner Verantwortung und in den gleichgültigen Freunden Mitleid mit dem Kind zu wecken. Ihre Rechnung geht auf, und die Heldin kann in der Gewißheit sterben, ihrem Söhnchen eine erträglichere Zukunft als die des Kinderheims bereitet zu haben. So beendet sie nicht ganz zu Unrecht ihre Erzählung mit den Worten: «Я умная, я понимаю» („Ich bin klug, ich verstehe“).

Nicht immer freilich kommt in Petruševskajas Protagonisten unter der harten Schale der Brutalität ein sorgendes Herz zum Vorschein. Andere Werke zeichnen ein skeptischeres Bild des Menschen, seiner Humanität und Kultur. In *Hygiene* zum Beispiel, der schrecklichen Geschichte einer todbringenden Epidemie, wird der Mensch im Zustand äußerster, animalischer Reduktion gezeigt. Die Eltern sondern ihr erkranktes Töchterchen in einem verschlossenen Quarantänezimmer gnadenlos von sich ab und nehmen das Verstummen des Kindes als Zeichen des eingetretenen Todes ohne erkennbare Regung hin. Der Wille zu überleben setzt jede Humanität und auch die elementarsten Emotionen außer Kraft.

Kulturelle Reduktion, Rückfall des Menschen auf archaische, zivilisationsferne Lebensform zeigen die *Neuen Robinsons*, eine 1989 veröffentlichte Antiutopie, die der Untertitel als *Chronik vom Ende des 20. Jahrhunderts* bezeichnet³. Makabre Mystik, Alpträume, Wahnsinn und das Leiden der Menschen bilden das Sujet der Mikroerzählungen, die vor zwei Jahren als *Lieder der Ostslaven* erschienen sind⁴. Mit ironischer Allusion auf Alexander Puškins *Lieder der Westslaven* wird hier Folklore geboten, aber es ist dies eine höchst prosaische Folklore, nicht nur eine „Folklore der Stadt“, die die Vorbemerkung der Autorin ankündigt, sondern auch eine Zyklisierung von grotesk lakonisch erzählten „Begebenheiten“, die die von der offiziellen Literatur bislang verdrängten dunklen Seiten des Alltagslebens beleuchten. Bezeichnenderweise spielt der Untertitel des Zyklus, *Moskauer Begebenheiten* («Московские случаи»), auf Daniil Charms' *Begebenheiten* («Случаи») an⁵, jene Kürzestgeschichten aus den Jahren 1936 bis 1939, die mit ähnlich groteskem Lakonismus die Absurdität unserer Existenz

bloßlegen. In der letzten der *Moskauer Begebenheiten* wird etwa die furchtbare Rache erzählt, die eine Frau dafür nimmt, daß die neidische Freundin ihre Tochter auf heimtückische Weise zu vergiften gesucht hat. In Thematik, Stimmung und erzählerischem Duktus vergleichbar sind die Mikronovellen, die vor zwei Jahren unter dem Titel *Requiems* erschienen⁶. So ist die Meinung des Kritikers in der *Literaturnaja gazeta* zu verstehen, daß die Petruševskaja in der Rolle eines „Terminators“ auftrete, daß sie bis zur Grenze gehe, hinter der die Literatur aufhört, ja daß in ihrem Werk die Literatur schon in der Agonie liege⁷.

Ljudmila Petruševskaja mutet uns ätzende Wahrheiten zu, versagt sich indes therapeutische Ratschläge. So schreibt sie sich ein in die Reihe der gnadenlosen Diagnostiker ohne Rezept. Anton Čechov bestand darauf, daß nicht die *Lösung* einer Frage seine Aufgabe sei, sondern die richtige *Fragestellung*. An seinen Verleger Suvorin schrieb er: „Sie schelten mich für meine Objektivität und nennen sie Gleichgültigkeit gegenüber Gut und Böse, Mangel an Idealen und Ideen und dergleichen. Sie wollen, daß ich, wenn ich Pferdediebe darstelle, sage: Pferdediebstahl ist etwas Böses. Aber das weiß man auch ohne mich schon lange. Sollen doch die Geschworenen über sie richten, meine Sache ist nur, zu zeigen, wie sie sind. [...] Natürlich wäre es angenehm, Kunst mit Predigt zu verbinden, aber für mich ist das außerordentlich schwierig und fast unmöglich, aus Gründen der Technik“⁸. In die Tradition dieser forensischen Analytik ohne Richterspruch, ja ohne Anklage, der Diagnostik ohne therapeutische Bemühung stellt sich auch Ljudmila Petruševskaja. Von ihr wird die Formel überliefert: «Литература – не прокуратура» („Die Literatur ist keine Staatsanwaltschaft“)⁹. In einem Interview des Jahres 1983 definierte sie ihre künstlerische Aufgabe mit folgenden Worten: „Man hat mir vorgeworfen, daß ich nicht den Punkt auf das *i* setze, daß in meinen Stücken das Böse nicht bestraft wird und in den Erzählungen die Übeltaten nicht mit Namen genannt sind. Die Quelle ist nicht aufgezeigt, die Ursache nicht definiert. Die Frage nicht gelöst, was man mit den Alkoholikern machen soll, was die einsame Frau tun soll, was die alleinstehende Mutter tun soll, was überhaupt der Mensch tun soll... Darauf möchte ich [...] kategorisch antworten, daß es nicht Aufgabe des Schreibenden ist, etwas zu lösen. Unsere Aufgabe ist – Fragen zu stellen. Richtig, ehrlich, korrekt, wie die Mathematiker sagen.“¹⁰ Und aus der Losung, die sie in demselben Interview gibt, «Не врать, не врать, не врать» („Niemals lügen“), spricht die Čechovsche Verachtung für alle auch noch so gut motivierte Schönfärberei, für jede Form verharmlosender Sozialpädagogik.

Ungenießbar erscheint die bittere Arznei, inakzeptabel die ätzende Wahrheit unserer Preisträgerin noch heute vielen in ihrem Land, dessen Politik in den vergangenen Dekaden die zuckrige Sittlichkeit des positiven Helden auf den Speiseplan der Literatur setzte. Daß Kunst auch erschrecken und erschüttern kann, muß ja auch verdrängt werden, wo sie – wie die Kritikerin Vera Maksimova 1982 über die sowjetische Dramatik der Gegenwart schrieb – „hauptsächlich die mittleren

Genreregister zieht und erleuchtend und trostspendend wirkt“¹¹. Man soll nicht denken, daß die Süßspeise des erfreulichen, erbauenden Menschenbildes heute nicht mehr goutiert würde und daß alle die kathartischen Wahrheiten Ljudmila Petruševskajas euphorisch begrüßten. Es bedurfte ja nur des kleinen Etikettenwechsels vom Ideologischen zum Vaterländischen, um die Kontinuität positiv-sittlicher Werte in der Literatur und ihrer Kritik aufrechtzuerhalten. Ljudmila Petruševskaja wurde zwanzig Jahre lang aus ideologischen Gründen nicht gedruckt, und als Ende der achtziger Jahre die ersten Sammlungen ihrer Erzählungen, Einakter und Monologe erschienen, reagierte die national-konservative Kritik mit der altbekannten Empörung. „Schwarzmalerei“ warf man ihr vor, „die Anhäufung von Schrecklichem“, Destruktivität, mangelnde Menschenliebe. Und ein Kritiker betrauerte angesichts der Prosaik unserer Schriftstellerin, daß „die Literatur in einigen ihrer gegenwärtigen Verkörperungen aufhöre, ein über den Alltag erhebendes Phänomen zu sein, ein wahrhaft hohes Wort, eine hohe Idee («ein göttliches Wort»)“¹². Wir müssen es aushalten, daß ein bestimmter Teil der russischen Öffentlichkeit über die Verleihung des Puschkin-Preises an die notorische Schwarzmalerin und rücksichtslose Netzbeschmutzerin nicht beglückt sein wird. Um so mehr wird der Entscheidung der Jury der russische Theaterbesucher und der Liebhaber künstlerischer Prosa zustimmen. Helen von Ssachno, meine Kollegin in der Jury, und ich haben in den vergangenen Monaten mit zahlreichen russischen Schriftstellern und Kritikern über unseren Vorschlag gesprochen. Sie haben uns unisono versichert: eine bessere Wahl hätten ihr nicht treffen können.

Meine Damen und Herren, erlauben Sie mir, in einigen Sätzen den Werdegang unserer Preisträgerin zu skizzieren. Ljudmila Petruševskaja, 1938 geboren, stammt aus einer Moskauer Intellektuellenfamilie, die unter Stalin zerstört wurde. Ihre Kindheit verbrachte sie teilweise in einem Waisenhaus in der Nähe von Ufa. Nach Abschluß der Journalistischen Fakultät der Universität Moskau arbeitete sie in verschiedenen Berufen, unter anderem in dem erlernten Metier als Zeitungs-, Rundfunkt- und Fernsehredakteurin. 1963 begann sie Prosa zu schreiben, Ende der sechziger fand sie zu ihrem eigenen unverwechselbaren Stil¹³. Wie die großen Zeitschriften auf ihre Produktion reagierten, mag ein Detail illustrieren. 1968 entstand die Erzählung *So ein Mädchen* und wurde dem *Novyj mir* vorgelegt¹⁴. An einen Abdruck der Geschichte von der seltsamen jungen Frau, die ganze Tage weint, raucht und sich zufällig vorbeikommenden Männern hingibt, war natürlich nicht zu denken. Das Sujet widersprach der sowjetischen Sittlichkeit. Bezeichnend war aber die Verfügung, mit der Aleksandr Tvardovskij, der relativ liberale Herausgeber des *Novyj mir*, die Erzählung ablehnte: „От печатания воздержаться, но связи с автором не терять“ („Vom Druck absehen, aber die Verbindung zur Autorin nicht verlieren“)¹⁵. Einzig die Zeitschrift *Aurora* entschloß sich schon in den frühen siebziger Jahren dazu, einige Erzählungen zu veröffentli-

chen¹⁶. Aber sie blieben zunächst ohne Resonanz. Danach trat eine Publikationspause von mehr als zehn Jahren ein.

Fast zufällig fand Ljudmila Petruševskaja 1972 den Weg zum Theater. Oleg Efremov vom Moskauer Künstlertheater, der ihre Erzählungen gelesen hatte, rief sie an und bat um ein Stück für seine Bühne. Die Autorin war, wie sie später bekundete¹⁷, überglücklich. Noch in derselben Nacht schrieb sie ein Stück, warf es jedoch in den Papierkorb. Später entstanden *Musikstunden*, ein Drama in zwei Akten. Das Stück konnte natürlich nicht aufgeführt werden und ist erst 1983, zehn Jahre nach seinem Entstehen, gedruckt worden. Lange Zeit sah man die Stücke, die sie nun schrieb – bis heute etwa 30 an der Zahl – nur auf inoffiziellen Bühnen, in Studios und Amateuraufführungen. Liebhabern des Theaters wurde sie jedoch schnell zu einem Begriff, und „dem herben Geschmack ihrer Texte fügte deren halb-legale Existenz die Süße der verbotenen Frucht hinzu“, wie eine Kritikerin schreibt¹⁸. Dieselbe Kritikerin konstatiert, daß Ljudmila Petruševskaja damals zu einer Legende wurde, daß sie der faktisch einzige Dramenautor im ganzen Land gewesen sei, der nicht der Zensur unterlag, einfach aus dem Grunde, daß ihre Stücke nicht zur Zulassung vorgelegt wurden und folglich auch niemand darin Korrekturen anbringen konnte.

Nachdem die Dramatikerin 1983 mit ein paar Stücken gemeinsam mit Viktor Slavkin in einem Band präsentiert worden war¹⁹, dauerte es weitere fünf Jahre, bis ihre ersten selbständigen Buchausgaben erscheinen konnten. Das waren die Stückesammlungen *Lieder des 20. Jahrhunderts* und *Drei Mädchen in Blau*²⁰. 1988 kam auch die erste Sammlung von Erzählungen heraus: *Unsterbliche Liebe*²¹. Deutsche Übersetzungen folgten den Originaleditionen in kurzen Abständen oder gingen ihnen sogar voraus. Seit 1979 übersetzt Rosemarie Tietze Bühnenmanuskripte²². Parallele Aktivitäten gab es in der damaligen DDR. Drei Jahre bevor in der Sowjetunion überhaupt die ersten selbständigen Buchausgaben erscheinen konnten, waren bei *Volk und Welt*, damals Ost-Berlin, mit *Drei Mädchen in Blau* und *Musikstunden* bereits zwei Sammlungen von Theaterstücken und Erzählungen herausgekommen²³. 1989 erschien bei Luchterhand in der Übersetzung von Rosemarie Tietze das Theaterstück in zwei Teilen *Cinzano*, 1990 bei *Volk und Welt* der Erzählungsband *Unsterbliche Liebe* in der Übersetzung von Antje Leetz und Renate Landa. Vor dem russischen Original erschien 1991 unter dem Titel *Meine Zeit ist die Nacht* bei Rowohlt Berlin die von Antje Leetz übersetzte deutsche Fassung²⁴ von *Vremja noč*²⁵.

Ljudmila Petruševskaja weiß, daß ihr Leser kein Massenleser ist, und rechnet damit, wie sie in einem Interview äußerte²⁶, daß sie nicht alle verstehen. Schon Aleksej Arbuzov, der Altmeister der russischen Gegenwartsdramatik, bekannte: „Wenn man an die Petruševskaja denkt, wünscht man sich eines – ihre Begabung vor Mißverständnissen zu bewahren“²⁷.

Mißverständnissen freilich ist unsere Autorin in der Tat ausgesetzt. Drei Mißverständnisse, die immer wieder begegnen, will ich versuchen auszuräumen.

Ljudmila Petruševskaja schreibt keine Perestrojka-Literatur. Solche Einschätzung geht schon allein deshalb fehl, weil die meisten ihrer Werke, die Ende der achtziger Jahre publiziert wurden, lange vor dem Beginn der Perestrojka entstanden sind. Selbst die *Neuen Robinsons*, die, 1989 veröffentlicht, wie kein anderes Werk unmittelbar auf die aktuelle politische und ökonomische Situation in Rußland zu reagieren scheinen, sind bereits zehn Jahre vorher entstanden, konzipiert – wie die Autorin in einem Interview sagt – als Warnungsliteratur, die an einem Modellfall zeigen soll, wie Faschismus ins Leben eindringt²⁸. Aber auch die jüngeren Werke verfolgen nicht das Ziel einer Entlarvung, einer Abrechnung mit der Vergangenheit. Sergej Zalygin bemerkt, daß die Helden Petruševskajas ohne Vergangenheit seien²⁹, Inna Borisova konstatiert die „Zeitlosigkeit“ ihrer Erzählungen³⁰, und Boris Kuz'minskij, der Rezensent von *Vremja noč'*, stellt fest, daß „die unglaublich konkrete Welt dieser Prosa indifferent gegenüber historischer Konkretion“ bleibe³¹. Natürlich spielen sich die erzählten Lebensgeschichten nicht in einem gesellschaftslosen Raum ab, und das Verhalten der Menschen ist mentalitätsgeschichtlich keineswegs neutralisiert. Gleichwohl bleiben die konkreten historischen und politischen Koordinaten ausgespart. Es wird keine Anklage erhoben, und Schuldige werden nicht namhaft gemacht. Obwohl die erzählten und erzählenden Figuren unverkennbar von der Asozialität der sowjetischen Gesellschaft gezeichnet sind, verzichtet Petruševskaja auf den Aufweis von Ursachen und Zusammenhängen.

Die Sprecher der Monologe und die Helden der Geschichten sind oft Frauen. Das mag dazu verleiten, das Werk Ljudmila Petruševskajas als Frauenliteratur oder gar Emanzipationsliteratur zu etikettieren. Die Autorin hat sich entschieden gegen solche Einordnung verwahrt. „Ich bin genauso ein Frauenschriftsteller wie Flaubert oder Maupassant.“³² Die Einteilung der Literatur nach Geschlechtern erkennt sie nicht an – „genauso wenig wie die Einteilung nach der Rasse... Es gibt gute und schlechte Schriftsteller. [...] Kampf ist nicht mein Metier. Mit so was werde ich mich nie abgeben. [...] Die Freiheit der Frau vom Mann – das ist eine falsche Problemstellung“³³. Petruševskaja ergreift im Kampf der Geschlechter keine Position, und eine Idealisierung der weiblichen Charaktere liegt ihr völlig fern. Gleichwohl wird man nicht verkennen, daß die Wirklichkeit hier aus weiblicher Perspektive wahrgenommen wird und daß diese Perspektive durch das Erlebnis eines besonderen, geschlechtsspezifischen Leidens geprägt ist³⁴.

Ljudmila Petruševskaja wird gelegentlich der Vorwurf des Naturalismus gemacht. Man bezieht das auf manches physiologische Detail des Geschlechtslebens, der Krankheit oder des Alters. Wer ihr jedoch Fixierung auf das schockierende Detail oder einen selbstgenügsamen Epatismus unterstellt, verkennet gründlich ihre Intention. Das Schreckliche und Abstoßende integriert sich einem dichte-

rischen Zusammenhang unbedingt wahrhafter Wirklichkeitsdarstellung. Die oft konstatierte Gnadenlosigkeit der Autorin bezieht sich ja keineswegs auf die dargestellten Menschen, sondern gilt nur jenen Illusionen, die die Literatur als sozialpädagogische Institution auszeichneten. Die Kälte und Indifferenz, die man der Autorin vorgehalten hat, ist – wie schon im Fall Čechovs – eine technische Anforderung, sie dient der genauen Diagnose, und wenn sie beim Leser Empörung hervorruft, dann hat sie ihr Ziel erreicht. Natürlich ist die Erzählerin des Schrecklichen weit von jeglichem Nihilismus entfernt. Die Menschen erzählen einander ja schreckliche Geschichten – wie Petruševskaja in einem Interview sagt –, „um sich von einer Last zu befreien, um in sich das Gefühl für das Ideale, Hohe, das, was sein soll, aufrechtzuerhalten“³⁵.

Eine andere Variante des Naturalismusvorwurfs bezieht sich auf die, wie ein Kritiker meinte, tonbandartige Wiedergabe, die «магнитофонная запись» der gesprochenen Rede, der Sprache der Straße³⁶. Der törichte Vorwurf des sprachlichen Naturalismus ist oft wiederholt, inzwischen aber genauso häufig widerlegt worden. Man erkennt heute, daß die Sprachlichkeit der Rede das eigentliche künstlerische Element von Ljudmila Petruševskaja ist. Der Dramatiker Viktor Rozov schreibt vom sensiblen Wortgeflecht, das die Autorin mit dem Material der Alltagsrede arrangiere. Ein Kritiker verweist darauf, daß wir mit Ljudmila Petruševskaja weniger in die Prosa des Lebens als in die Poesie der Sprache eintreten³⁷. Ein weiterer Kritiker konstatiert, daß hier eine neue, eigenwillige Synthese von Poesie und Prosa gelinge, eine lyrische Prosa oder besser gesagt: eine prosaische Lyrik³⁸. Und wieder ein anderer Kritiker nennt das linguistische Spiel die Triebkraft ihrer Stücke³⁹. Tatsächlich beziehen Drama wie Narration ihre Dynamik aus einer merkwürdigen Sprachmischung, die mit einem simplen Mimetismus nichts gemein hat. In dieser Polyglossie stoßen sehr heterogene soziale Diskurse zusammen, die einander profilieren und verfremden. Eine besondere Rolle spielt dabei die verbale Folklore der Stadt, das Erzählen im Alltag, der Klatsch. Und in dieses lebendige, in manchem defekte, aber auch wortschöpferische Sprechen dringen die Ausdrucksformen des offiziellen Diskurses ein, die geschaubten und gespreizten Wendungen der sowjetischen Papiersprache. Das ergibt ein sehr buntes, vielstimmiges Gemisch, das die prosaische Darstellung der Alltagsrede mit ihren Aphasien und Kreationen in sprachsinliche Wortkunst, in Poesie verwandelt.

Die inszenierte Sprachlichkeit wird als jenes poetische Prinzip erkennbar, das die dramatischen und die narrativen Gattungen miteinander verbindet. Im „Monolog“, im gesprochenen Erzählmonolog, der zwischen Drama und Erzählung vermittelnden Grenzgattung, findet die Poesie der Alltagssprache ihre vielleicht komplexeste Gestaltung. Es ist die Dramatisierung des Stils, die Polyphonie in Lexik und Syntax, der Wechsel der Intonationen, die Instrumentierung der Rede durch

Klänge und Rhythmen, die der auf den ersten Blick so prosaischen Prosa ihre geheime Poesie geben.

Anmerkungen

- * Der Text der Rede ist in der vorliegenden Druckfassung durch Quellenangaben und Literaturhinweise ergänzt. Für Hinweise auf Artikel und Rezensionen danke ich Dr. Karla Hielscher und Antje Leetz, besonders aber Dr. Helen von Ssachno, die mir auch manchen entlegenen Primär- und Sekundärtext zugänglich gemacht hat.
- 1 Natal'ja Ivanova, „Neopalimyj golubok. „Pošlost“ kak éstetičeskij fenomen“, *Znamja*, August 1991, 211–223.
 - 2 „Svoj krug“, *Novyj mir*, 1988, № 1.
 - 3 „Novye Robinzony. Chronika konca XX veka“, *Novyj mir*, 1989, № 8.
 - 4 „Pesni vostočnych slavjan. Moskovskie slučai“, *Novyj mir*, 1990, № 8.
 - 5 Vgl. Evgenij Kančukov, Rez.: L. Petruševskaja, *Pesni vostočnych slavjan. Rekviemy*, in: *Literaturnoe obozrenie*, 1991, № 7, S. 29 f.
 - 6 „Rekviemy. Novelly“, *Literaturnaja gazeta*, 19.12.1990.
 - 7 Evgenij Šklovskij, „Kosaja žizn'. Petruševskaja protiv Petruševskoj“, *Literaturnaja gazeta*, 1.4.1992, S. 4.
 - 8 *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30-ti tomach*, Pis'ma Bd. 4, S. 54.
 - 9 Zit. bei Georgij Viren, „Takaja ljubov“ [Rez. der Erzählungen *Svoj krug*, *Ali-Baba*, *Takaja devočka*], in: *Oktjabr'*, 1989, № 3, S. 203–205, hier: 203.
 - 10 „Bessmertnaja ljubov“ [Interv'ju M. Zoninoj s L. Petruševskoj], *Literaturnaja gazeta*, 23.11.1983, S. 6.
 - 11 *Sovremennaja dramaturgija*, 1982, № 2, zitiert nach: Antje Leetz, „Über die Autorin“, L.P., *Musikstunden*. Erzählungen. Drama. Aus dem Russischen von Renate Landa (Teilband der *Novitätenkassette* 2), Berlin (Ost) 1985, S. 157–159, hier: S. 157.
 - 12 Igor' Dedkov, „Č'i že éto golosa“, *Literaturnaja gazeta*, 31.7.1985.

- 13 Vgl. David Lowe, *Russian Writing since 1953: A Critical Survey*, New York 1987, S. 195–197.
- 14 „Takaja devočka“, veröffentlicht erst 1988, N° 40 des *Ogonek*.
- 15 Zit. nach Georgij Viren, „Takaja ljubov“, S. 205.
- 16 Nina Kolesnikoff („The Narrative Structure of Ljudmila Petrushevskaja's Short Stories“, in: *Canadian Slavonic Papers*, Bd. 32 [1990], S. 444–456, hier: S. 444) zählt – freilich ohne näheren Hinweis oder Beleg – bis 1972 mehr als vierzig Erzählungen, die in der Sowjetunion, hauptsächlich in Zeitschriften der Provinz erschienen seien.
- 17 Vgl. Victoria Vainer, „An Interview with Ljudmila Petrushevskaya“, *Theater*, 1989, N° 20, 3, S. 61–64.
- 18 L. Jusipova, „Bez antrakta. Dramaturg i prozaik Ljudmila Petruševskaja“, *Rabotnica*, 1989, N° 7.
- 19 V. Slávkín, L. Petruševskaja, *P'esy*, Moskva («Sovetskaja Rossija») 1983. Vgl. die Besprechung dieses Bandes und des in *Sovremennaja dramaturgija* (1983, N° 3) erschienenen Stücks *Drei Mädchen in Blau* bei M. Turovskaja, „Trudnye p'esy“, *Novyj mir*, 1985, N° 12, S. 247–252. Zu dem letztgenannten Stück vgl. auch Raisa Doktor, „Chronika odnoj dramy. «Tri devuški v golubom»: p'esa, spektakl', kritika“, *Literaturnoe obozrenie*, 1986, N° 12, S. 88 f. Das jüngere Stück *Der Moskauer Chor* wird besprochen von Marianna Stroevea, „Reabilitacija duši. Novaja p'esa Ljudmily Petruševskoj na scene MChAta v proezde Chudožestvennogo teatra“, *Literaturnoe obozrenie*, 1989, N° 10, S. 93 f.
- 20 *Pesni XX veka. P'esy*, Moskva («Sojuz teatral'nych dejatelej RSFSR») 1988. *Tri devuški v golubom*, Moskva («Iskusstvo») 1989.
- 21 *Bessmertnaja ljubov'. Rasskazy*, Moskva («Moskovskij rabočij») 1988.
- 22 Vgl. etwa die im Drei Masken-Verlag erschienen Bühnenmanuskripte der Stücke *Liebe. Kommen sie in die Küche* [Originaltitel: *Ljubov'. Prochodite v kuchnju*], München 1980; *Der Schneider und die Zauberin oder ein Koffer voller Krimskräms* [*Bystro chorošo ne byvaet ili Čemodan čepuchī*]. Märchen in vier Bildern, München 1987; *Zwei Fensterchen* [*Dva okoška*], München 1987.
- 23 Zu *Musikstunden* vgl. oben, Anm. 11.

- ²⁴ Vgl. die Besprechung von Heinrich Detering, „Die Moskauer Sintflut“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.2.1992.
- ²⁵ Die russische Fassung erschien in: *Novyj mir*, 1992, № 2. Vgl. dazu die Besprechung von Boris Kuz'minskij, „Sumasšedšij Surikov“, *Nezavisimaja gazeta*, 18.3.1992, S. 7.
- ²⁶ Antje Leetz, „Gespräch mit Ljudmila Petruševskaja“, L.P., *Unsterbliche Liebe. Erzählungen*, Berlin 1990, S.235–249.
- ²⁷ Zit. nach Viren, *Takaja ljubov'*, S. 204.
- ²⁸ Sonja Margolina, „Augenblicke des Glücks“ [Gespräch mit L.P.], *Taz*, 27.3.1990, S. 16.
- ²⁹ „Trifonov, Šukšin i my“, *Novyj mir*, 1989, №11, S. 221–230, hier: S. 226 f.
- ³⁰ Inna Borisova, Nachwort zum Band: L. Petruševskaja, *Bessmertnaja ljubov'*. *Rasskazy*, Moskva 1988.
- ³¹ „Sumasšedšij Surikov“.
- ³² Interview von S. Margolina.
- ³³ Ebd.
- ³⁴ Vgl. Oleg Dark, „Ženskie antinomii“, *Druzba narodov*, 1991, № 4, S. 257–269.
- ³⁵ Interview von M. Zonina.
- ³⁶ Vgl. dazu die Interviews, die Johanna Renate Döring-Smirnov („Rede als Gottesbeweis“, *Süddeutsche Zeitung*, 21.1.1988) und Antje Leetz [Gespräch mit Ljudmila Petruševskaja] mit der Autorin führten.
- ³⁷ Roman Timenčik, „Ty – što? Ili vvedenie v teatr Petruševskoj“, L. Petruševskaja, *Tri devuški v golubom*, Moskva 1989, S. 394–398, hier: S. 396.
- ³⁸ E. Nevzgljadova, „Sjuzet dlja nebol'sogo rasskaza“, *Novyj mir*, 1988, № 4, S. 256–260, hier: S. 260.
- ³⁹ Jusipova, „Bez antrakta“.