

Körper-Pathos und Begehren: Adoleszenz-Phänomene in MRAMORNA KOŽA („Marmorhaut“)
von Slavenka Drakulić

Dagmar Burkhart

„Alles, was ihre Mutter [Marina Durmanov] sagte, langweilte Ada oder machte sie verlegen [...]. ‘Ada?’ (Sie sprach es auf die russische Weise aus, so dass es fast wie englisch *ardor* klang, <Glut> oder <Inbrunst>.)“

Vladimir Nabokov ADA ODER DAS VERLANGEN

Nach dem Paradigmenwechsel Ende der 1970er Jahre vom politischen Diskurs zu einer neuen Innerlichkeit, zu ökologischen, postkolonialistischen und Gender-Konzepten sind die 1980er und die 1990er Jahre geprägt von einer Hinwendung zum Körperlichen.¹ Doch nicht der Körper als biologisch-anthropologische Grundbedingung steht jetzt im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, sondern die gesellschaftliche und kulturelle Konstruktion des Somatischen. Slavenka Drakulić hat sich in den somatischen Diskurs dieser Literaturepoche eingeschrieben durch die Romane HOLOGRAMI STRAHA (1987, „Hologramme der Angst“), MRAMORNA KOŽA (1989, „Marmorhaut“), und BOŽANSKA GLAD (1995, „Göttlicher Hunger“) sowie den Faction-Text KAO DA ME NEMA (1999 „Als gäbe es mich nicht“), die sich insofern ähneln, als sie verbaler Ausdruck einer Psycho-Soma-Kultur sind.

Gegenstand der folgenden Analyse bilden weibliche Adoleszenzphänomene² und deren sprachliche Repräsentation in dem fiktionalen Erzähltext MRAMORNA KOŽA, der um das Changieren von Subjekt-Grenzen, um Identitätsgenese, Begehren, defizitäre Kommunikation, Anamnese sowie um eine *ménage à trois* und deren Transformierung kreist.

Die Ich-Erzählerin: eine junge Bildhauerin, ohne Namen, denn sie ist in erster Linie Tochter, die Tochter bleibt, und erst gegen Ende des Romans Wörter wie Vergessen und Verzeihen denken kann. Sie erinnert sich in langen Rückblenden an die Pubertierende und

¹ Vgl. Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph (Hg.): Die Wiederkehr des Körpers. Frankfurt 1982.

² Abhängig von der jeweiligen Kultur bezeichnet Adoleszenz (von lat. *adolescere* „heranwachsen“) einen Abschnitt des Jugendalters zwischen der späten Kindheit und dem Erwachsenwerden, in den die mit mehr oder weniger Schwierigkeiten verbundene Phase des Selbständigwerdens und der Subjektgenese fällt. Es ist die „Periode der Nachpubertät, in der sich die personale Selbstverantwortung zu festigen beginnt. Körperliche Reifungsmerkmale sind bereits vorhanden. In psychischer Hinsicht werden die Erscheinungen der Pubertät allmählich im Sinne einer Persönlichkeitsfestigung abgebaut. Symptomatisch für diese Phase der Entwicklung ist das Streben nach Freiheit, verbunden mit zunehmendem Selbstbewusstsein und Selbstvertrauen. In der amerikanischen Literatur wird der Beginn der ‘adolescence’ meist mit dem Beginn der Pubertät gleichgesetzt“ (Arnold u.a. 1980: 22), während sich nach der in Deutschland herrschenden Definition die Adoleszenz unterteilt in eine frühe vom 10./11. bis zum 14. Lebensjahr, eine mittlere vom 14. bis zum 16./17. Lebensjahr und eine späte vom 16./17. bis zum 21. Lebensjahr (Mutz 1998: 7-8).

Heranwachsende, welche diese Mutter geliebt hat, wie eine Tochter eine Mutter nicht lieben darf: voll Verlangen, voller Begehren. Quasi „Ödipus von der anderen Seite“, wie es die Schriftstellerin Ulrike Draesner genannt hat, denn es gibt auch noch den Liebhaber der Mutter, „den und der auch die Tochter begehrt“ (Draesner 1998). Andererseits ist da der aus Eifersucht geborene Hass auf die schöne Mutter, der Wunsch, sie zu töten:

Prići ću joj s leđa, strgnuti pojas i stisnuti joj ga oko vrata [...]. Ništa je neće spasiti od mog posljednjeg zagrljaja [...]. Pojas će ostaviti dvije ružne, tamne poprečne crte, kao nacrtane njenim krejonom. Ruž će se razmrljati po licu i pretvoriti usne u ranu a maskara rastopljena znojem slijevat će se niz sljepoočnice. Njeno lice, prljavo, iskrivljeno. Neće više biti lijepa – jedino što može uništiti tu ljepotu je grč smrti (121-122).³

Viele Jahre später wird die Tochter bei einer Ausstellungseröffnung von einer Bekannten vor die Frage gestellt,

zašto su sve moje skulpture ženskih tijela nekako izjedene iznutra. Čak i kad se ta praznina ne vidi, čovjek ima osećaj da je tu negdje, odmah ispod površine mramorne kože [...]. Odgovorila sam kako nisam znala da praznina ipak ostaje vidljiva. Istina je da je samo želim obložiti materijalom a ne ispuniti je. To je nemoguće [...]. Zašutjela sam. Kako joj reći – kako izreći riječima što je to žensko tijelo? (7-8)⁴.

Am nächsten Tag bei der Arbeit mit Ton, löst die Empfindung des plastischen Ton-Körpers den Wunsch aus, ein Bild aus dem Gedächtnis heraufzuholen, das sie „seit langem quält“ (9). Die junge Bildhauerin fertigt eine überlebensgroße, hautfarbene Skulptur aus unpoliertem Marmor an und gibt ihr den Titel „Tijelo moje majke“ (14, „Der Körper meiner Mutter“)⁵.

³ „Ich werde von hinten an sie herantreten, ihr den Gürtel abreißen und ihn um ihren Hals pressen [...]. Nichts wird sie vor meiner letzten Umarmung retten [...]. Der Gürtel wird zwei hässliche, dunkle, waagerechte, wie mit ihrem Lippenstift gezeichnete Striche hinterlassen. Das Rouge auf dem Gesicht wird verschmiert und den Mund in eine Wunde verwandeln, und die Wimperntusche wird, vermischt mit Schweiß, ihre Schläfen hinabrinnen. Ihr Gesicht, verschmutzt, verzerrt. Sie wird nicht mehr schön sein – das einzige, das ihre Schönheit vernichten kann, ist der Todeskampf“ (149-150).

⁴ „weshalb alle meine weiblichen Aktskulpturen irgendwie von innen zerfressen seien. Selbst wenn man diese Leere nicht sehe, habe man das Gefühl, sie sei irgendwo da, gleich unter der Oberfläche der Marmorhaut [...]. Ich erwiderte, ich hätte nicht gewußt, daß die Leere sichtbar bleibe. Es ist wahr, ich hätte sie zwar umhüllen, jedoch nicht ausfüllen wollen. ‘Das ist unmöglich’ [...]. Ich hörte auf zu reden. Wie sollte ich es ihr sagen, wie kann man in Worten ausdrücken, was das ist – ein Frauenkörper?“ (7-8).

⁵ In der deutschen Übersetzung ist dieser Titel unsinnigerweise verkürzt zu „Meine Mutter“ (15).

Die Mutter unternimmt einen Suizidversuch, als sie ein Zeitungsfoto der bei einer Ausstellung gezeigten Skulptur sieht, denn:

Na izložbi, njena je čulnost djelovala izazovno. Mora da su je posjetioci dodirivali [...]. Ona je ležala na niskom postolju, gotovo u visini samog poda. Poluraširenih nogu, s rukom položenom između. Prostor oko nje bio je ispunjen pritiskom iznutra, njenom tako očitom žudnjom (13)⁶.

Das quälende Bild und die Skulptur stehen in Zusammenhang mit einer Jahre zurückliegenden, aber verhängnisvoll nachwirkenden Dreiecksbeziehung. Der leibliche Vater des Mädchens hat sich erhängt, als es drei Jahre alt war. Mit vierzehn beginnt sie ein Verhältnis mit dem Liebhaber ihrer Mutter. Die Beziehung zu dem „Stiefvater“ trägt Züge von sexuellem Missbrauch und Inzest, doch auch von Verführung, denn das Mädchen erwartet seinen nächtlichen Besucher mit Ungeduld und Verlangen. Die Vierzehnjährige glaubt nämlich, durch den intimen Kontakt zu dem Mann auch der Mutter, zu der sie unbegreifliches Begehren fühlt, näherzukommen. So sucht sie die Berührung mit ihr über ihn: Mutters Körper neben ihrem, mit den gleichen Rundungen und Schatten – eine Form, die sich verdoppelt hat:

Zagrizla sam. Zubi su probili kožu. Davno naslućeni okus njegovog tijela [...]. Pomislila sam da smo toga časa isto. Isto – ona i ja. Njegovo tijelo dodiruje nas obje iznutra, dopirući duboko unutra, tamo gdje smo isto (109).⁷

Die Mutter sendet ihrerseits widersprüchliche Botschaften an die Tochter. Sie steigert deren Eifersucht durch Hinweise auf Geheimnisse in ihrem Schlafzimmer, und sie unterwirft die Tochter einem rigiden Reinlichkeitsdiktat, indem sie etwa jeden Menstruationsblutfleck auf ihrer Unterwäsche oder ihrer Matratze ahndet:

⁶ „In der Ausstellung wirkte ihre Sinnlichkeit provozierend. Die Besucher mußten sie berührt haben [...]. Sie lag auf einem niedrigen Podest, kaum höher als der Fußboden. Mit halbgeöffneten Beinen, die Hand dazwischen gelegt. Der Raum um sie war ausgefüllt durch den Druck von innen, durch ihre so augenscheinliche Begierde“ (15).

⁷ „Ich habe zugebissen. Meine Zähne sind durch seine Haut gedrungen. Der längst geahnte Geschmack seines Körpers [...]. Ich meinte, in dem Augenblick seien wir gleich. Gleich – sie und ich. Sein Körper berührte uns beide von innen, tief eindringend, dorthin, wo wir gleich sind“ (133).

Ona me je učila da treba preduhitriti sve takve tragove tijela, nečistoće. Da treba predvidjeti najgore – botiti se protiv krvi kao protiv neprijatelja [...]. Krv, tajna. Krv, udarac (36, 41).⁸

Gegen das Dazwischen-Sein des „Stiefvaters“ begehrt die eifersüchtige Tochter in hilflosen Racheaktionen auf, etwa indem sie mit einer Nagelschere das schwarze, durchsichtige Nachthemd der Mutter zerschneidet (54-56), oder indem sie – als verführte Verführerin (Apfelmotiv!) – den gemeinsamen Liebhaber bei der Mutter anschwärzt:

Gledajući preko jabuke u pod, u svoje bose noge, izgovorila sam tu riječ: silovanje.

Ona je zatvorila slavinu i s rukama još uvijek u sudoperu okrenula se prema meni kao da nije dobro čula.

Molim?

Morala sam podići pogled u visinu njenog lica. Napao me je – rekla sam tiše i zagrizla jabuku kao da zagrizam vlastiti glas. Ona nije odgovorila. Stajala je tamo, okamenjena [...]. Ne verujem, rekla je (110-111).⁹

Später greift die Mutter ebenfalls zur Schere, um aus ihren Fotos sämtliche Männerköpfe herauszuschneiden (150-154). Doch die mütterliche, mittels Verboten und Verführungen ins Werk gesetzte Intrige gegen die sexuelle Entwicklung und das Heranreifen der Tochter erreicht nicht ihr Ziel. Die Verletzungen, die sie einander zugefügt haben, reichen indes aus, um das Leben von Mutter und Tochter auf Dauer zu beschädigen. Eine Antiwelt zu den bösen Familienszenen in Zimmern „aus Milchglas, mit wattierten Wänden“ stellt für die Tochter die Bildhauerei dar, und ein Körperteil, auf dem nicht der Fluch des Weiblichen liegt, sind die Hände: Was die Erzählerin nicht verbal ausdrücken kann, sagt sie mit ihren Händen, denn die Arbeit mit Holz, Ton und schließlich Stein ist der einzige Wegweiser, der emanzipatorische Ausweg aus ihrem Kindergrab. Gegen die Abgründigkeit des „Körper-Pathos“ (Bartmann 1998: 44) sucht sie Erdung im Haptischen. Ein Bröckchen Putz von einer Hauswand zwischen

⁸ „Sie hatte mich gelehrt, allen solchen Spuren des Körpers und der Unsauberkeit zuvorzukommen. Das Schlimmste vorausszusehen, gegen das Blut anzukämpfen wie gegen einen Feind [...]. Blut, ein Geheimnis. Blut, ein Schlag“ (44, 50).

⁹ „Über den Apfel hinweg zu Boden, auf meine bloßen Füße, schauend, sagte ich das Wort ‘Vergewaltigung’. Sie [die Mutter] drehte den Wasserhahn zu und wandte sich, die Hände noch immer in der Spüle, zu mir um, als habe sie nicht recht gehört. ‘Wie bitte?’ Ich mußte meine Augen heben, um ihr ins Gesicht zu sehen. ‘Er ist über mich hergefallen’, sagte ich und biß in den Apfel. Als bisse ich in meine eigene Stimme. Sie erwiderte nichts. Versteinert stand sie da [...]. ‘Das glaube ich nicht’, sagte sie.“ (135-136)

den Fingern löst in ihr eine taktile Freude aus, als hielte sie ihr „eigenes Dasein in den Händen“ (38).

Gestaltet wird in MRAMORNA KOŽA das ambivalente Protokoll einer Mutter-Tochter-Beziehung „auf Leben und Tod“ (Draesner 1998), das sich als textueller Schnittpunkt multipler Diskurse darstellt. Im Einzelnen handelt es sich um (I) einen feministisch fundierten Soma-Diskurs, (II) einen psychoanalytischen Diskurs, (III) einen Kunst-Diskurs und einen (IV) Intertextualitätsdiskurs, die in einer psychopoetischen Fiktionswelt fusionieren.

(I) Haut, Körper, Verlangen, Schere/Schneiden, Blut, Spiegel, Auge, Schweigen, Tod, Apfel, Foto, Bild, Stein und Skulptur sind die signifikanten Schlüsselwörter des Romans MRAMORNA KOŽA, auf dem die Nicht-Kommunikation zwischen Mutter und Tochter wie ein Albtraum lastet: „Ta šutnja koja svom težinom naliže na kuću, na naše razrezane, odvojene živote i tako nas vezuje. Ona me je naučila govoru šutnje – značenje gesta, šapata i mirisa, prigušenih krikova i napola izrečenih rečenica, razlikovanju tonova ispod riječi, pokreta u mraku, naglo skrenutog pogleda, tišine koja odaje (56).¹⁰

Es ist die Auseinandersetzung mit und die Dekonstruktion von frühen feministischen Texten wie Nancy Fridays MY MOTHER/MY SELF (1977), die in dem Roman MRAMORNA KOŽA offenbar wird. „Proza koju sam ja pisala nije feministička, nego pripada u tzv. žensko pismo, kao što Andrea Zlatar u svojoj posljednjoj knjizi >Tekst, tijelo, trauma< naziva vrstu proze koja se razvila pod utjecajem feminističkog pokreta“¹¹, hat Slavenka Drakulić 2005 in einem Interview mit Ivana Mikulićin gesagt¹².

In diesem Sinne sind Drakulićs weibliche Figuren ehrlich, was die Ambivalenz ihrer Gefühle anbelangt, weil sie den kulturell tradierten Mythos von der liebevollen Mutter-Tochter-Beziehung erschüttern und als ein Konglomerat von Widersprüchen, Lügen und uneingestandenem Emotionen wie Neid, Wut, Liebe und entsprechenden Schuldgefühlen entlarven: Mutterliebe ist nicht nur keusch und altruistisch, wie Nanc Friday in ihrem seinerzeit revolutionären Buch gezeigt hat, und Töchter sind alles andere als harmlose,

¹⁰ „Dieses Schweigen, das mit aller Schwere auf dem Haus, auf unserem zerschnittenen, getrennten Leben brütete und uns dadurch verband ... Sie hatte mich die Sprache des Schweigens gelehrt – die Bedeutung von Gesten, Flüstern, Gerüchen, unterdrückten Schreien und halb ausgesprochenen Sätzen, das Unterscheiden von Nuancen bei den Wörtern, von Bewegungen im Dunkeln, den Ausdruck eines rasch abgewandten Blicks, der Stille, die verräterisch ist“ (69).

¹¹ „Die Prosa, die ich geschrieben habe, ist nicht feministisch, sondern gehört zur so genannten weiblichen Schrift, wie Andrea Zlatar in ihrem letzten Buch >Text, Körper, Trauma< die Art von Prosa nennt, die sich unter dem Einfluss der feministischen Bewegung entwickelt hat“ (Übers. von mir, D.B.).

¹² Drakulić, Slavenka (3.11.2005): Moja je glavna ambicija samo preživljavanje (Meine Hauptambition ist das bloße Überleben). In: Moderna vremena Info. Portal za knjigu i kulturu.

http://www.mvinfo.hr/pp_isprintaj.php?pid=334&pkategorija=uvodnik (13.12.2011)

solidarische Marionetten, sondern der Wunsch nach Nähe ist verbunden mit Hass – auf beiden Seiten. Der Körper der Tochter, der aus dem Körper und der Haut der Mutter hervorging, „schafft diese Haut seinerseits in Marmor nach, macht sich also zur Mutter einer toten Steinfigur und die Mutter zum eigenen, versteinerten Kind“ (Draesner 1998). Ein brachialer Akt der Katharsis und Befreiung von der übermächtigen Anderen.

(II) Im Zentrum des Kammerspiels, das im Nirgendwo, in der Nirgendzeit und in der Namenlosigkeit abläuft, steht das Begehren, d.h. nach Jacques Lacan der „Diskurs des Andern“ (Lacan 1975: 51). Das Begehren des Anderen ist jedoch nicht einfach der Wunsch, den Anderen zu besitzen, sondern der Wunsch, auch für den Anderen Objekt des Begehrens zu sein: „das Begehren nach dem Begehren des Anderen“, wie Lacan den irreduziblen Überschuss an Verlangen in Bezug auf das Bedürfnis genannt hat (Biti 1997: 99). So begehrt die heranwachsende Tochter in MRAMORNA KOŽA nichts sehnlicher, als von der geliebt-begehrten Mutter ihrerseits geliebt und begehrt zu werden.

Als weibliche Entsprechung zum Ödipuskomplex hatte C. G. Jung 1913 in seiner Schrift *VERSUCH EINER DARSTELLUNG DER ANALYTISCHEN PSYCHOLOGIE* den Begriff Elektrakomplex eingeführt, womit er die Rivalität des Mädchens mit der Mutter um die Liebe des Vaters bezeichnete. Freud hat jedoch in seinem Artikel *ÜBER DIE WEIBLICHE SEXUALITÄT* (1931) diese Sichtweise verworfen, denn die Beziehung der beiden Geschlechter zu den Eltern ist nicht, wie Jung angenommen hat, symmetrisch, sondern asymmetrisch. So lässt sich die Entwicklung beim Mädchen nicht mit der des Jungen vergleichen, weil auch beim Mädchen die erste Liebesbeziehung auf die Mutter gerichtet ist und es sich erst später dem anderen Geschlecht, repräsentiert durch den Vater, zuwendet.

Lacan hat wohl am radikalsten gezeigt, dass Subjektgenese und Subjektivität von Sprache abhängt. Bei der als Bildhauerin operierenden Tochter ist es die taktile Sprache, die unter dem Doppelaspekt von Geschlecht und Kreativität zur Bewusstwerdung führt.

(III) Der Titel MRAMORNA KOŽA „Marmorhaut“ verweist semantisch und metaphorisch auf das Integument, die Hülle für das Fleisch, d.h. den Leib der Mutter, kühl und sinnlich, nah und entfernt zugleich, undurchdringlich, aber – auf einer anderen Ebene – auch auf die Haut der Schrift oder Sprache, und auf das Leben unter der Lasur von Stil und Ausdruck. Die Verbindung von Marmor-Stein und Fleisch, von Anorganischem und Organisch-Belebtem ist eine Metonymie des künstlerischen Schaffens, eine Meditation über der verfestigten Form, die immer ein Spiegelbild, einen Abglanz, und eine Verkörperung, nämlich die Hypostase einer essenziellen früheren Lebendigkeit darstellt

Das Motto des Romans stammt aus dem Text *L'ŒIL ET L'ESPRIT* (1961, „Das Auge und der Geist“) von Maurice Merleau-Ponty und lautet: „Cet équivalent interne, cette formule charnelle de leur présence que les choses suscitent en moi“ (Jenes innere Äquivalent, jene sinnliche Formel ihrer Gegenwart, die die Dinge in mir erwecken, Merleau-Ponty 2003: 281). Es kann in seiner phänomenologischen Signifikanz für den Erzähltext von Slavenka Drakulić insofern erschlossen werden, als eine Interdependenz zwischen dem fleischlichen Ding-Körper, dem Stein-Material und den Emotionen der Tochter-Mutter-Dyade textuell gestaltet wird. Omnipräsent im Text ist daher das Leitmotiv der Haut. Denn „Was am tiefsten im Menschen liegt“, hat Paul Valéry geäußert, „das ist die Haut“. Das „Mark, das Gehirn, alles, was man zum Fühlen, Leiden, Denken“ und zum „In-die-Tiefe-Gehen braucht, sind Erfindungen der Haut!“¹³ „Die Hülle thematisiert den Kern“, erklärten die Architekten Herzog und de Meuron in einem Interview, womit sie sagen wollten, dass der Charakter eines Gebäudes den Geist des Innenlebens schon in der Hülle zum Ausdruck bringen muss.¹⁴ Die Umhüllung wird somit zum Medium für Kommunikation. Der Gedanke, dass die Hülle den Kern thematisiert, trifft auch das Wesen der Haut. Auch sie ist Kommunikationsmedium. Dabei kann ihr Ausdruck Indikator für den Zustand von Seele und inneren Organen sein. Auch sie kann Charakteristika, Besonderheiten oder Probleme des Kerns zum Ausdruck bringen und thematisieren. Die Haut wird symptomatisch für den kranken Kern. Insofern dient in *MRAMORNA KOŽA* die der Künstlerin gestellte Frage einer Ausstellungsbesucherin, weshalb alle ihre Marmor-Skulpturen weiblicher Körper „irgendwie von innen zerfressen“ seien (7)¹⁵, einer Charakterisierung der Weiblichkeit aus Sicht der projizierenden Tochter. Sämtliche weibliche Steinfiguren, und speziell die aus hautfarbenem Marmor gemeißelte und mit dem Titel „Tijelo moje majke“ („Der Körper meiner Mutter“) versehene, verkörpern diese kalte Mutter, ihre Nähe, ihre Ferne, und dazwischen ihre eisige Haut: „Njena blizina. Udaljenost. Ledena koža između“ (12)¹⁶. Die Adoleszenz der Protagonistin ist erst zu dem Zeitpunkt abgeschlossen, da sie als Erwachsene beschließt, den Körper ihrer Mutter samt seiner verborgenen Leidenschaft nicht in nachgiebigem Material wie Holz, Ton oder Alabaster zu gestalten, sondern sich von der Last der verinnerlichten, übermächtigen und bis zuletzt Widerstand leistenden Mutter durch das Herausarbeiten (das ‘Gebären’) aus einem harten Marmorblock zu befreien:

¹³ Valéry, Paul: *L’Idée fixe ou deux hommes à la mer*. In: *Oeuvres*. La Pleiade 2. Paris 1960, 195-275, hier 215-216.

¹⁴ Siehe das Teilkapitel „Haut und Architektur“ in Burkhart 2011: 31-32.

¹⁵ Wie Fußnote 4.

¹⁶ „Ihre Nähe. Ihre Ferne. Dazwischen die eisige Haut“ (13).

Ali jedino je mramor bio dovoljno jak. Jedino sam kroz fizički otpor, kroz savladavanje materijala mogla izvući, učiniti vidljivim to nešto što je čitavog života skrivala od mene: strast. Dok sam klesala, prostor oko skulpture bio je ispunjen energijom koja me odbijala [...]. Znala sam da je sada vrijeme da razgolitim potpuno i nju i sebe. Da se konačno riješim težine tog tijela u sebi (11-13)¹⁷.

(IV) Den intertextuellen Diskurs des Romans markieren Allusionen auf eine Reihe literarischer Texte, insbesondere auf Vladimir Nabokovs „Klassiker“ *LOLITA* (1955), aber auch *ADA ODER DAS VERLANGEN* (*ADA OR ARDOR*, 1969), sowie Marguerite Duras' *DER LIEBHABER* (*L'AMANT*, 1984). Allen gemeinsam ist an der Textoberfläche das Thema „Nymphchen“ („nymphet“ in *LOLITA*) und der gesellschaftlich prohibierte *amour passion* dieser, bzw. zu dieser, mit dem Reiz des Unreifen, Transitorischen ausgestatteten Kindfrau. Der erotisch-laszive Aspekt ist zwar in Boris Pasternaks *DJETSTVO LJUVERS* („Lüvers Kindheit“) weniger ausgeprägt, doch charakterisiert auch diesen Text eine „Prävalenz der Weiblichkeit“ (Greber 1991: 375), die sich bei der pubertierenden Hauptheldin Ženja (von Evgenija/Eugenia „die Wohlgeborene/Wohlgebärende“) im Begehren und der Identifikation mit der schwangeren Mutter ausdrückt. Wie im Titel *ADA OR ADOR*, wird ebenso in *MRAMORNA KOŽA* – in beiden Fällen kommen ausschließlich die Vokale -a- und -o- als mythopoetischer Ausdruck für Anfang (α) und Ende (ω) vor – mit Anagramm und Assonanz gespielt: Bei Pasternak ist das Titellxem „ardor“ (Verlangen, Begehren) durch die Konjunktion „or“ quasi mit der Protagonistin identifikatorisch gleichgesetzt, d.h. Ada ist das verkörperte Verlangen. Bei Slavenka Drakulić findet sich „amor“, die Liebe, einerseits anagrammatisch in „mramor“ und andererseits mittels vokalischer Homophonie in „koža“ eingeschrieben.

Die Mehrheit der Prätexte und auch der Roman *MRAMORNA KOŽA* transgredieren den vordergründigen thematischen Rahmen: Da Pasternaks Text in Zusammenhang mit den Vorarbeiten zu seinem Roman *DOKTOR ŽIVAGO* (der Name abgeleitet von russ. žít' „leben“) entstanden ist, dominiert auch *DJETSTVO LJUVERS* das Makro-Thema „Leben“ und „Gebären“. Die Protagonistin, die quasi das Leben an sich arbeiten lässt, wird auf diese Weise durch ihre Adoleszenz in das übergeordnete Vitalismus-Konzept eingebettet. Nabokovs *LOLITA*-Roman hat besonders viele allegorische Lesarten erfahren, bis hin zu der, dass der Nymphchen-

¹⁷ „Doch nur Marmor war widerstandsfähig genug. Allein durch physische Anstrengung, durch das allmähliche Beherrschen des Materials konnte ich herausholen und sichtbar machen, was *sie* das ganze Leben vor mir verborgen hatte: die Leidenschaft. Während ich den Stein bearbeitete, war der Raum um die Skulptur erfüllt von einer Energie, die mich zurückstieß [...]. Nun war es Zeit, sie und mich völlig zu entblößen. Um mich endlich von der Last dieses Körpers in mir zu befreien“ (12-14).

Liebhaber Humbert Humbert das alte Europa, Lolita das junge Amerika hypostasiert. Unter zahlreichen anderen Verweisen ist auch (wie später explizit in ADA OR ADOR) ein lepidopterologischer und biologistischer Subtext präsent: Die adoleszente Lolita repräsentiert quasi eine Schmetterlingsnympe und damit den Kreislauf und die Ästhetik der Natur. Demgegenüber finden sich bei Slavenka Drakulić neben den Allusionen auf diese um einen Mutter-Tochter-Konflikt kreisenden Prätexte weitere intertextuelle Bezüge zum Künstlerroman mit sämtlichen Konnotationen der Subjekt-Objekt-Beziehung, der phänomenologischen Material-Transformation und der ästhetischen Performance der Haut als Grenzorgan zwischen Innen und Außen. Aus dem als Untergattung des Bildungsromans tradierten Künstler- bzw. Malerroman¹⁸ können etwa James Joyce' A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN („Jugendbildnis“, 1916) und Miroslav Krležas POVRAK FILIPA LATINOVICZA („Die Rückkehr des Filip Latinovicz“, 1932) als Prätexte für MRAMORNA KOŽA gelten: Der gemeinsame Intertext wird u.a. bestimmt durch die Thematisierung der Abkehr des Künstlers von gängigen Moralvorstellungen und des Strebens nach einer eigenständigen Ästhetik der Ausdrucksform, durch das symbolische Motiv der Hände als Instrument des bildenden Künstlers, und durch das Verfahren des 'showing, not telling'.

Schluss und Ausblick:

Während Slavenka Drakulić in ihren fiktionalen somatischen Texten der 1980er und 1990er Jahre den eigenen Körper (HOLOGRAMI STRAHA, 1987; „Das Prinzip Hoffnung“, 1989) und den weiblichen Körper generell (BOŽANSKA GLAD, 1995; „Das Liebesopfer“, 1997; MRAMORNA KOŽA, 1989, „Marmorhaut“, 1998) als Bühne eines Leidens- und Begehrensdramas thematisiert und in einem Faction-Text wie KAO DA ME NEMA (1999, „Als gäbe es mich nicht“, 1999) den vergewaltigten und vielfach verletzten feminilen Leib als Kriegsmetapher verwendet hat, kehrt sie mit der Roman-Biographie FRIDA ILI O BOLI („Frida oder Über den Schmerz“, 2007) zu der Körper-Kunst-Thematik VON MRAMORNA KOŽA zurück. Allerdings modifiziert sie nun das Thema in der Weise, dass der sozusagen zerstückelte Leib der mexikanischen Künstlerin Frida Kahlo transformiert wird: Auf der somatisch-mythopoetischen Ebene handelt es sich um den geschundenen Körper einer Märtyrerin der Kunst und der Liebe, oder aber um den Leib eines (weiblichen) Dionysos, der zerstückelt werden muss, um nach archaisch-zyklischer Denkweise wieder auferstehen zu

¹⁸ Die Entwicklung in der deutschen Literatur geht vom Sturm und Drang (Heines ARDINGHELLO) und von der Frühromantik (etwa E.T.A. Hoffmanns DAS FRÄULEIN VON SCUDERI, Eduard Mörikes MALER NOLTEN etc.) sowie Goethes WILHELM MEISTER bis zum Realismus (Gottfried Kellers DER GRÜNE HEINRICH) und über die MODERNE (Thomas Manns DR. FAUSTUS u.a.) bis zur Gegenwart (z.B. Siegfried Lenz' DEUTSCHSTUNDE).

können (Frejdenberg 1978: 67, 123). Auf einer Metaebene wird das Wesen und der Sinn von Kunst textuell generiert, da in gewissem Sinn jedes Kunstwerk aus einem Schaffensakt der Deformierung oder „Zerstückelung“ von Materie hervorgeht – der Körper transformiert zum Artefakt, in dem Hülle und Kern semantisch gleichermaßen gegenwärtig sind.

Bibliographie

Primärtexte:

Drakulić, Slavenka (1989): *Mramorna koža*. Zagreb.

Drakulić, Slavenka (1998): *Marmorhaut*. Übers. aus dem Kroatischen von Astrid Philippsen. Berlin.

Duras, Marguerite (1984): *Der Liebhaber (L'Amant, 1984)*. Übers. aus dem Französischen von Ilma Rakusa. Frankfurt.

Nabokov, Vladimir (1967): *Lolita (Lolita, 1955)*. Übers. aus dem Amerikanischen von Hans Hessel u.a. Reinbek/Hamburg.

Nabokov, Vladimir (2010): *Ada oder Das Verlangen (Ada or Ardor, 1969)*. Übers. aus dem Amerikanischen von Uwe Friesel und Dieter E. Zimmer. Frankfurt.

Pasternak, Boris (1960): *Lüvers Kindheit (Detstvo Ljuvers, 1922)*. Übers. aus dem Russischen von Gisela Drohla. München.

Sekundärliteratur:

Arnold, Wilhelm, Eysenck, Hans-Jürgen, Meili, Richard (Hg.) (1980): *Lexikon der Psychologie*, Bd. 1. Freiburg, Basel, Wien.

Bartmann, Christoph (1998): *Ausweg aus dem Kindergrab. Empfindlich: Slavenka Drakulićs Roman "Marmorhaut"*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (275), 44.

Biti, Vladimir (1997): *Begehren (engl. desire, franz. désir, russ. želanie/žazda)*. Übers. Aus dem Kroatischen von Dagmar Burkhart. In: *Literatur- und Kulturtheorie. Ein Handbuch gegenwärtiger Begriffe*. Reinbek/Reinbek, 99-105.

Biti, Vladimir (1997): *Literatur- und Kulturtheorie*. Reinbek/Hamburg.

Burkhart, Dagmar (2006): *Archeology of Female Cannibalism: Slavenka Drakulić's Novel Divine Hunger*. In: *Russian Literature (LIX)*, 1-24.

Burkhart, Dagmar (2011). *Hautgedächtnis*. Hildesheim, Zürich, New York.

- Draesner, Ulrike (1998): Ödipus von der anderen Seite. In: Der Tagesspiegel (N. 16.525, 22.11.1998), W 7.
- Frejdenberg, Ol'ga (1978): Mif i literatura drevnosti (Mythos und Literatur des Altertums). Moskau.
- Friday, Nancy (1982): Wie meine Mutter (My Mother/My Self, 1977). Übers. aus dem Amerikanischen von Ute Seesslen. Frankfurt.
- Greber, Erika (1991): Subjektgenese, Kreativität und Geschlecht. Zu Pasternaks Detstvo Ljuvers. In: Wiener Slawistischer Almanach (Sonderband 31), 347-398.
- Lacan, Jacques (1975): Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud (1957). In: Schriften II. Olten, 15-59.
- Merleau-Ponty, Maurice (2003): Das Auge und der Geist (L'Œil et l'esprit, 1961). In: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Auf Grundlage der Übers. aus dem Französischen von Hans Werner Arndt u.a. neubearbeitet von Christian Bermes. Hamburg, 275-317.
- Mutz, Ingomar D., Scheer, Peter J. (1998): Pubertät und Adoleszenz. <http://paedpsych.jk.uni-linz.ac.at:4711/LEHRTEXTE/MutzScheer97.html> [9.12.2011]
- Šafranek, Ingrid (1983): Ženska književnost i žensko pismo. In: Republika (11-12), 7-28.
- Zlatar, Andrea (2010): Pretvorba ženskog glasa u suvremenoj hrvatskoj prozi. In: Sarajevske sveske (13). <http://www.sveske.ba/bs/broj/13> [12.12.2011]
- Zima, Peter (2008): Der europäische Künstlerroman. Tübingen, Basel.
- Zlatar, Andrea (2004): Tekst, tijelo, trauma. Zagreb.

Abstract:

Slavenka Drakulić's novel MRAMORNA KOŽA (MARBLE SKIN) is a paradigm of how a somatic discourse can unfold on various levels, differing in semantic reach. The theme of "female adolescence", developed on the denotative level of a transgressive "amour-fou" or *ménage à trois* tale, is revealed as a code for several subtexts or connotative readings: first of all for a feminist reading of a soma discourse, centring on the concepts of gender and power, for a psychological subtext, concerning concepts of identity, dependency and incorporation of the Other, for an art discourse, centred on intermediality and representation, and for an literary subtext, building on the concepts of intertextuality.