

**,Weibliche Antworten' auf ‚menschliche Fragen'?
Zur Kategorie Geschlecht in der russischen Lyrik
(Z. Gippius, E. Guro, A. Achmatova, M. Cvetaeva)**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät IV
(Sprach- und Literaturwissenschaften) der Universität Regensburg
vorgelegt von

Anja Utler
aus Schwandorf

2003

Regensburg 2004

Erstgutachter: Prof. Dr. Walter Koschmal

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Dorothee Gelhard

Inhalt

Vorbemerkung	6
I Theoretische Überlegungen	9
1 Die Kategorie Geschlecht in der Literaturwissenschaft	9
1.1 Der Begriff ‚Geschlecht‘ – Versuch einer Standortbestimmung	9
1.2 Mögliche Fragestellungen einer an der Kategorie Geschlecht orientierten Literaturwissenschaft.....	13
2 Die weibliche Sprechposition und das Problem der Autorität.....	16
2.1 Autorschaft und Autorität.....	16
2.2 Das lyrische Ich als ‚authentliches‘	19
2.3 Der Ort der Dichterin im Russland des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.....	21
2.4 Die Gedichtanalyse im Hinblick auf ‚Autorschaft und Autorität‘	25
3 Die Kategorie Geschlecht und ihre semantische Gestaltung	26
3.1 Ebenen der Analyse	26
3.2 Subjektivität und Allgemeingültigkeit der Lyrik: Ein Spannungsfeld mit geschlechtlichen Konnotationen.....	27
3.3 ‚Weiblichkeit‘ im Symbolismus, Futurismus und Akmeismus	29
3.4 Das ‚konventionelle‘ Geschlechtermodell als Folie	30
4 ‚Weibliche Stimmen‘ – die sprachliche Modellierung der Kategorie Geschlecht ..	33
4.1 Problemstellung	33
4.2 Die Ebene der Signifikanten und ihre bedeutungsbildende Funktion in der Lyrik ..	34
4.3 Die Theoreme der <i>écriture féminine</i> und ihre Interpretation	36
4.3.1 Die Problematik der <i>écriture féminine</i>	36
4.3.2 Die Theoreme der <i>écriture féminine</i> – Vorschlag einer Lesart	39
II „Немедленно в мужчину превращался...“: Zinaida Gippius	43
1 Das Geschlecht von Text und Dichterin	43
1.1 Die Rezeption von Gippius‘ Texten als ‚weiblich‘ bzw. ‚männlich‘	44
1.2 Körper und Text: Inszenierung und Spekulationen	45
2 Die Kategorie Geschlecht im Weltbild von Zinaida Gippius	49
2.1 Die dualistische Merkmalsverteilung	49
2.2 Gippius‘ Selbstverortung im System der Geschlechter	51
3 Die Übernahme männlich konnotierter Bedeutungspositionen als Strategie des Autoritätserwerbs	52
3.1 Die maskuline Perspektivierung des fröhsymbolistischen Diskurses	52
3.2 Die negative Wertung des Weiblichen	55
4 Die Transformation des maskulinen Elements	59
4.1 Thematische Transformationen des Maskulinen	60
4.2 Die Transformation des Maskulinen auf der Ebene der Signifikanten	62
5 Die Aufwertung des weiblichen Elements	65
5.1 Die Seele [душа] – das Fremde im Eigenen	65
5.1.1 Das (weibliche) Fremde und der sich abgrenzende Sprecher	65
5.1.2 Die Akzeptanz des weiblichen Elements	68
5.1.3 Eine vielschichtige Identität als Ideal	70
5.2 Die Entwicklung eines weiblichen Göttlichkeitsbildes	72
6 Die sprachliche Erfassung von Weiblichkeit	75
6.1 Weibliche Entgrenzung und Grenzüberschreitung: Die Deregulierung der metrischen Struktur	75
6.2 Weibliche Kreativität in Gippius‘ Dichtung	81

III	,„От ее присутствия – небо – выше...“: Elena Guro.....	86
1	Elena Guros Lyrik und die Verneinung von Autorität.....	86
1.1	Guros marginale Position in den literarischen Strömungen	86
1.2	Gesten der Autoritätsverweigerung in Guros Texten	89
2	Die Transformation der literarischen Gattungen.....	93
2.1	Die Transformation des Narrativen.....	93
2.2	Die Transformation der Gattung Lyrik	95
2.3	Die literarischen Gattungen und ihre Relation zur Kategorie Geschlecht	97
3	Natur und Kultur – Geschlechterstereotypen und ihre Transformation in der Lyrik Elena Guros	97
3.1	Männlichkeit und Weiblichkeit in der männlich markierten Kultur.....	97
3.2	Der außerkulturelle Raum und die Transformation der geschlechtlichen Sphären	100
3.2.1	Das Geschlecht von ‚Mutter Erde‘	100
3.2.2	Die Transformation der traditionell männlichen Sphäre	105
3.2.3	Von Müttern und Kindern: Die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern .	110
3.3	Das System der Geschlechter: Synthese statt Differenz.....	114
4	Guros Dichtungssprache und die Kategorie Geschlecht.....	115
4.1	Infantilismus und Avantgarde	116
4.2	Die Bedeutung der Kategorie Geschlecht für Guros infantilistische Lyrik	118
4.2.1	Die impliziten Sprechinstanzen	118
4.2.2	Metonymie und die Aufhebung der Grenzen.....	119
4.2.3	Die expressive Funktion der Sprache in Guros Lyrik	121
IV	,„Кто же мои стихи напишет вам...“: Anna Achmatova	125
1	Anna Achmatovas ‚weibliche‘ Lyrik: Die erfüllte Erwartung?	125
1.1	Die Geschlechterproblematik vor dem akmeistischen Kulturparadigma	126
1.2	Der dichterische Nachvollzug des ‚Mythos Frau‘: Die Entstehung einer weiblich konnotierten Autoritätsposition	127
1.2.1	Die Kongruenz zwischen Autorin, Sprechinstanzen und Thematik	128
1.2.2	Erhöhte Emotionalität und Subjektivität.....	131
1.2.3	Viel- statt Eindeutigkeit: Der ‚Mythos Frau‘	135
1.2.4	Achmatovas Geschlechtersystem: Die Schwächung dualistischer Oppositionen	140
2	Der inhärente Widerspruch: Die Frau als Dichterin	143
2.1	Die Bedeutung der Leerstelle: Der abwesende Geliebte	143
2.2	Das Sprechen als Chance: Die gefüllte Leerstelle	147
2.3	Der implizite Konflikt	150
2.4	Die individualisierende Funktion des Dichtens	153
2.5	Das Ich als Ausnahmerrscheinung: Rechtfertigungsstrategien der Texte	155
3	Die Dichterin und ihre Gesellschaft	159
3.1	Das gefestigte Ich.....	159
3.2	„Ich bin eure Stimme...“	160
3.2.1	Das Wort wird erteilt	160
3.2.2	Prototyp statt Individuum: Die leidende Frau, Mutter Russland und die Gottesmutter	162
V	,„Я! – Живейшая из жен: жизнь...“: Marina Cvetaeva.....	166
1	Marina Cvetaevas Sprechinstanzen und ihre weibliche Legitimierung	166
1.1	Sprechhaltungen in Marina Cvetaevas früher Lyrik.....	167
1.2	Die Einführung einer weiblichen Sprechinstanz und ihre Kontextualisierung.....	168
1.2.1	,Ich‘ bin nicht allein: Die weiblichen Vor- und Nachfahren der Sprechinstanz	169
1.2.2	Die Urmutter der Dichtung und ihre Tochter: Eine lyrische Genealogie	171
1.2.3	,Ich‘ und ‚die anderen‘: Die geographische Herkunft als identitätsstiftendes	

Merkmal	173	
2	Das weibliche Sprechen als bewusste Grenzüberschreitung.....	176
2.1	Die Aktivierung dämonisierter weiblicher Modelle	176
2.2	Das Moment der Bewegung: Die motivische Umsetzung der Überschreitung	178
2.3	Die Hyperbolisierung des lyrischen Ich	180
3	Die Konzeption der geschlechtlichen Sphären: Beides statt Eins sein	184
3.1	Das Geschlecht: Eine sprachliche oder essentialistische Kategorie?	184
3.2	Das ‚Andere‘ ins ‚Eigene‘?	186
3.3	Das Geschlecht der Helden: Georgij, der Drachentöter	188
3.4	Machtverschiebungen und die Metapher ‚Weiblichkeit‘: Konvention und Konventionsbruch in Cvetaevas Geschlechtermodell	190
4	Die Poetik der Grenzüberschreitung: Der sprachlich-stimmliche Exzess.....	192
4.1	Die weibliche Stimme	192
4.2	„Alles sein“ im lautlichen System.....	193
4.2.1	Die Logik der Alliteration.....	193
4.2.2	Die lautliche Definition des Ich: Marina, die Kulturheldin.....	195
4.2.3	Die weibliche Fähigkeit zur Transformation: Das Metrum der „Сивилла“.....	197
4.3	Der lautlich-rhythmische Exzess	198
4.3.1	Das weiblich-dichterische Sprechen als metrischer Exzess.....	198
4.3.2	Das weibliche Sprechen und die lautliche Äquivalenz	199
5	Die Verflechtung mit dem ‚Anderen‘: Die (sprachliche) Umgestaltung des Mutter-Mythos.....	201
6	Die Umschrift der Kultur	206
VI	Vier Annäherungen an den Problemkomplex Geschlecht – ein Überblick ...	209
1	Das dargestellte Geschlechtermodell und das Verhältnis zur kulturellen Tradition	209
2	Strategien des Autoritätserwerbs	210
3	Die Bedeutungsbildung der Gedichte und die Kategorie Geschlecht.....	211
3.1	Gemeinsamkeiten in der semantischen Gestaltung der Kategorie Geschlecht ...	212
3.1.1	Die Entwicklung des weiblichen Individuums und seine Existenz durch die Dichtung	212
3.1.2	Dynamik und Transzendenz: Zwei problematisierte Kategorien	213
3.2	Das Machtverhältnis der Geschlechter.....	214
3.3	Der Problemkomplex Mutterschaft	215
3.4	Das Moment der Verschiebung: Versuch einer Deutung	216
4	Die Interferenz zwischen Gattung und Geschlecht	217
4.1	Emotionalität und Subjektivität vs. Logik und Allgemeingültigkeit	217
4.2	Das Verhältnis zwischen Weiblichkeit und der Gattung Lyrik.....	218
5	Die semantische Strukturierung weiblichen Sprechens in Laut und Rhythmus ...	218
6	Die Gestaltung der Kategorie Geschlecht und die Reichweite der Texte.....	219
Literaturverzeichnis	222	

Vorbemerkung

Die Kunst, so eine verbreitete Auffassung, sei mit ‚allgemeinmenschlichen‘ Problemen befasst und daher prinzipiell geschlechtsneutral. Aus zahlreichen Kommentaren zu den Werken von Künstlerinnen und Autorinnen wird jedoch deutlich, dass diese vermeintliche Geschlechtsneutralität häufig allein mit dem männlichen Blickwinkel identifiziert wird. So wurde immer wieder vermutet, dass nur männliche Autoren zu dieser spezifischen Neutralität befähigt seien. Die Geschlechtszugehörigkeit der Autorin hingegen entfalte zwangsläufig eine beschränkende Wirkung auf das zu erwartende Werk: Die Weiblichkeit der Autorin provoziere eine Art von Literatur, die eben *nicht* imstande sei, auf Fragen von allgemeinmenschlichem Interesse zu antworten. Der russische Dichter Ju. Kuznecov bezieht zum Problem des Geschlechts in der Lyrik im Jahr 1987 Stellung:

[...] женщины исполнители а не творцы. Женщины не создали ни одного великого произведения. В поэзию женщины внесли оттенки женского настроения, которое сложилось под влиянием неурядиц и капризных случайностей личной жизни. [...] никакого общечеловеческого или по крайней мере национального мотива в их стихах не прозвучало. Если мужчина – единица, то женщина – дробь.¹

Frauen sind für Kuznecov „keine Schöpfer“ [не творцы]. Deshalb hätten sie auch „kein einziges großes Werk“ [ни одного великого произведения] hervorgebracht, sondern in ihren Texten lediglich den weiblichen ‚Launen‘ Ausdruck verliehen.

Andere Kommentatoren lehnen die Lyrik von Frauen weniger kategorisch ab: Sie gestehen den Dichterinnen prinzipiell die Befähigung zu, Themen von ‚allgemeinmenschlichem‘ Belang zu behandeln; dennoch bleibt die Autorin gefährdet, sich allein aufgrund ihrer Geschlechtszugehörigkeit geringer geschätzten Kunstformen zuzuwenden. Der bulgarische Dichter Atanas Dalčev etwa gibt in dem Fragment „An eine junge Dichterin“ der Angesprochenen den lapidaren Ratschlag: „Lassen Sie sich Zeit, sich auf Frauenlyrik zu spezialisieren.“² Die sich aufdrängende Frage nach den zentralen Charakteristika der ‚Frauenlyrik‘ wird in Dalčevs Text nicht gestellt. Aus dem zitierten Satz kann aber nur geschlossen werden, dass die Themen und Schreibweisen dieser Form von Lyrik als so beengend und wenig repräsentativ erachtet werden, dass eine junge Autorin davor gewarnt werden muss, sich zu schnell auf diese Spielart der Dichtung zu beschränken.

Selbstverständlich wird die Skepsis gegenüber der Dichtung von Frauen nicht allgemein geteilt. Dem Blickwinkel von Autorinnen wird auch eine positive Bedeutung beigemessen, so etwa von Marina Cvetaeva in der Aussage, auf die sich auch der Titel dieser Studie beruft: „Женского вопроса в творчестве нет: есть женские, на человеческий вопрос, ответы...“³ – es gebe in der Kunst zwar keine Frauenfrage, wohl aber „weibliche Antworten auf die menschliche Frage“. Für Cvetaeva ist die Geschlechtszugehörigkeit der Autorin damit ebenfalls relevant. Sie beschränkt jedoch nicht die Qualität der Dichtung sondern erweitert das Spektrum: Unterschiedliche weibliche Perspektiven ergänzen die bereits existierenden männlichen Antworten auf ‚die menschliche Frage‘.

In dieser Arbeit wird untersucht, welche Bedeutung dem Merkmal Geschlecht in den Gedichten von vier russischen Dichterinnen, Zinaida Gippius (1869-1945), Elena Guro (1877-1913), Anna Achmatova (1889-1966) und Marina Cvetaeva (1892-1941), zukommt. Die Analyse soll zeigen, wie das Merkmal Geschlecht in den Texten gestaltet wird und inwieweit diese Kategorie in der Bedeutungsbildung der Gedichte funktionalisiert wird. Dabei wird gefragt, ob die Kategorie Geschlecht auf der Ebene der Signifikate (Wahl und Gestaltung der Thematik, der lyrischen Sprechinstanzen etc.) wie auch auf der Ebene der Signifikanten (Gestaltung von Lautlichkeit, Rhythmus etc.) für die semantische Strukturierung der Texte relevant ist.

¹ Kuznecov, zit. nach Voronina, 1993, 248.

² Dalčev, 1982, 146.

³ Cvetaeva, 1979, 199.

Der momentane Forschungsstand lässt eine vergleichende Untersuchung der Kategorie Geschlecht in der Lyrik russischer Dichterinnen lohnend erscheinen. Einerseits wurden in den osteuropäischen Ländern, aber auch in der slavistischen Forschung in Westeuropa und Amerika die Ansätze der feministischen Literaturkritik und der sie ablösenden literaturwissenschaftlichen *Gender Studies* nur mit einiger zeitlicher Verzögerung übernommen. Viele Fragen, die für die westeuropäischen Literaturen bereits erörtert wurden, sind daher im russischen Kontext noch zu stellen. Andererseits ist bei den an der Kategorie Geschlecht interessierten Untersuchungen literarischer Texte bislang (in den westlichen wie auch in den osteuropäischen Ländern) eine weitgehende Konzentration auf die narrativen Gattungen zu erkennen.⁴ Zwar existieren vor allem im amerikanischen Raum Arbeiten zum Merkmal Geschlecht in der Lyrik. Allerdings konzentrieren sich diese Studien weitgehend auf die Analyse der thematischen Ebene.⁵ Die Wechselwirkungen zwischen den poetologischen Besonderheiten der Gattung Lyrik und der Gestaltung der Kategorie Geschlecht, auf die hier besonderes Augenmerk gerichtet wird, wurden bislang nur in geringem Umfang berücksichtigt.⁶ Auch in den zahlreichen Studien zu Anna Achmatova und Marina Cvetaeva, in denen auch die Problematik des Geschlechts behandelt wird, steht die Frage nach der Relation zwischen dieser Kategorie und der Gattung Lyrik im Hintergrund. Für die weiterführenden Fragestellungen dieser vergleichenden Untersuchung bilden diese Arbeiten jedoch einen wertvollen Erkenntnishintergrund.⁷

Mit Gippius, Guro, Achmatova und Cvetaeva wurden vier Dichterinnen gewählt, die sehr heterogene dichterische Ansätze verfolgen. Dennoch entstammen ihre Texte einem relativ engen zeitlichen Segment, dem kulturellen Umfeld der russischen Moderne. Die Auswahl garantiert daher ein großes Maß an Heterogenität, ohne dass davon die Vergleichbarkeit der Ergebnisse in Frage gestellt würde.

Den Untersuchungen zu den einzelnen Autorinnen ist eine Beschreibung der Fragestellungen vorangestellt, die für die Textanalysen relevant sind (Teil I).⁸ Danach werden die Ge-

⁴ „Expositorische Prosa und autobiographische und fiktionale Erzähltexte stehen bis heute im Zentrum des literaturhistorischen Erschließungseiflers“ (Schabert, 1995, 187) der an der Kategorie Geschlecht interessierten Literaturwissenschaft. Vgl. dazu auch Keller / Miller, 1994b, 1.

⁵ Vermutlich die erste Aufsatzsammlung zur Kategorie Geschlecht in der Lyrik ist *Shakespeare's Sisters*, Gilbert / Gubar, 1979. Häufig steht die Frage nach dem Verhältnis weiblicher Dichterinnen zur literarischen Tradition bzw. nach der Problematik einer weiblichen Tradition in der Lyrik im Vordergrund (vgl. etwa Juhasz, 1976 oder Erkkila, 1992). Außerdem wird die Relation zwischen der Lyrik von Frauen und einzelnen thematischen Komplexen untersucht (vgl. etwa Diehl, 1990). Mitunter wird auch nach der Gestaltung des Merkmals Geschlecht in der Dichtung von Frauen und Männern in einem bestimmten zeitlichen Segment gefragt (vgl. etwa Nelson, 1996).

⁶ Die Einführung zu „Gender and Poetry“ von Calder / Goodman, 1996, etwa berücksichtigt die Besonderheiten der Lyrik nur am Rande. Der Frage, ob zentrale bedeutungsgebende Verfahren der Lyrik wie Rhythmus und Lautlichkeit eine geschlechtsspezifische Markierung aufweisen, wird generell – auch in dem Band *Feminist Measures. Soundings in Poetry and Theory* (Keller / Miller, 1994a), dessen Titel eine solche Ausrichtung vermuten ließe – kaum Beachtung geschenkt. Einen Schritt hin zur Berücksichtigung der Wechselwirkung zwischen Signifikaten und Signifikanten tut etwa Vickers, 1981.

⁷ Auf die relevanten Arbeiten (auch zu Gippius und Guro) wird in den Analysekapiteln zu den einzelnen Autorinnen verwiesen. Neben Achmatova und Cvetaeva haben in den letzten Jahren verstärkt auch andere Dichterinnen, vor allem aus dem frühen 20. Jahrhundert und der Sowjetzeit, wissenschaftliche Aufmerksamkeit gefunden (vgl. etwa die Arbeiten von Moyle, 1994, Forrester, 1996, Trofimova, 1996 oder Ueland, 1994). Hier kann kein vollständiger Überblick über die slavistischen Forschungsaktivitäten zur russischen Lyrik von Frauen oder zum Merkmal Geschlecht in der Lyrik gegeben werden; eine detailliertere Beschreibung des Forschungsstands der slavistischen *Gender Studies* im allgemeinen, allerdings nur bis zu den frühen 1990er Jahren, findet sich bei Menzel, 1993. Einen Überblick über Entwicklung und Institutionalisierungsprozess der Geschlechterforschung in Russland bieten Garstenauer / Wöhrrer, 2003.

⁸ Der hier gewählte Ansatz kann – wie die meisten Herangehensweisen – nur einen spezifischen Aspekt der Poetik der vier Dichterinnen beschreiben. Eine Vielzahl von Gesichtspunkten muss im Sinne

dichte von Gippius, Guro, Achmatova und Cvetaeva zunächst gesondert analysiert (Teil II-V), bevor eine Synthese der Ergebnisse versucht wird (Teil VI).

einer konsequenten Beschränkung auf den hier gewählten Blickwinkel bei den Analysen unerwähnt bleiben – andererseits kann die Konzentration auf die Kategorie Geschlecht bereits existierende, allgemeinere Untersuchungen um einen wesentlichen Aspekt ergänzen.

I Theoretische Überlegungen

1 Die Kategorie Geschlecht in der Literaturwissenschaft

1.1 Der Begriff ‚Geschlecht‘ – Versuch einer Standortbestimmung¹

In dieser Studie möchte ich die Bedeutung und Gestaltung der Kategorie Geschlecht in den literarischen Texten von vier russischen Dichterinnen beschreiben. Daher muss zunächst geklärt werden, wie der Begriff ‚Geschlecht‘ verstanden werden soll. Geschlecht gilt hier als „kulturelles Konstrukt“, das „die sozialen Beziehungen zwischen Männern und Frauen [...] regelt“.² Die Definition dessen, was eine Frau bzw. einen Mann ausmacht, die „Festlegung der Signifikate ‚Frau‘ oder ‚Mann‘“³, ist damit historisch veränderlich; entsprechend der gesellschaftlichen Machtverhältnisse ist die Bedeutung dieser Begriffe in verschiedenen ideologischen Ansätzen unterschiedlich und dauerhaft instabil.

Geschlecht in diesem Sinne ist eine Kategorie, die aus Sprache entsteht und deren Bedeutung in verschiedenen Diskursen unterschiedlich festgelegt wird.⁴ In den europäischen Gesellschaften etwa kursiert neben der hier gewählten Definition von Geschlecht eine Vielzahl anderer Bedeutungsangebote. Zu den historisch mächtigsten gehört die Annahme, „daß Frauen aufgrund ihrer biologischen Verschiedenheit von Männern für andere gesellschaftliche Aufgaben geeignet sind“.⁵ Die Verortung des Geschlechtsunterschieds in der Biologie⁶ dient häufig dazu, ungleiche Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern als ‚natürlich‘ zu rechtfertigen und die Möglichkeit einer Veränderung der gesellschaftlichen Gegebenheiten prinzipiell auszuschließen.

Dem setzt die weibliche Emanzipationsbewegung, die sich nicht zuletzt auf das Egalitätsprinzip der Aufklärung beruft, die Vorstellung von der prinzipiellen Gleichheit der Geschlechter entgegen. Wie Ingeborg Weber schreibt: „Von Mary Wollstonecraft bis Simone de Beauvoir haben Frauen im Namen der Gleichheit der Geschlechter die Menschenrechte auch als Frauenrechte reklamiert.“⁷ Diese gesellschaftliche Strömung betont zumeist „das Recht der Frauen auf freie Entscheidung und Selbstbestimmung als Individuen, unabhängig vom biologischen Geschlecht“.⁸

Innerhalb der feministischen Bewegung blieb das Gleichheitspostulat jedoch nicht unwidersprochen: Der „gynozentrische Feminismus“⁹ geht von einer im Patriarchat verdrängten, diffamierten Weiblichkeit aus. Häufig werden von Rationalität befreite Emotionalität oder die Erfüllung in der Mutterschaft propagiert, die ‚Natur‘ der Frau wird als mit der natürlichen Umgebung verwoben begriffen.¹⁰ Die weibliche Biologie gerät zum Indikator positiver, ‚wahrhaft weiblicher‘ Differenzqualitäten, auf die ‚die Frau‘ sich zurückbesinnen soll. Allerdings ist auch

¹ Dieser Abschnitt versteht sich nicht als Beitrag zur theoretischen Diskussion um die Dimensionen des Begriffs ‚Geschlecht‘. Hier werden lediglich bereits bekannte, für diese Untersuchung aber relevante Positionen referiert, um den eigenen Standpunkt im Geflecht der Bedeutungszuweisungen sichtbar zu machen.

² Osinski, 1998, 136.

³ Weedon, 1991, 127.

⁴ Weedon definiert Diskurse als „einander widersprechende Arten, der Welt eine Bedeutung zuzuschreiben“; die Sprache selbst gilt der poststrukturalistischen Theoriebildung als ein System „aus historisch spezifischen Diskursen“ (a.a.O., 38, vgl. auch a.a.O., 52ff.).

⁵ A.a.O., 12.

⁶ Nach Weber wird die Frau seit der Aufklärung vermehrt als das ‚natürlich‘ schwächere Geschlecht festgeschrieben; davor wurde diese Rolle zumeist als gottbestimmte begriffen (vgl. Weber, 1994a, 5).

⁷ Weber, 1994a, 6.

⁸ Weedon, 1991, 28.

⁹ Weber, 1994a, 6. Diese Richtungen werden von Weedon dem Bereich der radikalfeministischen Theorie zugeordnet (vgl. Weedon, 1991, 29f.).

¹⁰ Vgl. etwa Daly, 1981.

innerhalb dieser feministischen Richtung die Konzeption von Weiblichkeit extrem diversifiziert; nach Becker-Cantarino wird eine unüberschaubare Vielzahl von Bedeutungspositionen angeboten:

[...] mit dem (zum Modewort avancierten) Begriff ‚Weiblichkeit‘ [ist] ein schillerndes Spektrum diffuser (nicht vielschichtiger) Wunschträume und subjektiver (Selbst-)Projektionen in Mode gekommen [...]. ‚Weiblichkeit‘ ist mal marginal, an den Rändern des Spiegels situiert, mal im (weiblichen) Körper oder Sensorium, mal außerhalb der symbolischen Ordnung, ist das Andere; mal birgt ‚Weiblichkeit‘ Matriarchales, verheißt Utopisches, den imaginären Ort für das weibliche Ich, die weibliche Stimme, die weibliche Tradition, mal steht es metonymisch für eine Schreibpraxis, als Metapher für das Nichtfestlegbare im Spiel einer Schrift usw. [...] Für kühne Mißverständnisse und ontologische Festschreibungen bietet ‚Weiblichkeit‘ sich an.¹¹

All diese Geschlechterkonzeptionen lassen sich jedoch auf ein Denkmodell zurückführen: Ob nun die ‚weibliche Natur‘ der Grund für eine patriarchalische Gesellschaftsordnung ist oder diese im Gegenteil gefährdet, ob sich ‚die Frau‘ vom Mann grundsätzlich nicht unterscheidet, sondern erst zur Frau gemacht wird¹², stets wird mehr oder weniger selbstverständlich vorausgesetzt, es existiere eine universelle weibliche bzw. menschliche Essenz, die allerdings noch nicht letztgültig erkannt wurde bzw. durch die patriarchalische Ideologie verzerrt ist oder geleugnet wird.

In dieser Arbeit soll zu der Frage, ob eine *tatsächliche* Geschlechterdifferenz existiert, nicht Stellung bezogen werden. Denn es scheint, wie Weber schreibt, „die Frage von Gleichheit und Differenz der Geschlechter keineswegs schon entschieden“¹³, und es muss offen bleiben, ob sie überhaupt entscheidbar ist. Unter dem hier gewählten Ansatz kommt dieser Frage letztlich keine Bedeutung zu¹⁴: In dieser Untersuchung gelten nicht biologische Gegebenheiten (bzw. eine göttliche Ordnung), sondern die *Sprache* – gemäß der poststrukturalistischen Theoriebildung – als der zentrale Faktor in der Herausbildung von Identität. Weedon beschreibt die Sprache als den

Ort, an dem unsere Eigenwahrnehmung, unsere Subjektivität *konstruiert* wird. Die Annahme, daß Subjektivität konstruiert ist, schließt mit ein, daß sie nicht angeboren, nicht genetisch determiniert, sondern ein Produkt der Gesellschaft ist. Subjektivität wird in einer ganzen Reihe von Diskurspraktiken – ökonomischen, gesellschaftlichen und politischen – hergestellt, deren Bedeutungen ein Schauplatz ständiger Machtkämpfe sind. Sprache ist nicht der Ausdruck einer einmaligen Individualität; sie stellt die individuelle Subjektivität in einer Weise her, die gesellschaftsspezifisch ist. Darüber hinaus ist die Subjektivität für den Poststrukturalismus weder einheitlich noch feststehend. Im Unterschied zum Humanismus, der ein bewußtes, wissendes, einheitliches und rationales Subjekt voraussetzt, faßt der Poststrukturalismus die Subjektivität als einen Schauplatz von Uneinheitlichkeit und Konflikt, der sowohl für den politischen Veränderungsprozeß als auch für die Erhaltung des Status quo einen zentralen Stellenwert hat.¹⁵

Demnach wäre die Sprache kein Instrument zur Widerspiegelung bereits bestehender Identitäten und ihrer Erfahrungen; vielmehr wird ‚Erfahrung‘ in ihr erst konstituiert, indem sie es ermöglicht, der Realität eine bestimmte, historisch veränderliche Bedeutung zuzuschreiben.

¹¹ Becker-Cantarino, 1993, 259.

¹² Die These „Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“ ist eine der zentralen Aussagen in Simone de Beauvoirs *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Gesellschaft und Kultur werden damit zu den wesentlichen Komponenten der Identitätsbildung (Beauvoir, 2000, 334).

¹³ Weber, 1994a, 7.

¹⁴ Dies betont auch Toril Moi: „Wenn, wie bereits behauptet, alle Definitionsversuche von ‚Frau‘ notwendigerweise einen essentialistischen Charakter annehmen, liegt die Vermutung nahe, daß die feministische Theorie weiterkäme, wenn sie den Streit um Weibliches und Weiblichkeit eine Weile ruhen ließe“ (Moi, 1989, 174).

¹⁵ Weedon, 1991, 35.

ben.¹⁶ Generell heißt dies, dass die Subjekte, die die Diskurse zu repräsentieren vorgeben, von diesen erst hervorgebracht werden; Identität muss folglich als „*Effekt*, also als *produziertes* oder *generiertes Phänomen*“¹⁷ begriffen werden. Auch die geschlechtliche Identität kann so als von Diskursen hervorgebrachte beschrieben und ihre „fixe Bestimmtheit [...] als innere Tiefe, die angeblich in verschiedenen Formen des ‚Ausdrucks‘ entäußert wird“¹⁸, mit Judith Butler in Frage gestellt werden.

Die oben angeführten Geschlechterdiskurse – mit ihren Festlegungen auf unterschiedliche Interpretationen von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ – bieten den Individuen unterschiedliche Subjektpositionen an, die mit verschiedenen Erwartungen an die soziale Realität verknüpft sind. Allerdings kann nicht von einer ‚freien‘ Wahl eines ‚autonomen‘ Individuums gesprochen werden – das Individuum befindet sich zu keinem Zeitpunkt jenseits des Diskurses; für Butler etwa existiert „keine mögliche Tätigkeit oder Realität außerhalb der diskursiven Verfahren.“¹⁹ Vielmehr beginnt die Zuschreibung von Weiblichkeit oder Männlichkeit und den assoziierten Bedeutungskomplexen mit dem Tag der Geburt. Für Weedon stellt die diskursive Konstituierung der Subjektivität

einen sich ständig wiederholenden Prozeß dar, der mit der Geburt einsetzt und das ganze Leben hindurch kontinuierlich wiederholt wird; er hat Folgen für das Unbewußte wie für die bewußt erinnerte Subjektivität der individuellen Handelnden. Durch Diskurse, wie sie in den institutionellen Praktiken, beispielsweise in der Familie und der Schule, verwirklicht sind, werden die Bedeutung des physischen Körpers, der psychischen Energie, der Gefühle und des Begehrens sowie die bewußte Subjektivität konstituiert. Sie definieren die individuelle Identität und die Formen des Genusses, die aus ihr gewonnen werden können.²⁰

Für die Herausbildung individueller Identität ist vor allem entscheidend, welcher der zur Verfügung stehenden Diskurse die größte Autorität genießt, also etwa durch seine Verankerung in den sozialen Institutionen den Status des ‚Natürlichen‘ oder ‚Normalen‘ erlangt hat.²¹ Da Denken und Fühlen, Eigen- und Körperwahrnehmung von Geburt an durch die dominanten Diskurse strukturiert werden, bedeutet „der *konstituierte* Status der Identität“ aber keineswegs, dass sie „völlig künstlich und arbiträr ist“²² oder etwa nach Belieben ‚gewechselt‘ werden könnte. Dennoch bleibt Identität veränderbar²³: Neben den dominanten Bedeutungsfestlegungen existieren immer auch alternative Diskurse, die den mit ihnen in Berührung kommenden Individuen eine Neubewertung der eigenen Wahrnehmung ermöglichen.²⁴

Die Tatsache, dass unterschiedliche Diskurse ko-existieren und nicht etwa einer die übrigen gänzlich verdrängt, wird mit Michel Foucaults Definition von Macht erklärbar: Für ihn existiert Macht nicht als übergeordnete Institution, sondern prägt die Beziehungen „in jedem

¹⁶ Vgl. a.a.O., 40. Hervorhebungen in zitierten Textstellen entstammen dem Original, sofern nichts Gegenteiliges vermerkt ist.

¹⁷ Butler, 1991, 215.

¹⁸ A.a.O., 216f.

¹⁹ A.a.O., 217.

²⁰ Weedon, 1991, 144.

²¹ Vgl. a.a.O., 127.

²² Butler, 1991, 215.

²³ Nach Butler entsteht die Geschlechtsidentität im fortgesetzten Nachvollzug der vorgefundenen Geschlechternormen; zur Veränderung des Status quo schlägt sie „Strategien der subversiven Wiederholung“ vor, die die bestehenden Bedeutungsverhältnisse destabilisieren (a.a.O., 216).

²⁴ Häufig wird in diesem Zusammenhang auf die unterschiedlichen Identitäten verwiesen, die in der Ausfüllung verschiedener sozialer Rollen entstehen; Osinski etwa schreibt: „Eine (biologische) Frau z.B. kann Studentin, Freundin, Tochter, Leistungssportlerin und überzeugte Katholikin sein; aus allen Bereichen, die ihre jeweils eigenen Regelsysteme, Sprachregelungen, Normierungen, Ein- und Ausgrenzungen und Gratifikationen haben, werden dieser Frau Rollenerwartungen, -möglichkeiten und -grenzen zugeschrieben. Ihre Freiheit als Subjekt besteht darin, eben diese Freiheit *in* und *zwischen* den Diskursen, in denen sie sich befindet, performativ herzustellen“ (Osinski, 1998, 106f.).

Augenblick und an jedem Punkt“²⁵ der Gesellschaft. Foucault begreift Macht als „die Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen, die ein Gebiet bevölkern und organisieren, als das Spiel, das in unaufhörlichen Kämpfen und Auseinandersetzungen diese Kraftverhältnisse verwandelt, verstärkt, verkehrt“²⁶. Einzelne Positionen können somit nie zu ausschließlichen werden. Er konstatiert: „Wo es Macht gibt, gibt es Widerstand.“²⁷ Die Machtverhältnisse können gar „nur kraft einer Vielfalt von Widerstandspunkten existieren, die in den Machtbeziehungen die Rolle von Gegnern, Zielscheiben, Stützpunkten, Einfallstoren spielen.“²⁸ Auch die erworbene (Geschlechts-)Identität ist also nie letztgültig fixiert; sie bedarf ständig neuer Bestätigung und Stabilisierung bzw. kann Verschiebungen und Revisionen unterliegen.²⁹

Wenn Geschlecht in Abhängigkeit von soziokulturellen Zuschreibungen begriffen wird, hat dies einerseits zur Folge, dass von einer stabilen Weiblichkeit und damit von ‚der Frau‘ nicht mehr die Rede sein kann. Allenfalls lassen sich Gemeinsamkeiten für begrenzte Gruppen von Frauen (bzw. Männern) in einem bestimmten gesellschaftlichen Umfeld feststellen. Andererseits wird damit die Geschlechtszugehörigkeit zu einem Faktor von vielen, die Identität konstituieren – an die Stelle der Geschlechterdifferenz tritt ein Bündel an Differenzen.³⁰ Das ‚Wesen‘ der Frau, das sich aus der weiblichen Biologie ableitet und zur allein determinierenden Kraft wird, kann so als Rechtfertigungsstrategie eines spezifischen Diskurses verstanden werden, die komplexere Zusammenhänge verschleiern soll. Sara Lennox formuliert dazu:

In den achtziger Jahren haben feministische Wissenschaftlerinnen immer häufiger anerkennen müssen, daß, wenn ‚Weiblichkeit‘ eine gesellschaftliche Konstruktion ist, es nicht mehr möglich ist, schlechthin von ‚Frauen‘ zu reden, ohne dabei zugleich anzugeben, von *welchen* Frauen die Rede ist, da Definitionen der Weiblichkeit (unter anderem) historisch-, kultur-, rasen-, ethno- und klassenspezifisch sind und sich außerdem ständig ändern.³¹

Im folgenden Abschnitt (1.2) wird erläutert, welche Rolle die Kategorie Geschlecht in der Literaturwissenschaft spielen kann, wenn sie als Element einer diskursiv produzierten, grundsätzlich instabilen und historisch veränderlichen Subjektivität begriffen wird.

Davor jedoch soll beantwortet werden, warum in dieser Arbeit dem Begriff Geschlecht gegenüber dem englischen Terminus *gender* der Vorzug gegeben wird. Zwar entspricht die hier zugrunde liegende Definition der Kategorie Geschlecht dem Begriff *gender* aus den diskursanalytischen *Gender Studies*, denen die folgende Untersuchung verpflichtet ist. Wenn in dieser Studie dennoch der deutsche Begriff ‚Geschlecht‘ bevorzugt wird, so deshalb, weil in deutschsprachigen Arbeiten die Verwendung des Begriffs *gender* vergleichsweise heterogen ist³², ja, mit Renate Hof gesprochen, „eine klare Definition von *gender* [...] noch gar nicht existiert“.³³ So muss ohnehin in jeder Arbeit eine konkrete Begriffsdefinition vorgenommen wer-

²⁵ Foucault, 1999a, 114.

²⁶ A.a.O., 113. Zur gegensätzlichen Bewegung, zu den Mechanismen der Beschränkung und Regulierung von Diskursen vgl. Foucault, 1999b.

²⁷ Foucault, 1999a, 116.

²⁸ A.a.O., 117. Zur feministischen Foucault-Rezeption vgl. etwa Diamond / Quinby, 1988, einen Überblick gibt Raab, 1998. Nicht selten wird Foucaults geringe Berücksichtigung des geschlechtsspezifischer Mechanismen bedauert; eine Anwendung von Foucaults Theoremen auf die Exploration der Relationen zwischen den Geschlechtern liefert etwa Sedgwick, 1990 oder Sawicki, 1992.

²⁹ Etwa wenn „die Subjektposition, die das Individuum in einem bestimmten Diskurs einnimmt“ von diesem nicht mehr „mit den eigenen Interessen identifiziert wird“ (Weedon, 1991, 144).

³⁰ Vgl. Osinski, 1998, 136.

³¹ Lennox, 1993, 262.

³² So findet etwa eine Gleichsetzung der *Gender Studies* mit der feministischen Dekonstruktion der 1980er Jahre statt (vgl. Osinski, 1998, 122f.). Bei Vinken etwa wird Geschlecht zwar als rhetorisch verfasste Kategorie begriffen, die Vorstellung einer Geschlechterdifferenz wird jedoch selbst nicht als gedankliches Konstrukt entlarvt sondern bleibt intakt (vgl. etwa bei Vinken, 1995, 66f.).

³³ Hof, 1995a, 22.

den. Zudem ist die *sex/gender*-Unterscheidung durchaus umstritten, seit die Möglichkeit, Körperlichkeit und das biologische Geschlecht außerhalb der soziokulturellen Vermittlung wahrzunehmen vor allem durch Judith Butler radikal in Frage gestellt worden ist.³⁴ Das ursprüngliche Argument, der deutsche Begriff ‚Geschlecht‘ könne nur biologische Gegebenheiten (*sex*), nicht aber die kulturell erworbene Geschlechtsidentität (*gender*) bezeichnen, ist damit obsolet geworden. Die Verwendung des Begriffs *gender* scheint also nicht unbedingt geboten – und da das englische Lexem sich dem Textfluss mitunter sperrt, soll hier der deutsche Begriff zur Anwendung kommen.

1.2 Mögliche Fragestellungen einer an der Kategorie Geschlecht orientierten Literaturwissenschaft

Wenn die Sprache als der Ort begriffen wird, an dem Subjektivität hergestellt wird, können literarische Texte nicht mehr als Spiegel gesellschaftlicher Realität gelesen, sondern müssen (unter anderem!) als einer „unter vielen spezifischen Schauplätzen“ aufgefasst werden, „an denen die ideologische Konstituierung von Geschlecht stattfindet“.³⁵ Für die an der Kategorie Geschlecht interessierte Literaturwissenschaft verschiebt sich damit die Perspektive, unter der literarische Texte betrachtet werden.

Zu Beginn der Entwicklung einer feministischen Literaturkritik in den sechziger und frühen siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts³⁶ richtete sich das Interesse insbesondere auf die Darstellung der Frau in Literatur und Medien. Darüber hinaus fanden vor allem der weitgehende Ausschluss von Autorinnen aus dem gängigen Kanon sowie die kaum vorhandene Behandlung frauenspezifischer Themen Beachtung. Dies mündete in eine intensive Beschäftigung mit der Literatur von Frauen sowie zur Wiederentdeckung vergessener Autorinnen. Neben dem Bedürfnis, der Literatur von Frauen Geltung zu verschaffen und die Ausschlussprinzipien der Kanonbildung bloßzulegen, wird in einer Reihe von Arbeiten das Bestreben deutlich, ‚authentische‘, aber verdrängte weibliche Erfahrung aufzudecken. Letztere Richtung wurde von Elaine Showalter als *Gynokritik* bezeichnet und wird von ihr wie folgt definiert:

the programme of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women's literature; to develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories. Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture.³⁷

Problematisch wirken angesichts der hier gewählten Definition von Geschlecht weder die Beschäftigung mit Texten von Autorinnen noch die Suche nach Besonderheiten in diesen Texten an sich; allerdings scheint die Annahme, es gebe eine unabhängige, bislang unsichtbare „Welt der weiblichen Kultur“, wenig überzeugend. Daraus leitet sich die Erwartung eines grundlegenden ‚Andersseins‘ weiblicher Texte ab, die Showalter an anderer Stelle als „a fundamental and continually determining reality“³⁸ bezeichnet. Dies weist in eine Richtung,

³⁴ In Butler 1991 u. 1993. Raab paraphrasiert Butlers Kritik an der *sex/gender*-Unterscheidung: Für Butler „besteht sozusagen der Trick der Macht in Bezug auf die Geschlechterhierarchie und Zwangsheterosexualität darin, den Körper bzw. die Binarität der Geschlechter in ein vordsikurives Feld abzuschließen, was nichts anderes bedeutet, als den geschlechtlich bestimmten Körper zur nicht hinterfragbaren Naturtatsache zu machen“ (Raab, 1998, 72). Vgl. dazu auch z.B. Lindhoff, 1994, 39, und Heitmann, 1999, 130ff.

³⁵ Weedon, 1991, 210.

³⁶ Als Studien aus dieser frühen Phase der feministischen Literaturkritik wären etwa Milletts *Sexus und Herrschaft*, 1974, oder Moers *Literary Women*, 1978, zu nennen.

³⁷ Showalter, 1979, 28.

³⁸ Showalter, 1994, 350.

die vom Glauben an eine ahistorische Weiblichkeit geprägt ist, und ignoriert, dass Texte von Autorinnen weder einheitliche Merkmale aufweisen noch sich – weder in ihrer Thematik noch in ihrer Poetik – von denen männlicher Zeitgenossen unterscheiden müssen.³⁹

Wenn jedoch das Postulat einer zu rekonstruierenden, genuin weiblichen Kultur aufgegeben wird, hat die gezielte Beschäftigung mit Texten von Autorinnen ihre Berechtigung nicht verloren: Nach Weedon kann die Untersuchung von Stilrichtungen, Themen und Genres in Texten von Frauen „zum Verständnis der Subjektpositionen“ beitragen, „die sowohl zu bestimmten historischen Zeitpunkten als auch in der Gegenwart Frauen zur Verfügung stehen“.⁴⁰ Die Berücksichtigung des literarisch-historischen Kontextes gibt dabei Aufschluss darüber, was den Autorinnen in ihrer spezifischen gesellschaftlichen Situation „zu sagen möglich war, und wie es möglich war, etwas zu sagen“.⁴¹

Die Suche nach dem ‚authentisch Weiblichen‘ jenseits der ‚patriarchalisch-verzerrten‘ Repräsentationen des Weiblichen in der Literatur wurde begleitet von der Frage nach einer spezifisch weiblichen Ästhetik, nach dem ‚weiblichen Schreiben‘. Das in der Literaturwissenschaft populäre Verständnis von ‚Frau‘ und ‚Mann‘ als grundlegend verschieden mag die Erwartung verständlich machen, Frauen müssten – auf diffuse Weise aber fundamental – anders schreiben. Die spezifischen Ausprägungen dieser Richtung in der *écriture féminine* werden in Abschnitt 4.3.1 noch zu erläutern sein. An dieser Stelle soll zunächst der Einwurf genügen, dass diese Konzeption eines ‚natürlich‘ anderen Schreibens sich in gefährlicher Nähe zu den traditionellen patriarchalischen Zuschreibungen befindet, die einmal das ‚andere‘ weibliche Schreiben automatisch der Sphäre privater Gebrauchstexte zuordnet⁴² und in einem weiteren Schritt den Ausschluss des von Frauen Verfassten aus dem Kanon der ‚wahren‘ Literatur damit rechtfertigt, Frauen seien eben „zur Kunst nicht fähig“.⁴³

Eine bedeutsame Gemeinsamkeit der hier angesprochenen Richtungen war ihre Orientierung an politischen Zielsetzungen. Im Kontext der feministischen Bewegung sollte auf die Situation ‚der Frau‘ aufmerksam gemacht, ihr eine Stimme gegeben werden. Die Suche nach einer ‚authentischen‘ weiblichen Erfahrung als Leitbild, nach einer kulturkritisch-weiblichen Stimme mit positiven Differenzqualitäten ist politisch nachvollziehbar – wenn auch dabei vielfach übersehen oder verdrängt wurde, dass die Stimme einer Frau noch lange keine patriarchalische Haltung garantiert.⁴⁴

Demgegenüber ist der Ansatz der literaturwissenschaftlichen *Gender Studies*, die (partiell) an die Stelle der feministischen Literaturkritik getreten sind⁴⁵ und die Konstruktion von Geschlechterverhältnissen an konkreten, historisch verorteten Einzeltexten mit textanalytischen Methoden untersuchen, nicht von vornherein feministisch, selbst wenn er feministische Positionen prinzipiell ermöglicht.

Die literaturwissenschaftlichen *Gender Studies* setzen keine Geschlechterdifferenz mehr als gegeben voraus. Damit kann auch nicht mehr nach der Manifestation dieser Differenz in den Texten gesucht werden. Vielmehr wird analysiert, wie Geschlechterzuschreibungen „literarische Darstellungen beeinflussen und wie umgekehrt auch Literatur im soziokulturellen

³⁹ Bovenschen weist darauf hin, dass eine weibliche „Gegenkultur“ (Bovenschen, 1989, 91) nicht existiere. In Bovenschens Arbeiten wird deutlich, dass hinter den Repräsentationsformen des Weiblichen keine ‚authentische‘ weibliche Realität sichtbar werden kann. Nur die ‚imaginäre Weiblichkeit‘ ist rekonstruierbar (vgl. Bovenschens Studie *Die imaginäre Weiblichkeit*, 1979).

⁴⁰ Weedon, 1991, 197.

⁴¹ Ebd.

⁴² Vgl. Osinski, 1998, 170. Zur Verdrängung weiblicher ästhetischer Aktivität in vorästhetische Räume vgl. auch Bovenschen, 1989, 107ff.

⁴³ Bovenschen, 1989, 86.

⁴⁴ Abgesehen davon sind die Probleme eines Feminismus hinlänglich bekannt, der universal für ‚die Frauen‘ sprechen will und die Differenz zu ‚dem Männlichen‘ für gravierender erachtet als die Differenzen zwischen unterschiedlichen Gruppen von Frauen in verschiedenen Lebensumständen.

⁴⁵ Zur Entwicklung der *Gender Studies* vgl. auch Hof, 1995b.

Text auf Zuschreibungen zurückwirkt.⁴⁶ Der literarische Text wird damit doppelwertig: Er steht im Kontext spezifischer historischer Diskurse, die seine Konstituierung bedingen; gleichzeitig wirkt er auf diese Diskurse zurück, indem er sie forschreibt oder Verschiebungen und Veränderungen einführt.⁴⁷

In den Blickpunkt rückt vornehmlich die Frage nach dem dargestellten Geschlechterverhältnis – eine eventuell im Text produzierte Geschlechtergleichheit wird ebenso textanalytisch erfasst und beschrieben wie eine Differenz. Gleichzeitig stehen mit dem Problem der Relation zwischen den Geschlechtern auch die erzeugten Macht- und Hierarchieverhältnisse im Zentrum des Interesses. Diese Machtrelationen beschränken sich, sobald die geschlechtliche Bedeutung einen Großteil der Weltsicht strukturiert, nicht allein auf männliche und weibliche Figuren. Osinski formuliert:

Gender dient als erkenntnisleitende Kategorie in der Analyse von Machtbeziehungen nicht nur zwischen den biologischen Geschlechtern, sondern überall dort, wo Beziehungen und Verhältnisse mit Attributen von Männlichkeit und Weiblichkeit metaphorisch bezeichnet werden. So lassen sich Konstruktionen soziokultureller Differenzen und die Legitimation von Machtverhältnissen aufgrund vielfältiger Differenzierungen nachzeichnen.⁴⁸

Grundsätzlich müssen literarische Texte dabei nicht eindeutig Stellung beziehen, etwa eine Bedeutungsgebung zuungunsten aller anderen bevorzugen: Vielmehr sind sie, wie Sara Lennox aufzeigt, „Orte [..], wo verschiedene, potentiell sich widersprechende Diskurse der Geschlechter sich begegnen, so daß alle Darstellungen des Textes Unstimmigkeiten und Konflikte enthalten“.⁴⁹ Bevorzugt jedoch ein Text eine Variante des Geschlechterverhältnisses, die mit geringer gesellschaftlicher Autorität ausgestattet ist, kann sich dies durchaus auf seine Rezeption auswirken. Lennox formuliert als einen Ansatzpunkt (von zwölf) für feministische Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftler, die sich an den *Gender Studies* orientieren:

Sie können aufzeigen, daß die Rezeption eines literarischen Textes unter anderem auch ein Kampf um die Bedeutung der Geschlechterverhältnisse im Werk ist und um die Frage, wer diese Bedeutung bestimmen darf.⁵⁰

In dieser Arbeit wird der in den literaturwissenschaftlichen *Gender Studies* entwickelte Ansatz aufgegriffen. Gegenstand der Untersuchung sind die konkrete semantische Gestaltung der Geschlechterverhältnisse, die Bedeutung der Kategorie Geschlecht für die Entfaltung der Textstrukturen sowie die hierarchische Wertung der entwickelten Bedeutungspositionen. Zudem wird nach der spezifischen Relation der Bedeutungsbildung zu bestehenden Geschlechterdiskursen der Zeit und ihrem möglichen Einfluss auf die Rezeption der einzelnen Autorinnen gefragt.

In diesem Kapitel ist die Unterscheidung zwischen der feministischen Literaturkritik einerseits und den zunächst nicht feministisch ausgerichteten, aber feministische Zielsetzungen nicht ausschließenden *Gender Studies* andererseits angesprochen worden. Diese Arbeit wird von einem literaturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse geleitet. Zwar wird oft bereits die Überzeugung, dass Geschlecht eine für die Bedeutungsbildung und Rezeption von Texten relevante Kategorie ist, mit dem Begriff ‚feministisch‘ belegt. Diese Einschätzung scheint mir jedoch nicht gerechtfertigt, da der Kategorie Geschlecht nicht selten eine strukturbilden-

⁴⁶ Osinski, 1998, 106.

⁴⁷ Vgl. hierzu auch, wie de Lauretis 1987 die Konstruktion von Geschlecht erfasst: „The construction of gender is the product and the process of both representation and self-representation“ (de Lauretis, 1987, 9).

⁴⁸ A.a.O., 136.

⁴⁹ Lennox, 1993, 266.

⁵⁰ Ebd.

de Funktion in literarischen Texten zukommt. Allerdings sollen in dieser Untersuchung auch die Wechselwirkungen zwischen der textuellen Bedeutungsbildung und dem kulturellen Umfeld mit seinen Marginalisierungsstrukturen gegenüber Autorinnen beleuchtet werden. Ob dies als eine feministische Zielsetzung zu gelten hat, hängt davon ab, wie Feminismus definiert wird. Die Einschätzung obliegt damit der Leserin bzw. dem Leser. Ich jedoch erkenne in diesem Analyseansatz weniger eine feministische als eine schlicht selbstverständliche Geste, die freilich dazu angetan ist, kritisch auf den – häufig zutage tretenden – Maskulinismus der Bedeutungspositionen und der kulturellen Gegebenheiten zu verweisen.⁵¹

In den nächsten Abschnitten wird der Blickwinkel, unter dem die Texte analysiert werden, weiter spezifiziert. Drei Problemstellungen sind von vorrangigem Interesse: Die Beziehung von Autorschaft und Autorität, die semantische Ausgestaltung der Kategorie Geschlecht sowie die Abbildung von Geschlecht auf einer konkret sprachlichen Ebene. Im folgenden werden die theoretischen Vorüberlegungen zu diesen Fragestellungen eingehender erläutert, die die Perspektive der *Gender Studies* stellenweise erweitern und vertiefen. Zudem werden die spezifische Relation der angesprochenen Problematik zur Gattung Lyrik sowie der kulturelle Hintergrund im Russland des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts, vor dem die Texte zu lesen sind, dargestellt.

2 Die weibliche Sprechposition und das Problem der Autorität

In den literaturwissenschaftlichen *Gender Studies* wird dem Geschlecht des Autors bzw. der Autorin keine Bedeutung für die Analyse der Kategorie Geschlecht in den Texten zugestanden. Dennoch gründen diese Analysen – wie schon in der Auswahl des Untersuchungsgegenstandes deutlich wird – nicht zuletzt auf der Annahme, dass das Geschlecht des Autors je nach kultureller Situation mit der Wahl von Gattung, Sprechinstanzen, Thematik und sprachlichen Mitteln in Zusammenhang gebracht werden kann bzw. muss.⁵² Konkret wird davon ausgegangen, dass die Texte von Dichterinnen im Russland des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts auf eine partiell andere, restriktivere Erwartungshaltung und Rezeptionsbereitschaft stießen, als solche von männlichen Autoren. So soll gefragt werden, ob in den Texten der hier behandelten Autorinnen Strategien nachweisbar sind, die als Reaktion auf diese vorwiegend männlich geprägte kulturelle Situation lesbar werden.

2.1 Autorschaft und Autorität

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert wurde männliche Autorschaft in Russland als der Normalfall begriffen.⁵³ Autorinnen mussten ihre Texte in einem Spannungsfeld positionieren, das weibliche Autorschaft als Abweichung von der Norm kritisch hinterfragte. Denkbar ist daher, dass die Texte Legitimationsverfahren zeigen, die die Autorin mit der nötigen Autorität ausstatten sollen, um im entsprechenden Diskurs das Wort zu ergreifen.⁵⁴

⁵¹ Ich schließe mich der Auffassung Ina Schaberts an, dass eine Berücksichtigung des Problems Geschlecht in der Literaturwissenschaft unabdingbar ist. Nach Schabert hat der Ausschluss dieser Problematik aus der Wissenschaft „nicht, wie gern angenommen wurde und noch wird, geschlechtsneutrale oder Geschlechtsunterscheidungen transzenderende Ergebnisse zur Folge. Vielmehr projiziert dann in der Regel der Betrachter die gängigen Geschlechterstereotypen unreflektiert auf seinen Untersuchungsgegenstand“ (Schabert, 1995, 164).

⁵² Wie Osinski formuliert, beruhte die „historisch-kulturelle Praxis des Ausschlusses [...] ja auf soziokulturellen gender-Zuschreibungen, die textanalytisch untersucht“ werden können (Osinski, 1998, 107).

⁵³ Vgl. dazu auch Abschnitt 2.3.

⁵⁴ Die Frage nach Legitimationsstrategien in den Texten von Autorinnen hat die Forschung in den westeuropäischen Ländern in den letzten Jahren verstärkt beschäftigt; vgl. etwa die Arbeiten von Heipcke, 2002, Spanily, 2002 oder Wagner / Laferl, 2002.

Die Basis für diese Überlegung bildet Michel Foucaults Artikel „Was ist ein Autor?“, in dem er die Frage der Autorschaft mit dem Problem der Autorität verknüpft. Foucault wendet sich gegen „eine auf den Autor als *Subjekt* seiner Sprachhandlung konzentrierte Bedeutungssuche“ und setzt an deren Stelle „den Begriff der *Autorfunktion*“⁵⁵. Diese „Funktion ‚Autor‘“ weisen jedoch nach Foucault nicht alle Diskurse einer Kultur auf; er spezifiziert:

Ein Privatbrief kann einen Schreiber haben, er hat aber keinen Autor; ein Vertrag kann wohl einen Bürgen haben, aber keinen Autor. Ein anonymer Text, den man an einer Hauswand liest, wird einen Verfasser haben, aber keinen Autor. Die Funktion Autor ist also charakteristisch für Existenz-, Verbreitungs- und Funktionsweise bestimmter Diskurse in einer Gesellschaft.⁵⁶

Während die von Foucault genannten Textsorten in der Anonymität rezipierbar sind, ist in Diskursen mit Autorfunktion die Zuschreibung eines Autors bzw. einer Autorin obligatorisch. Dabei unterliegen die Diskurse in Bezug auf die Autorfunktion historischen Veränderungen. So waren etwa „Texte, die wir heute wissenschaftlich nennen [...] im Mittelalter nur akzeptiert und hatten nur dann Wahrheitswert, wenn sie durch den Namen des Autors gekennzeichnet waren.“⁵⁷ Während bei naturwissenschaftlichen Texten aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einem Methodengefüge und der prinzipiellen Nachprüfbarkeit der Ergebnisse heute nicht mehr der Name der Wissenschaftlerin bzw. des Wissenschaftlers für die ‚Wahrheit‘ des Textes bürgen muss, sind literarische Diskurse obligatorisch an einen Autornamen gebunden.⁵⁸ Foucault führt hierzu aus:

jeden Poesie- oder Fiktionstext befragt man danach, woher er kommt, wer ihn geschrieben hat, zu welchem Zeitpunkt, unter welchen Umständen oder nach welchem Entwurf. Die Bedeutung, die man ihm zugesteht, und der Status oder der Wert, den man ihm beimißt, hängen davon ab, wie man diese Fragen beantwortet. Und wenn infolge eines Mißgeschicks oder des ausdrücklichen Autorwillens uns der Text anonym erreicht, spielt man sofort das Spiel der Autorsuche. Literarische Anonymität ist uns unerträglich; wir akzeptieren sie nur als Rätsel. Die Funktion Autor hat heutzutage ihren vollen Spielraum in literarischen Werken.⁵⁹

Erst wenn der literarische Text mit einem Autornamen versehen wird, erfolgt in der Regel seine Zuordnung zu einem bestimmten diskursiven System. Der Autorname hat „klassifikatorische Funktion“: Er markiert „eine bestimmte Seinsweise des Diskurses“, gibt Aufschluss darüber, dass der Text aus Worten besteht, „die in bestimmter Weise rezipiert werden und in einer gegebenen Kultur ein bestimmtes Statut erhalten müssen.“⁶⁰

Wie Renate Hof in ihrer Beschreibung von Foucaults Modell der Autorfunktion hervorhebt, basiert die Identifikation eines Textes als autorabhängig bzw. autorunabhängig „nicht primär auf Attributen, die als *Eigenschaften* dieser Texte angesehen werden können. Vielmehr ist der Autor als Kategorie ein wichtiges Klassifizierungsmittel.“⁶¹ Wenn aber nicht nur die textanalytisch erfassbaren Merkmale darüber entscheiden, „welche Texte überhaupt als interpretationswürdig anerkannt werden“⁶², sondern vor allem der Autorname hierfür aus-

⁵⁵ Hof, 1995a, 150.

⁵⁶ Foucault, 1974, 17f.

⁵⁷ A.a.O., 19.

⁵⁸ Eine Ausnahme bildet die mündlich tradierte Literatur (etwa das Volksmärchen), die jedoch ihrerseits auf eine andere kulturelle Situation verweist. Zudem geht mit der schriftlichen Erfassung solcher Texte eine zunehmende Identifikation mit dem Namen der oder des Aufzeichnenden einher. Auch gegenwärtig ist in bestimmten Kunstbereichen der Autor nicht präsent (etwa in der Graffitikunst oder in den der Kunst nahestehenden Bereichen der Werbung) (vgl. dazu Corti, 1999, 140f.).

⁵⁹ Foucault, 1974, 19.

⁶⁰ A.a.O., 17.

⁶¹ Hof, 1995a, 153.

⁶² A.a.O., 159.

schlaggebend ist, lassen sich daraus auch für die an der Kategorie Geschlecht orientierte Literaturwissenschaft Erklärungsansätze ableiten. So wird die geschlechtliche Zugehörigkeit des Namens für den gesellschaftlichen Prozess relevant sein, in dem ein Name als Autorname anerkannt, einem bestimmten Diskurs zugeordnet und ihm die Autorität zuerkannt wird, sich innerhalb dieses Diskurses zu äußern, ihn fortzuschreiben und zu transformieren.⁶³ Hof formuliert dazu:

Die Autorfunktion ist nicht nur *genreabhängig* und historisch veränderbar. Die Bedeutung eines Diskurses oder eines Tätigkeitsbereichs, die durch ein solches Klassifizierungsmerkmal mitbestimmt wird, ist auch davon abhängig, ob sich hinter dem Autorennamen ein Mann oder eine Frau verbirgt.⁶⁴

Die von der feministischen Literaturwissenschaft aufgezeigte Tendenz, Texte von Frauen den vorästhetischen Räumen zuzuordnen, kann damit einen doppelten Effekt hervorbringen: Zum einen werden Autorinnen ermutigt, Genres zu wählen, die zum jeweiligen Zeitpunkt nicht zur ‚Höhenkamm‘-Literatur⁶⁵ gerechnet werden; Osinski nennt für das 19. Jahrhundert in Deutschland „Briefe, Tagebücher und Frauenromane“⁶⁶ als bevorzugte Genres für schreibende Frauen. Zum anderen kann ein weiblicher Autorennname dazu führen, dass Texte, die unter rein textanalytischen Gesichtspunkten etwa der Gattung Lyrik in einem bestimmten zeitlichen Segment entsprechen, der Autobiographie⁶⁷ oder der ‚Frauenlyrik‘ zugeordnet und dadurch ausgeschlossen oder zumindest innerhalb der Gattung marginalisiert werden. Renate von Heydebrand und Simone Winko belegen diese Art der Rezeption mit dem Begriff ‚Wahrnehmungsfilter‘⁶⁸. Die gängigen Erwartungen an ‚Frauenliteratur‘, etwa erhöhte Emotionalität⁶⁹, verhindern, dass ‚[f]ormale Strukturen, die durchaus zur Hochwertung hätten führen können‘⁷⁰, überhaupt wahrgenommen werden.

Richtet man den Blick von der textintern generierten ‚Funktion Autor‘ auf die Produzentenseite, also auf einen textexternen Aspekt, so „impliziert jeder Akt von Autorschaft ein Projekt der Selbst-Autorisierung“⁷¹: Es muss der Anspruch erhoben werden, sich innerhalb eines Diskurses zu äußern und den eigenen (einen)⁷² Namen als Autorennamen in diesem Diskurs zu etablieren.

⁶³ Dies zeigt sich auch in der feministischen Literaturwissenschaft, etwa wenn Gayatri Spivak deshalb daran zweifelt, ob Derrida sich „aus der massiven Einschließung in die männliche Aneignung der Stimme der Frau befreien kann“, weil er ein Mann, also „nicht *wirklich* Frau“ ist (Spivak, 1992, 211). Selbstverständlich können in diesem Prozess auch andere Kategorien, wie etwa die ethnische Zugehörigkeit, relevant sein und mit der geschlechtlichen Zuordnung interagieren.

⁶⁴ Hof, 1995a, 155. Ein einflussreicher Text zur Problematik weiblicher Autorschaft ist Millers „Changing the Subject“ (dt.: Wechseln wir das Thema/Subjekt, Miller, 2000). Miller zeigt dort die geschlechtsspezifischen Konnotationen von Barthes Diktum vom ‚Tod des Autors‘ auf. Nach Miller hatten ‚die Frauen‘ in der Geschichte keine Möglichkeit, sich als Subjekte, als ‚autonome‘ Urheberinnen der eigenen Texte zu konstituieren. Daher sei für sie die verkündete ‚Krise des Subjekts‘ gleichsam verfrüht (vgl. Miller, 2000, 255f.).

⁶⁵ Die Verwendung dieses Begriffs erfolgt in Anlehnung an Osinski, 1998, 170.

⁶⁶ Osinski, 1998, 170. Mit ‚Frauenroman‘ sind hier vermutlich Romane mit einer bestimmten, als ‚frauennaffin‘ verstandenen Thematik gemeint.

⁶⁷ Die Autobiographie gilt weithin als ‚weibliche‘ Gattung (vgl. etwa Weigel, 1997, 694), zumeist jedoch nicht als eigentlich ‚literarische‘ (vgl. Finck, 1995, 283).

⁶⁸ Heydebrand / Winko, 1995, 218. Schabert zeigt am Beispiel der Rezeption von Christina Rossettis Lyrik, wie vor allem jene Texte kanonisiert wurden, die problemlos als ‚weiblich‘ klassifizierbar waren (vgl. Schabert, 1995, 165f.).

⁶⁹ Vgl. Heydebrand / Winko, 1995, 223.

⁷⁰ A.a.O., 218.

⁷¹ Wagner / Laferl, 2002, 52.

⁷² Autorinnen greifen vergleichsweise häufiger auf Pseudonyme zurück (vgl. Wagner / Laferl, 2002, 53); vgl. etwa auch die Etablierung des Autorennamens ‚Achmatova‘ anstelle des Geburtsnamens Go-

Die in dieser Studie behandelten Autorinnen bewegten sich in einem Umfeld, das den lyrischen Diskurs vorwiegend als männlichen konzeptualisierte und Literatur von Frauen als weniger hochwertig einstufte; auf diese kulturelle Situation mussten sie auch in ihren Texten reagieren. Daher wird sich, so die These, ihre mit der Autorschaft verknüpfte Bitte um Gehör und Anerkennung⁷³ textintern an Strategien des Autoritätserwerbs ablesen lassen. Die konkreten Bedingungen für weibliche Autorschaft in der Gattung Lyrik und im kulturellen Gefüge Russlands werden in den folgenden Kapiteln genauer skizziert.

2.2 Das lyrische Ich als ‚authentisches‘

In seinem Artikel „Лирический субъект в поэзии русского авангарда“ beschreibt Willem G. Weststeijn ein häufig anzutreffendes Verständnis der Sprechinstanz im lyrischen Text so:

Часто та инстанция в стихотворении, которая функционирует и как говорящий, и как действующее лицо или субъект переживания просто называется ‚поэтом‘. Это указывает на то, что автор, стоящее вне текста (эмпирическое я) и говорящая инстанция внутри текста (лирическое я, поэтическое я) приравниваются.⁷⁴

Wiewohl in der heutigen Literaturwissenschaft weitgehend Einigkeit darüber besteht, dass das lyrische Ich eines Gedichts keineswegs der realen Dichterpersönlichkeit entspricht⁷⁵, das Gedicht also kein ‚authentischer‘ Ausdruck einer ‚realen‘ Erfahrung der Dichterin oder des Dichters ist, hat das hegelianische Verständnis der Lyrik als „Kunst des subjektiven Ich-Ausdrucks“⁷⁶ die Rezeption und begriffliche Abgrenzung dieser Gattung doch nachhaltig geprägt. Zwar regte sich in Russland bereits im 19. Jahrhundert Widerstand gegen den Glauben an die prinzipielle Entsprechung zwischen Sprechinstanz und Autorin bzw. Autor – so führte Nikolaj Černyševskij schon 1856 die Bezeichnung ‚lyrisches Ich‘ [лирическое я] ein, eben um den Unterschied zwischen Sprechinstanz und Autorenpersönlichkeit begrifflich zu fassen.⁷⁷ Die Annahme einer Identität zwischen Autoren-Ich und lyrischem Ich durchzieht jedoch bis weit ins 20. Jahrhundert – im nicht professionellen Lesen⁷⁸ vermutlich bis heute – die Rezeption von Lyrik.⁷⁹

Als ein Grund für die Virulenz dieser Vorstellung kann nach Weststeijn die Kontextlosigkeit des lyrischen Gedichts gelten: Die Sprechinstanz wird in der Regel ohne Exposition eingeführt; sie wird in keinem konkreten zeitlich-räumlichen Kontext verortet und erfährt häufig auch keine Spezifikation über eine namentliche Benennung. Gerade die Namenlosigkeit dieses ‚Ich‘ scheint dabei nach Weststeijn direkt auf den Autor bzw. die Autorin als Subjekt der lyrischen Äußerung zu verweisen:

renko oder Zinaida Gippius‘ Pseudonyme, mit denen sie vor allem Aufsätze und Essays unterzeichnete.

⁷³ Vgl. Lancer, 1992, 7.

⁷⁴ Weststeijn, 1988, 235.

⁷⁵ Einen Überblick über verschiedene, vor allem slavistische Definitionen des lyrischen Ich gibt etwa Kraan, 1991.

⁷⁶ Horn, 1995, 300.

⁷⁷ Vgl. dazu Götz, 2000, 33.

⁷⁸ Zur Unterscheidung zwischen professionellem und nicht-professionellem Lesen vgl. Heydebrand / Winko, 1995, 210f.

⁷⁹ Dazu trägt wohl auch bei, dass die Lyrik immer wieder als nicht oder ‚weniger‘ fiktionale Gattung als Prosa oder Drama begriffen wurde. Nach Käte Hamburger etwa hat die Lyrik „nicht, oder doch nicht unmittelbar“ teil am Gegensatz Fiktion – Wirklichkeit (Hamburger, 1968, 16). Für Hamburger ist das lyrische Ich ‚ein Aussagesubjekt‘ (a.a.O., 189) und gehört damit nicht dem Bereich des Fiktionalen an: ‚Aussage ist immer Wirklichkeitsaussage, weil das Aussagesubjekt wirklich ist, weil, mit anderen Worten, Aussage nur durch ein reales, echtes Aussagesubjekt konstituiert wird‘ (a.a.O., 45).

Безымянность лирического я, по-видимому, непосредственно связывает это „я“ с поэтом, который хочет говорить о своих собственных переживаниях и у которого нет надобности обстоятельно описывать самого себя [...].⁸⁰

Einen ähnlichen Effekt bringt der monologische Charakter des lyrischen Gedichts hervor, also die fehlende Einbindung des Ich in eine „dramatische Situation“.⁸¹ Auch dadurch wird das Bestreben verstärkt, die alltagssprachliche Erfahrung – nach der das Pronomen „ich“ direkt auf die Sprecherin / den Sprecher oder im Zitat auf eine namentlich genannte Person referiert – in der Rezeption des lyrischen Textes zu wiederholen und die Kette „lyrisches Ich“ – „impliziter Autor“ – „reale Autorenpersönlichkeit“ in eins zu setzen. Oft besetzen die Rezipientinnen und Rezipienten des Gedichts die Position des „Ich“ damit nicht in einem – zumindest partiellen – identifikatorischen Nachvollzug selbst. Vielmehr wird nach einem „tatsächlichen“ Bezug des Pronomens gefragt.⁸²

Jurij Levin erklärt die Bereitschaft, das lyrische Ich mit dem Autor zu identifizieren, rezeptionspsychologisch: Für ihn ist die Lyrik phonetisch, graphisch wie auch semantisch „seltsame Rede“ [странн[ая] речь]⁸³, sie bedeutet eine Abweichung vom alltäglichen Sprachgebrauch.⁸⁴ Weil das lyrische Gedicht über das spricht, worüber sonst nicht gesprochen wird, und das auf eine Weise tut, die im Alltäglichen unangemessen wäre, rückt es in die Nähe des Tabubruchs.⁸⁵ Nach Levin steigt damit zwangsläufig das Interesse der Leserschaft an dem Individuum, das hinter dieser Überschreitung des gesellschaftlich sanktionierten Sprachgebrauchs steht.⁸⁶

Diese Stellungnahmen verweisen auf eine kulturelle Situation, in der die Subjektposition im lyrischen Diskurs nicht nur vorwiegend als männliche, sondern vor allem auch als authentische konzeptualisiert ist. Für eine Autorin, die sich diese Subjektposition aneignen möchte, ergibt sich daraus ein besonderes Spannungsfeld. Nicht nur ist das von einer Autorin entworfene (weibliche) lyrische Ich an sich eine geschlechtliche Transgression. Verschränkt sich zudem die Vorstellung des Gedichts als Ort des subjektiven Ausdrucks mit einer essentialistischen Geschlechterkonzeption⁸⁷, wie sie in Russland vor und nach der Wende zum 20. Jahrhundert dominierte, so wird das Gedicht einer Autorin zumeist nicht nur als der Ausdruck eines weiblichen Individuums gelesen. Vielmehr gerät es, wenn die biologische Weiblichkeit als der Garant für bestimmte charakterliche und geistige Merkmale begriffen wird, zum Kronzeugen für eine in ihm versprachlichte universelle Weiblichkeit. Entsprechend schränkt die Erwartung eines „authentischen“ lyrischen Ich die Gestaltungsmöglichkeiten von Dichterinnen ein: Wie vor allem die Rezeption von Zinaida Gippius‘ Lyrik zeigt⁸⁸, garantiert etwa die Einführung eines männlichen lyrischen Ich durch eine Autorin noch nicht die angestrebte Aufnahme in die „männliche“ Literatur – vielmehr rückt statt der Eigenschaften der Texte das „Wesen“ der Autorin selbst fast zwangsläufig in den Mittelpunkt. Wenn das lyrische Ich der direkte Ausdruck der Autorin ist, so stellt die geschlechtlich unterbrochene Identifikationsket-

⁸⁰ Weststeijn, 1988, 236. Vgl. auch Weststeijn, 1989, 514, zum generalisierenden Effekt der Namenlosigkeit des lyrischen Ich.

⁸¹ Weststeijn, 1988, 235.

⁸² Zu den verschiedenen Herangehensweisen an die Lyrik vgl. etwa Zoljan, 1988. Er differenziert grundsätzlich zwischen zwei Möglichkeiten, das „Ich“ des lyrischen Textes zu rezipieren: Einerseits kann der Leser sich mit der Subjektposition des Textes identifizieren (vgl. dazu auch Spinner, 1975, 18ff. u. Stierle, 1979, 522), andererseits kann die lyrische Aussage als Zitat und das „Ich“ als Verweis auf den Autor bzw. die Autorin gelesen werden (vgl. Zoljan, 1988, 25).

⁸³ Levin, 1973, 180.

⁸⁴ Zur Abgrenzung der poetischen von der praktischen Rede in der Lyrik und zu deren sekundärer Annäherung in der Prosa vgl. Lotman, 1972, 54ff.

⁸⁵ Die historische Nähe des Lyrischen zum Religiösen, zum Zauberspruch könnte die Wurzel dieses Empfindens sein.

⁸⁶ Vgl. Levin, 1973, 180.

⁸⁷ Zur essentialistischen Geschlechterkonzeption vgl. Abschnitt 3.4.

⁸⁸ Vgl. dazu Teil II, Abschnitt 1.1.

te zwischen Sprechinstanz und Autorin die Weiblichkeit der realen Person in Frage.⁸⁹ Die ‚Weiblichkeit‘ der Texte jedoch ist davon nicht automatisch betroffen – allerdings verlieren diese zum Teil die eingeforderte ‚Authentizität‘.

Der Einordnung der Gedichte von Frauen als ‚Frauenlyrik‘ kann also nicht zuletzt wegen des häufig als Identitätsrelation konzipierten Verhältnisses zwischen Autorinnen-Ich und Sprecher-Ich kaum durch die Usurpation einer männlichen Sprechhaltung entgegen gewirkt werden. In den Analyseteilen werden die verschiedenen textlichen Strategien der Autorinnen im Umgang mit dem Problemfeld weibliche Autorschaft – Autorität – (weibliche?) Sprechinstanz exploriert. Die Verortung im historischen Kontext erfordert jedoch eine genauere Beleuchtung der begrifflichen Abgrenzung von ‚Frauenlyrik‘ im Russland des Symbolismus, Akmeismus und Futurismus.

2.3 Der Ort der Dichterin im Russland des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts

Wenngleich der männliche Dichter im Russland des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts als der ‚Normalfall‘ galt, so muss doch betont werden, dass der Ort der Dichterin durchaus existierte – weibliche Autorschaft wurde nicht prinzipiell ausgeschlossen, sie war jedoch mit spezifischen Erwartungen (und Einschränkungen) belegt. Im folgenden soll zunächst auf die Frage eingegangen werden, ob, wie häufig spekuliert wird, bestimmte Gattungen weibliche Autorschaft prinzipiell begünstigen. Danach soll erläutert werden, wie weibliches Dichten in Russland während des hier relevanten Zeitabschnitts vorwiegend konzeptualisiert wurde.

Der Vergleich der kulturellen Situation Russlands mit der englischen oder amerikanischen kulturellen Tradition zeigt, dass die Affinität zwischen Geschlecht und Gattung weniger in den Eigenschaften der literarischen Textsorte begründet liegt; eher hat sie als das Resultat kulturspezifischer Zuschreibungen zu gelten.⁹⁰ So wird in den westeuropäischen und amerikanischen *Gender Studies* nicht selten der Roman als die Textsorte ausgemacht, die von Autorinnen bevorzugt wird.⁹¹ Weber, die diese Zuordnung selbst kritisch hinterfragt, gibt folgende Erklärung für die angebliche Frauenaffinität der relativ neuen Prosaformen Roman und *Short Story* (die sich vor allem aus den quantitativen Verhältnissen weiblicher Literaturproduktion im englischsprachigen Raum ergibt):

Es waren von Männern entworfene Gattungsmuster, über die sich die weibliche Stimme auf der Bühne des Literarischen Gehör verschaffte. Wenn dabei dem Roman eine besondere Rolle zukam, so deshalb, weil er als junge literarische Gattung weniger regelpoetisch festgelegt war als Epos, Drama und Gedicht und damit leichter durch einen weiblichen Ausdrucks- und Stilwillen zu verändern. Diese strukturelle Offenheit gilt in verstärktem Maße für die noch jüngere Gattung der Short Story, der Kurzgeschichte, der man, wie dem Roman auch, eine besondere Affinität zum Weiblichen nachgesagt hat.⁹²

Die Implikation, dass eine regelpoetische Festlegung einer Gattung durch Frauen notwendigerweise eine andere sein müsse, als die in einer männlich geprägten Tradition entstandene, scheint an sich fragwürdig. In anderen Argumentationen zeigt sich allerdings noch deutlicher, dass die Zuordnung zwischen Autorin und literarischer Gattung sich in erster Linie aus außliterarischen Überzeugungen speist. Mary Eagleton etwa verweist auf die Begründung,

⁸⁹ Vgl. dazu auch Kelly, 1994, 164.

⁹⁰ Zur prinzipiellen soziokulturellen Gebundenheit der Gattungen und ihrer daraus resultierenden (potentiellen) geschlechtlichen Bedeutungsaufladung vgl. etwa Cranny-Francis u.a., 2003, 106ff.

⁹¹ Schon Virginia Woolf konstatiert, dass bei weitem mehr englischsprachige Autorinnen sich dem Roman widmen als der Dichtung (vgl. Woolf, 1993, 1961).

⁹² Weber, 1994a, 8. Auf die Freiheit des Romans von einer erdrückenden Tradition verweist auch Woolf: „all older forms of literature were hardened and set by the time she [woman] became a writer. The novel alone was young enough to be soft in her hands“ (Woolf, 1993, 1967).

die *Short Story* komme den Autorinnen entgegen, weil sie durch ihre Zentrierung aufs Persönliche und auf ein einzelnes Ereignis nur ein begrenztes Verständnis der Welt und beschränktes künstlerisches Vermögen erfordere.⁹³

Eine ganz andere Vorstellung von Prosa entwickelt Vissarion Belinskij, wenn auch ohne Differenzierung in Roman und kürzere Prosaformen: „Wir verstehen unter ‚Prosa‘ den Reichtum an innerem poetischen Gehalt, die männliche Reife und Festigkeit des Gedankens, die auf sich selbst konzentrierte Stärke des Gefühls, die echte Sicherheit für den Umgang mit der Wirklichkeit.“⁹⁴ Gemäß dieser Definition wäre also die Prosa eben kein Ort, an dem Frauen mühelos das Wort ergreifen könnten – vielleicht aber stünde ihnen die Lyrik mit ihrer betonten Emotionalität näher, unabhängig von Alter und Tradition der Gattung.⁹⁵ Zumindest heben russische Forschern und Forscherinnen immer wieder hervor, dass die Lyrik auf Emotionalität und Subjektivität zentriert ist; so etwa Timofeev:

К лирике мы относим такого рода творчество, в котором писатель сосредоточивает внимание читателя на своих переживаниях относительно тех или иных явлений действительности. [...] мы имеем дело [...] в лирике чаще всего с изображением чувств, настроений, переживаний, мыслей, показанных более или менее самостоятельно.⁹⁶

Schon Barbara Heldt identifiziert in *Terrible Perfection* die Lyrik als die Gattung, in der russische Autorinnen bevorzugt ‚ihre Stimme‘ fanden.⁹⁷ Das bedeutet jedoch keineswegs, dass die Lyrik von Frauen als der von Männern gleichwertig galt. Abgesehen davon, dass bei weitem weniger Dichterinnen als Dichter den Sprung in den Kanon der russischen ‚Höhenkamm‘-Dichtung geschafft haben, was gewiss nicht nur aus ihrer quantitativen Unterlegenheit begründbar ist, waren auch die beiden anerkannt ‚großen‘ Figuren der russischen Lyrik, Anna Achmatova und Marina Cvetaeva, nicht vor Marginalisierungs- und Diffamierungsversuchen gefeit. Koržavin etwa beklagt noch im Jahre 1989, dass der angebliche Konsens, nach dem Achmatovas Dichtung schlicht als ‚Frauen‘- oder gar ‚Damenlyrik‘ einzustufen sei, zusehends bröckele.⁹⁸ Und Vladimir Majakovskij gibt folgende Lektüreempfehlung:

Вошла комсомолька с почти твердым намерением взять, например, Цветаеву. Ей, комсомольке, сказать, сдувая пыль с серой обложки – Товарищ, если вы интересуетесь цыганским лиризмом, осмелюсь вам предложить Сельвинского. Та же тема, но как обработана! Мужчина.⁹⁹

Die im vorigen Kapitel beschriebene Erwartung eines ‚authentischen‘ lyrischen Ich mag – bei aller Problematik – die Entstehung einer Lyrik von Frauen begünstigt haben: Immerhin steht der Ausdruck des Persönlichen, Emotionalen einer traditionell als weiblich begriffenen Sphäre nahe. Gleichzeitig jedoch bestand offenbar das Bedürfnis, die Lyrik von Frauen auf eben dieses Private zu beschränken. ‚Poetessen‘-Abende unterstrichen den kulturellen Sondersta-

⁹³ Vgl. Eagleton, 1989, 64. Nach Eagleton könnte auch das geringere Prestige der Kurzgeschichte die Autorschaft von Frauen begünstigt haben (vgl. a.a.O., 62).

⁹⁴ Belinskij, 1955, 523.

⁹⁵ Nicht selten wird die Lyrik als ‚frauennahe‘ Gattung begriffen (vgl. etwa Weigel, 1997, 694). Heydebrand / Winko führen an, dass, was die Relation von Lektüre und Geschlecht angeht, die subjektiv-emotionale Gattung Lyrik häufig als für Frauen besonders geeignet gedacht wird (vgl. Heydebrand / Winko, 1995, 214).

⁹⁶ Timofeev, 1938, 112. Nach Timofeev steht die Lyrik der affektiven Sprache weit näher als einem logischen Sprachgebrauch (vgl. Timofeev, 1939, 22). Zur Bedeutung der Emotionalität vgl. auch Abschnitt 3.

⁹⁷ Vgl. Heldt, 1987, 2ff.

⁹⁸ Vgl. Koržavin, 1989, 246. Der Wortlaut ist am Beginn des Analysekapitels zu Achmatova, Teil IV, zitiert.

⁹⁹ Majakovskij, zit. nach Boym, 1991, 192.

tus der Dichterin und ihrer Erzeugnisse, der auch explizit gemacht wurde¹⁰⁰: Cvetaeva zitiert Valerij Brjusovs Einleitung zu einem solchen Poetessen-Abend im Jahr 1920: „Женщина. Любовь. Страсть. Женщина с начала веков умела петь только о любви. [...] Вне любви женщина в творчестве ничто.“¹⁰¹

Die Reduktion weiblicher Dichtung auf die Liebesthematik stellt sicher, dass der Grund für das weibliche Sprechen in der Affinität zwischen der gattungsspezifischen Emotionalität der Lyrik und der traditionell weiblichen Gefühlsbetontheit verortbar bleibt. Zudem soll die Behandlung von Themen mit potentiell größerer gesellschaftlicher Relevanz, wie etwa philosophische Reflexionen oder politische Stellungnahmen¹⁰², als dem Weiblichen wenig adäquat ausgeschlossen bleiben.

Die Koppelung weiblicher Lyrik an die Liebesthematik – oder handelt es sich um die Schaffung einer weiblichen lyrischen Sprechposition unter der Bedingung der thematischen Beschränkung? – verweist auf eine Entwicklung, die Svetlana Boym als die Entstehung der „kulturellen Maske“¹⁰³ der ‚Poetesse‘ im Europa des 19. und frühen 20. Jahrhunderts beschreibt.

Die Basis für die Herausbildung des von Svetlana Boym beschriebenen ‚Poetessen‘-Diskurses bildete vermutlich das verstärkte Auftreten weiblicher Autoren (in Russland ab dem späten 19. Jahrhundert). Um die Dichterinnen zu benennen und ihr Geschlecht zu spezifizieren, wird im Russischen das Lexem *поэт* [Dichter] durch die (aus dem Französischen entlehnte) weibliche Form *поэтесса* [Dichterin] ergänzt. Die Bedeutung des Worts *поэтесса* geht jedoch über die bloße Bezeichnung der Dichterin hinaus: Das Lexem wird mit spezifischen Erwartungen an die Dichtung der ‚Poetesse‘¹⁰⁴ aufgeladen.

Für Boym zeigt schon die sprachliche Gestalt des Wortes ‚Poetesse‘, dass das Konzept über eine kulturelle Wertigkeit verfügt: Die *поэтесса* ist ein vom prototypischen Lexem *поэт* abgeleitetes Konstrukt, es zeichnet sich durch ein exzessives Element aus, das sich im Suffix -ecca materialisiert.¹⁰⁵ Die Dichterin ist eine sekundäre Erscheinung. Während die Texte eines männlichen Autors als merkmallos und kulturell neutral zu gelten haben, weisen sich diejenigen einer ‚Poetesse‘ als „groteskes Konglomerat von Mangel und Exzess“ [a grotesque conglomeration of *lack and excess*]¹⁰⁶ aus – sie sind gezeichnet von einem Mangel an Neutralität und Allgemeingültigkeit und einem ‚Zuviel‘, das in der sprachlichen Zurschaustellung geschlechtlicher Gebundenheit an sich schon auf schlechten Geschmack und kulturelle Inferiorität verweist.¹⁰⁷

¹⁰⁰ Heydebrand / Winko identifizieren die Separierung von Dichterinnen von ihren männlichen Zeitgenossen als typische Strategie, ihren (geringer wertigen) Sonderstatus zu zementieren (vgl. Heydebrand / Winko, 1995, 222)

¹⁰¹ Cvetaeva, 1979, 202.

¹⁰² Vgl. dazu Kelly, 1994, 176 u. 217. Im Bezug auf die Behandlung politischer Themenkreise durch Dichterinnen betont Kelly, dass diese dabei meist eine neutrale oder männliche Sprechinstanz einsetzen, da ein weibliches lyrisches Ich in diesem Zusammenhang offenbar als unangemessen empfunden wurde (vgl. a.a.O., 217).

¹⁰³ Boym, 1991, 193.

¹⁰⁴ Hier wird in Anlehnung an das russische Lexem *поэтесса* der im Deutschen kaum gebräuchliche und stilistisch merkmalfeste Begriff ‚Poetesse‘ gebraucht, da das deutsche Äquivalent ‚Dichterin‘ meines Erachtens über keine dem Russischen vergleichbare Semantik verfügt.

¹⁰⁵ Zum Verweis auf das natürliche (weibliche) Geschlecht des Lebewesens über eine Endung, die als ‚Zusätzliches‘ empfunden werden kann vgl. auch Jakobson, 1971, 137.

¹⁰⁶ Boym, 1991, 194.

¹⁰⁷ Die Schaffung einer Opposition zwischen *поэт* und *поэтесса* garantiert zudem, dass in einer Zeit, in der weibliche Dichterinnen verstärkt hervortraten, diese nicht zur bereits existierenden, anerkannten Gruppe der männlichen Dichter gerechnet werden mussten. Sie werden also im Lexem *поэт* dezidiert nicht ‚mit gemeint‘. Die Schaffung einer eigenen, femininen Form macht so nicht nur bewusst, dass weibliche Dichter existieren, sondern kann ebenso zu deren Marginalisierung genutzt werden. Zum Problem der Inklusion des Weiblichen in ein grammatisch maskulines Lexem vgl. auch Weiss, 1985, 326.

Das Suffix *-ecca* signalisiert jedoch nicht allein eine geschlechtliche Zuordnung. Das nicht-russische Suffix macht das Wort für ‚Dichterin‘ zu einem sprachlichen Sonderfall: Das Lexem erscheint als Fremdkörper in der russischen Sprache und wird mit der Konnotation qualitativ minderwertiger Texte aufgeladen, die in der literarischen Tradition ebenso eine Ausnahme, eine Abweichung bilden. Dies demonstrieren nicht zuletzt die Verwendungsbeispiele von *поэтесса* in Wörterbüchern. Im *Slovar' sovremennoj russkoj literaturnoj jazyka* (1960) etwa werden folgende Beispiele angeführt¹⁰⁸: „В пятницу одна поэтесса мне представила сносные весьма стихи в память Стасова“ und „Вспоминается поэтесса Лохвицкая с ее красивыми стихами, получившими даже Пушкинскую премию“. In beiden Beispielen ist eine Wertung enthalten, einmal sind die Gedichte „erträglich, passabel“ [сносные], im zweiten Beispiel „hübsch“ [красивыми] und „sogar“ [даже] mit einem Preis ausgezeichnet – die Qualität der Gedichte einer ‚Poetesse‘ scheint zu überraschen. Die kulturelle Sonderstellung der Dichterin wird in diesen Beispielen zementiert: Ihr Schaffen wird von anderen beurteilt und gerechtfertigt; in keinem Beispiel sprechen die Autorinnen für sich selbst – während in den Erläuterungen zum Lexem *поэт* im selben Wörterbuch Autoren wie Dostoevskij und Gor'kij zu Wort kommen.

Dabei wird an den Texten der Dichterinnen bevorzugt festgestellt, dass sich in ihnen das Geschlecht der Autorin explizit manifestiere. Für Vladislav Chodasevič besteht in einer Rezension zu Parnok aus dem Jahr 1916 das Schaffen der ‚Poetesse‘ aus einer Verschmelzung von weiblichen Accessoires und stereotypen weiblichen Charaktermerkmalen:

В последние годы целый ряд появившихся даровитых поэтесс заставил о себе говорить. [...] Так называемая «поэзия женской души» привлекала общее внимание любителей поэзии. [...] Посыпался целый дождь вывертов, изломов, капризов, жеманства, – всё, чем юные потомицы Сафо [...] старались выявить и подчеркнуть «женственность» своей поэзии. Сквозь толщу шелков, румян, ожерелий и перьев, ставших необходимыми аксессуарами этой поэзии, стало трудно в ней что-нибудь разглядеть, кроме желания быть оригинальными. Обязательным содержанием дамских стихов стал малочный интимизм. Поэтессы старались всяческий доказать, что [...] никого, кроме себя, они не знают и знать не хотят, а хотят только интимно капризничать.¹⁰⁹

Die von den Dichterinnen generell erwartete Beschränkung auf das Weiblich-Private wird ihnen in diesem Ausschnitt – der keine Ausnahme ist – zum Vorwurf gemacht. Was Chodasevič als Merkmale der ‚Poetessen‘-Dichtung herausstreckt, nennt auch Svetlana Boym in ihrer Beschreibung dieses Paradigmas: Das Spiel mit Weiblichkeitssklischees, gesteigerte Subjektivität und ein mangelndes geschichtliches Bewusstsein.¹¹⁰ Boym verdeutlicht auch, dass es sich bei der Identifikation angeblich weiblicher Merkmale in der Dichtung um einen zweiwertigen Prozess handelt: Einerseits wird versucht, die spezifische Weiblichkeit (und damit die Geschlechtsgebundenheit) in der Dichtung von Frauen zu identifizieren und diese dadurch zu marginalisieren. Andererseits jedoch entsteht durch die Etablierung eines Schemas ‚weiblicher‘ Dichtung auch eine weibliche Sprechmaske, ein kulturell sanktionierter Ort weiblichen Dichtens, der von den Autorinnen genutzt werden kann.

Für Boym repräsentiert die betonte Weiblichkeit und Subjektivität der Poetesse nur eine Spielart aus dem Spektrum weiblichen Dichtens. Sie ist eine Maske, die im 19. Jahrhundert entsteht und zunächst nicht generalisiert und mit ‚dem‘ weiblichen Dichten gleichgesetzt werden kann.¹¹¹ Dennoch wurde sie im Russland des späten 19. und frühen 20. Jahrhundert

¹⁰⁸ Im *Slovar' Akademii Rossiskoj* aus dem Jahr 1822 ist die weibliche Form noch nicht verzeichnet; vermutlich wurde sie erst im Laufe des 19. Jahrhunderts gebräuchlich.

¹⁰⁹ Chodasevič, 1990, 255. Parnok hebe sich, so Chodasevič, von diesem Schema positiv ab.

¹¹⁰ Vgl. Boym, 1991, 192f.

¹¹¹ Vgl. a.a.O., 193. Als ein Beispiel für das bewusste Spiel mit dem Image der ‚Poetesse‘ nennt Boym die Mystifikationen und die Karriere der Kunstfigur Čerubina de Gabrijak (vgl. Boym, 1991, 198). Zu

zum wohl dominanten Angebot einer weiblichen Sprechposition. So verschmelzen in der Rezeption die verschiedenen Ansätze in der Lyrik von Frauen nicht selten zur Unterstellung einer einheitlichen ‚weiblichen‘ Dichtung – als ‚Poetessen‘ werden etwa in der oben zitierten Rezension auch Achmatova und Cvetaeva genannt, neben weiteren sehr unterschiedlichen Dichterinnen. Es existiert die ausgeprägte Tendenz, Gedichte von Frauen allgemein mit der Präsenz weiblicher Accessoires und der Beschränkung auf das extrem Subjektive gleichzusetzen.¹¹²

Die subjektiv-weibliche Dichtung der ‚Poetesse‘ bündelt verbreitete Weiblichkeitsschemas; ihre als geschlechtsspezifisch verstandenen Merkmale werden aufgrund des Autorengeschlechts in jeder Dichtung von Frauen gesucht und (ungeachtet der tatsächlichen textlichen Merkmale) auch gefunden. Dadurch erfährt das literarische Machtgefüge gerade durch das weibliche Sprechen selbst eine weitere Bestätigung: In ihrem negativ gewerteten Überschuss an Emotion und ihrem Mangel an kritischem Umgang mit Historie und literarischer Tradition zeugen die Texte der ‚Poetesse‘ davon, dass die herkömmliche Reduktion der Frau auf die Rolle der Inspirierenden und Besprochenen letztlich berechtigt ist. Unter diesen Vorzeichen gerät jedes weibliche dichterische Sprechen fast zwangsläufig zu einer Affirmation weiblichen Schweigens.¹¹³

Wie diese spezifische Erwartung an die Gedichte von Frauen nicht nur die Rezeption der hier behandelten Autorinnen sondern auch ihre Texte selbst durchkreuzt, soll in den Analysekapiteln gezeigt werden. Zum Abschluss des Kapitels zur Problematik von Autorschaft und Autorität werden die zentralen Fragestellungen, die unter diesem Gesichtspunkt an die Texte gerichtet werden, noch einmal zusammenfassend dargestellt.

2.4 Die Gedichtanalyse im Hinblick auf ‚Autorschaft und Autorität‘

Eine zentrale These ist in dieser Arbeit, dass das kulturelle Konglomerat aus dem Problem der Autorschaft, dem besonderen Verhältnis zwischen Autor und Sprechinstanz in der Lyrik und der gesellschaftlich vorherrschenden Konzeption weiblichen Dichtens in den Texten der Autorinnen Spuren hinterlässt. Konkret ist jedoch *nicht* nach der Reaktion der historischen Autorinnen-Persönlichkeiten und etwa ihrem Versuch zu fragen, ihr Bild als Autorin im Literaturbetrieb zu manipulieren und zu festigen.¹¹⁴ Vielmehr wird versucht, konkrete Strategien eines Autoritätserwerbs textanalytisch nachzuweisen.

Ausgangspunkt ist die geschlechtliche Fixierung des lyrischen Ich: Wird eine sprachlich eindeutig als weiblich markierte Sprechinstanz eingeführt? Oder bleibt die Sprechinstanz neutral bzw. wird versucht, auf die traditionell mit größerer Autorität ausgestattete Instanz eines männlichen lyrischen Ich zuzugreifen? In einem zweiten Schritt wird das Augenmerk auf die thematische Ebene gerichtet: Wie interagiert das Geschlecht der Sprechinstanz mit Wahl und Ausgestaltung der Thematik des Gedichts? Bei einer weiblichen Sprechinstanz ist von besonderem Interesse, wie diese Sprechposition ausgestaltet ist: Wird etwa das weibliche Sprechen als problematisches entworfen und sich deshalb auf autoritätsstiftende Instanzen berufen? Als drittes soll ein Abgleich mit kulturell vorgegebenen (Geschlech-

Čerubina de Gabrijak vgl. auch Greber, 1993. Nach Boym prägt das Konzept der Poetesse im heutigen Europa und Amerika nach wie vor die Lyrikproduktion und -rezeption (vgl. Boym, 1991, 193).

¹¹² Dies hat nicht zuletzt zur Folge, dass viele Autorinnen die Bezeichnung *поэмецца* (bis heute) ablehnen (vgl. etwa Cvetaeva, 1965, 442).

¹¹³ Die Tendenz, alle Lyrik von Frauen dem gering geschätzten ‚Poetessen‘-Diskurs zuzuordnen, gehäuft an die von Foucault so bezeichnete „Verknappung der sprechenden Subjekte“, die verhindern soll, „daß jedermann Zugang zu den Diskursen hat“ (Foucault, 1999b, 68). Durch die Schaffung eines geschlechtlich gebundenen Lyrik-Diskurses wird den Dichterinnen der Zutritt zur höher geschätzten ‚männlich-neutralen‘ Lyrik erschwert.

¹¹⁴ Presto, 1998, und Götz, 2000, beschäftigen sich mit dieser Problematik in ihren Analysen von Zinaida Gippius’ bzw. Anna Achmatovas Schaffen.

ter)Stereotypen geleistet werden: Wird eine Entsprechung zu vorgefundenen Erwartungen (etwa der Maske der Poetesse) aufgebaut und werden bestehende Diskurse von innen heraus modifiziert? Oder versuchen die Texte einen Gegen-Diskurs aufzubauen, und in welcher Relation steht dieser zum entworfenen und dem gesellschaftlich dominanten Geschlechtermodell?

Einen Strang der Untersuchung wird auch die Rezeption der Texte bilden: Diese steht zwar nicht im Zentrum der Arbeit, und die angeführten Rezeptionsbeispiele können nur den Charakter von nicht repräsentativen Stichproben haben. Die Frage nach der Relation zwischen der Konvergenz zu bzw. der Abweichung von dominanten Geschlechterdiskursen und der Reichweite der Texte soll aber, wenn auch nicht letztgültig beantwortet, so doch immer wieder ins Blickfeld gerückt werden.

Beleuchtet wird selbstverständlich auch die Interaktion des Problemkomplexes Autoritätserwerb mit der semantischen Gestaltung der Kategorie Geschlecht. Die Leitlinien für die Untersuchung letzteren Themenfeldes werden im nächsten Kapitel genauer skizziert.

3 Die Kategorie Geschlecht und ihre semantische Gestaltung

3.1 Ebenen der Analyse

Die Untersuchung der semantischen Gestaltung der Kategorie Geschlecht erstreckt sich vorrangig auf zwei Ebenen: Einerseits soll die semantische Verfasstheit des lyrischen Ich im einzelnen Text analysiert, andererseits der Entwurf der im Gedicht dargestellten Welt auf eine geschlechtliche Konnotation hin geprüft werden.

Wenn hier von der Analyse der semantischen Struktur des lyrischen Ich die Rede ist, muss auf die notwendige Vereinfachung verwiesen werden, die jede Beschreibung einer lyrischen Sprechinstanz mit sich bringt. Wie Sławinski erläutert, zeichnet sich das monologisch geprägte lyrische Gedicht durch seine Monozentrik aus, die er dahingehend definiert, „dass sie [die lyrische Äußerung] das ganze semantische Material einzig und allein auf die Person des Senders konzentriert.“¹¹⁵ Entsprechend fasst er die semantische Gestalt des lyrischen Ich wie folgt:

Das sprechende lyrische Subjekt ist ein bedeutungsmässiges Korrelat nicht einzelner Ausdrücke oder Sätze oder irgendwelcher anderer Äusserungssegmente, sondern der Äusserung in ihrer ganzen Erstreckung vom ersten bis zum letzten Wort. Sie wächst stufenweise mit dem Hinzutreten neuer Wörter und Sätze des Werks an.¹¹⁶

Nach dieser Definition käme also eine erschöpfende Analyse eines lyrischen Ich der vollständigen Erfassung des semantischen Gehalts des jeweiligen Gedichts gleich – darauf kann selbstverständlich kein Anspruch erhoben werden.¹¹⁷ Dennoch versuchen die Textanalysen eine, wenn auch immer unvollständige, Beschreibung der semantischen Struktur der lyrischen Sprechinstanzen. Obgleich das lyrische Ich, wie Jürgen Link definiert, „nur eine der möglichen Textgestalten einer absolut verwendeten *lyrischen Subjektivität*“¹¹⁸ ist und (im lyrischen ‚Idealfall‘) nicht im Sinne einer Figur gestaltet wird, soll zunächst nach den Attributen des lyrischen Ich gefragt werden: In manchen Fällen, etwa in Achmatovas Texten, wird das lyrische Ich durch Merkmalszuschreibungen konkretisiert, oder, wie bei Cvetaeva, als Zitat einer mythologischen Figur in eine Relation zu narrativen Kontexten gesetzt. Aufschluss verspricht auch die Beschreibung des relationalen Charakters der Sprachfigur lyrisches Ich:

¹¹⁵ Sławinski, 1985, 314.

¹¹⁶ A.a.O., 316. In Sławinskis Beitrag fehlt die Unterscheidung zwischen -ss- und -ß-.

¹¹⁷ Lotman betont, dass „Interpretation [...] immer nur als Näherung möglich“ ist (Lotman, 1973, 112).

¹¹⁸ Link, 1997, 91. Link betont vor allem die fehlende Einbindung der lyrischen Sprechinstanz in eine Konstellation von verschiedenen Figuren, die er als für die Narrativik kennzeichnend ausweist.

Vor allem seine Perspektive auf das Dargestellte, sein spezifisches Verhältnis zum lyrischen Du (sofern vorhanden) und zur entworfenen Welt treten hier in den Mittelpunkt.¹¹⁹ Damit rückt auch die Frage nach der hierarchischen Strukturierung der Geschlechterkonzeption wieder in den Blick.¹²⁰

Ähnlich ist die Frage, ob und wie die dargestellte Welt mittels geschlechtlicher Kategorien erfasst wird, vorrangig mit der Analyse des *Verhältnisses* zwischen den entworfenen weiblichen und männlichen Sphären befasst.

Allerdings werden die Ergebnisse nicht als für sich genommen aussagekräftig angesehen, sondern ihrerseits in Beziehung zu den unterschiedlichen, im Umkreis der Autorinnen kursierenden Geschlechterkonzeptionen gesetzt. So soll geklärt werden, welche Geschlechtervorstellungen die Texte durchkreuzen und wie diese sie modifizieren oder aber forschreiben. In den folgenden Unterkapiteln werden drei Aspekte der Kategorie Geschlecht vorgestellt, die als Folie für die Analysen relevant erscheinen.

3.2 Subjektivität und Allgemeingültigkeit der Lyrik: Ein Spannungsfeld mit geschlechtlichen Konnotationen

Häufig wird die Lyrik als Gattung gesteigerter Subjektivität und Emotionalität konzeptualisiert; als solche stünde sie prinzipiell einer traditionell als ‚weiblich‘ gedachten Sphäre nahe. Das in der Lyrikdiskussion (teilweise bis heute) präsente Modell einer männlich-neutralen Dichtung gründet sich jedoch auf ein spezifisches Verhältnis zwischen lyriktypischer Emotionalität und männlicher Sprechinstanz: Während sich das Schaffen der Dichterin, zumindest wenn es auf das Modell der Poetesse bezogen wird, (angeblich) in reiner Subjektivität erschöpft, beschwört die Lyrikforschung in den Texten männlicher Autoren immer wieder die beinahe paradoxe Ko-Existenz von gesteigerter Subjektivität und größtmöglicher Allgemeingültigkeit in der ideal-lyrischen Sprechhaltung.¹²¹

Die Rezipientinnen und Rezipienten des Gedichts werden dazu ermutigt, den scheinbar persönlichen Inhalt des Textes auf sich selbst anzuwenden: Nach Timofeev wird das Gedicht erst in dem Moment künstlerisch wertvoll, in dem die geschilderten Emotionen einen mitführenden Nachvollzug ermöglichen.¹²² Gerade durch die Namen- und Kontextlosigkeit des lyrischen Ich können dessen Gedanken und Empfindungen den Charakter des ‚Allgemeinmenschlichen‘ erhalten; Levin betont zudem, dass die im Monologischen der Lyrik entstehende Autokommunikation (das „Gespräch des Dichters mit sich selbst“ [разговор поэта с собой])¹²³ einen autokommunikativen Akt beim Leser provoziert und ihn so zum Nachvollzug des Geschilderten ermutigt. Ginzburg formuliert diese Eigenschaft der Lyrik wie folgt:

В лирическом стихотворении читатель хочет узнать не столько поэта, сколько себя. Отсюда парадокс лирики: самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, тяготеет к всеобщему.¹²⁴

Dieses ‚Allgemeinmenschliche‘, das häufig nicht als zeit- oder kulturspezifisch, sondern als Konstante begriffen wird, ist jedoch trotz seiner scheinbaren Neutralität geschlechtlich ge-

¹¹⁹ Vgl. dazu auch Ślawinskis „Rollen“ des lyrischen Ich (a.a.O., 319f.)

¹²⁰ Das lyrische Ich definiert sich nicht nur motivisch, sondern vor allem auch über seinen Sprachgebrauch, über die Entfaltung der lautlichen und rhythmischen Struktur des Verses. Auf diesen wesentlichen Aspekt in der Analyse des lyrischen Ich wird in Abschnitt 4 noch gesondert eingegangen.

¹²¹ Auch diese Vorstellung lässt sich auf Hegel zurückführen, der den Wert des lyrischen Textes in der Entfaltung des „Allgemeinmenschliche[n]“ sah (Hegel, 1986, III, 429).

¹²² Vgl. Timofeev, 1938, z.B. 114 u. 195.

¹²³ Levin, 1973, 180.

¹²⁴ Ginzburg, 1989, 359f.

bunden.¹²⁵ Während Ginzburg sich im zitierten Abschnitt in erster Linie auf Achmatovas Lyrik bezieht – was die Relevanz dieses Konzepts für weibliche Lyrik unterstreicht – wird bei zahlreichen anderen Forschern deutlich, dass sich die traditionelle Konstruktion des Männlichen als mit dem Prototypisch-Menschlichen identisch¹²⁶ auch im Verständnis der Gattung Lyrik niederschlägt. Oskar Walzel etwa formuliert unmissverständlich:

Das ‚Ich‘ der reinen Lyrik ist sowenig persönlich und subjektiv, daß es eigentlich einem ‚Er‘ gleichkommt. Denn Gegenstand der reinen Lyrik ist nicht ein vereinzeltes einmaliges Erlebnis, sondern etwas Allgemeines, immer Wiederkehrendes, das von der Persönlichkeit des Dichters sich rein und vollkommen abgelöst hat.¹²⁷

Ein lyrisches Ich als ‚sie‘ wird damit noch nicht ausgeschlossen – aber das betreffende Gedicht gehört dann, so suggeriert diese Argumentation, schon nicht mehr der ‚reinen‘, der prototypischen Lyrik an. Wenn das Weibliche als das Partikulare, Abweichende gedacht wird, kann eine weibliche Sprechinstanz nicht für ‚alle Menschen‘ sprechen. Nur die männliche Perspektive garantiert – scheinbar – unparteiische Allgemeingültigkeit. Levin vollzieht diesen Gedankengang aus der Perspektive der Rezipienten nach: Wenn der Leser alle Distanz zum Gesagten aufgibt, sich nicht in der Lage sieht, vom konkret Geschilderten des Gedichts zu abstrahieren, daraus eine allgemeine Erkenntnis abzuleiten, sei das ein „мädchenhaften Lesen“ [девичье чтение]. Dementsprechend taucht in diesem Zusammenhang bei Levin einmal, wenn auch nur in Klammern, die Leserin auf; das mädchenhafte Lesen ist: „когда читатель(ница) ‚прилагает к себе‘ все содержание текста“. ¹²⁸

Beim Entwurf einer weiblichen Sprechinstanz muss auf diese Konzeption von Lyrik und Weiblichkeit reagiert werden. Grundsätzlich sind dabei zwei Strategien denkbar: Entweder die weibliche Subjektivität wird (wie die Maske der Poetesse vorsieht) betont und auf den Anspruch der Allgemeingültigkeit verzichtet. Oder aber es wird versucht, die weibliche Sprechposition als ‚allgemeinmenschliche‘ zu etablieren. Für die Autorin gesellt sich zu diesen Reaktionsmustern prinzipiell ein drittes: Durch die Vermeidung einer weiblichen Sprechinstanz kann versucht werden, die traditionelle Autorität männlichen Sprechens zu usurpieren.

Von besonderem Interesse für die semantische Analyse der Sprechinstanzen ist die Interaktion von Emotionalität bzw. Rationalität mit dem Geschlecht des lyrischen Ich. Aufgrund der als lyriktypisch gedachten Konzentration auf das Emotionale nehmen als ‚rational-logisch‘ beschreibbare Strukturen einen vergleichsweise geringen Stellenwert ein. In der Gestaltung einer weiblichen (oder auch männlichen bzw. neutralen) Sprechinstanz durch die Dichterinnen soll nun die Akzentuierung von Emotionalität bzw. Rationalität untersucht werden: Wird beispielsweise bei einem weiblichen lyrischen Ich, das über weiblich konnotierte Themen spricht, die Emotionalität der Instanz betont? Wird die Betonung des Gefühls durch das Fehlen oder gar die explizite Ablehnung logischer Strukturen zusätzlich gestaltet? Soll durch eine solche Gestaltung Autorität vermutlich gewonnen oder vielmehr als Konzept zu-

¹²⁵ Unter anderem wird die Meinung vertreten, ‚die Frau‘ werde beim Versuch einer Annäherung an das ‚Allgemeinmenschliche‘ dem Männlichen ähnlicher (vgl. Bovenschen, 1979, 28).

¹²⁶ Im Russischen ist diese androzentrische Weltsicht auch sprachlich zementiert: Das homonyme Lexem *человек* bezeichnet nicht nur den Menschen, sondern auch männliche Individuum. Die Verwendung von *человек* in der Bedeutung ‚Frau‘ ist standardsprachlich nicht zulässig; die Sprachwissenschaftlerin Karin Tafel erkennt denn auch eine „Opposition der Lexeme *человек* vs. *женщина*“ (Tafel, 1997, 19). Wie sehr diese Opposition das Denken durchkreuzt, manifestiert sich nicht zuletzt in Redewendungen wie: „Курица не птица, женщина не человек“ – Das Huhn ist kein Vogel, das Weib kein Mensch.

¹²⁷ Walzel, 1926, 270.

¹²⁸ Levin, 1973, 180. Vgl. auch Heydebrand / Winko, 1995, 214, zur Konzeption weiblichen Lesens als identifikatorisches. Einen Überblick über die Problematisierung und den Entwurf eines ‚weiblichen‘ Lesens in den feministischen Strömungen gibt Culler in *Dekonstruktion* (vgl. Culler, 1988, 46-69).

rückgewiesen werden? Denkbar ist auch, dass beim Versuch, eine männlich konnotierte Allgemeingültigkeit zu schaffen, die Orientierung an Rationalität und Logik betont und die ‚weibliche‘ Emotionalität in den Hintergrund tritt oder gemieden wird. Oder spielt das Geschlecht der Sprechinstanz letztlich eine untergeordnete Rolle: Wird die lyriktypische Verschränkung von Subjektivität und Allgemeingültigkeit innerhalb eines weiblichen lyrischen Ich erreicht und wird diese als solche auch rezipiert?

Bei all dem ist die Wertung dieser Konzeptionen innerhalb des Textes wieder von entscheidender Bedeutung: So könnte etwa eine weiblich-subjektiv-alogische Position im Sinngefüge eines Textes gegenüber einer als männlich markierten rational-repräsentativen Bedeutungsbildung auf- oder abgewertet werden.

3.3 „Weiblichkeit“ im Symbolismus, Futurismus und Akmeismus

Neben dem Umgang mit geschlechtlich konnotierten Eigenschaften der Lyrik ist die Relation der Texte zu zeitgebundenen Geschlechterkonzeptionen zu untersuchen. In den für die Dichterinnen vorrangig relevanten Stilformationen Symbolismus, Futurismus und Akmeismus dominierten unterschiedliche Weiblichkeitsmodelle, nach deren Relevanz für die jeweiligen Texte gefragt werden soll. Da die spezifischen Geschlechterkonzeptionen bei der konkreten Textanalyse noch zur Sprache kommen, wird an dieser Stelle lediglich ein knapper Überblick gegeben, der sich an Catriona Kellys *A History of Russian Women's Writing 1820-1992* orientiert. Die Forscherin zeichnet dort ein detailliertes Bild von den sich verändernden Weiblichkeitskonzeptionen in den unterschiedlichen literarischen Strömungen und von deren Bedeutung für die Autorinnen.

Wie Kelly betont, war im Symbolismus wie auch in den nachsymbolistischen Bewegungen ein essentialistisches Geschlechterverständnis vorherrschend, das von stabilen weiblichen und männlichen Merkmalskomplexen ausgeht.¹²⁹ Nachdem in der ersten Phase des Symbolismus die dekadente weibliche Persönlichkeit im Mittelpunkt des Interesses gestanden hatte¹³⁰, wuchs nach 1905 die Bedeutung eines religiös-mystischen Weiblichkeitsverständnisses. In Anlehnung an das ‚Ewigweibliche‘ der deutschen Romantik konzentrierten sich die Spekulationen über die Bedeutung von Geschlecht auf die mystischen Qualitäten des ‚weiblichen Prinzips‘. Die binäre Opposition zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit wurde nach Kelly als Opposition zwischen dem ‚Realen‘ und ‚Idealen‘ konzipiert, wobei das Weibliche mit dem Idealen assoziiert wurde.¹³¹ Besonderen Einfluss erlangte Solov’evs Philosophie, in der das Ewigweibliche als vermittelnde Kraft zwischen der männlichen Gottheit und der materiellen Welt begriffen wird; das weibliche Prinzip ist für ihn in Kellys Paraphrase: „a nameless, mysterious, other-worldly and irresistibly powerful force which is able to overcome even the machinations of demons“.¹³²

Die Vorstellung von der Frau als mystischer Mittlerin assoziierte das weibliche Sprechen mit dem Prophetischen, das als Modell erheblichen Einfluss auf die Literatur von Frauen entwickelte. Allerdings wurde dieser Ort weiblichen Sprechens von derselben Ideologie, die ihn hervorgebracht hatte, entscheidend beschränkt. Zum einen wurde immer wieder betont, dass die reale Frau mit dem idealisierten ‚Ewigweiblichen‘ nichts gemein habe.¹³³ Die Autorin sollte sich also letztlich durch ihren direkten Zugang zum Prophetisch-Weiblichen auszeichnen, der ihr als ‚realer‘ Frau ohnehin nicht offen stand. Zum anderen machte das Mysteriöse

¹²⁹ Vgl. Kelly, 1994, 135.

¹³⁰ Die Übersetzung der vor allem auf die narzisstische Persönlichkeit der Autorin und ihre sexuellen Erfahrungen konzentrierten Tagebücher der russischen Malerin Marija Baškirceva aus dem Französischen im Jahre 1892 gab einen entscheidenden Anstoß zur Entwicklung der russischen dekadenten Heroine (vgl. a.a.O., 155).

¹³¹ Vgl. a.a.O., 162.

¹³² A.a.O., 163.

¹³³ Vgl. ebd.

die prophetische weibliche Stimme nicht selten zum bloßen Material: Das Dunkel-Irrationale der weiblichen Kreativität sollte durch die männlichen Kollegen dekodiert und von ihnen erst zu Kunst transformiert werden.¹³⁴

Dennoch verschlechterte sich mit der Krise des russischen Symbolismus (zwischen 1910 und 1913) das Klima für die Dichtung von Frauen zunächst beträchtlich. Die beiden Gegenströmungen, Akmeismus und Futurismus, lehnten mit der Poetik des Symbolismus auch dessen Begeisterung für das ‚weibliche Prinzip‘ ab und legten, ebenso wie andere modernistische Richtungen in Europa, gesteigerten Wert auf das maskuline Element ihrer Bewegung.¹³⁵

Die ‚Männlichkeit‘ der neuen Richtungen wurde nicht zuletzt in der Sprache verankert. An die Stelle der weiblichen prophetischen Stimme trat ein Ideal, nach dem der männliche Dichter, wie Adam am ersten Tag, den Dingen ihren Namen geben sollte. Als negativer Gegenentwurf stand dem die in Russland breit rezipierte Konzeption von ‚Weiblichkeit‘ und weiblichem Sprechen von Otto Weininger gegenüber. Weininger begriff die Frau als nur zu alogischem Geplapper befähigt, als ein Wesen, das sich, unfähig zu rationaler Überlegung, in seinem Verlangen nach Fortpflanzung und sexueller Befriedigung erschöpfe.¹³⁶

Während der Maskulinismus von Akmeismus und Futurismus auf den ersten Blick dazu angetan war, das Schaffen von Autorinnen zu marginalisieren, boten diese Richtungen den Dichterinnen dennoch neue Möglichkeiten, sich zu positionieren. Das gesteigerte Interesse am Diesseitig-Alltäglichen des Akmeismus etwa machte die ‚reale‘ Erfahrung von Frauen wieder zu einem potentiellen Material der Lyrik. Diese Konzeption weiblichen Schreibens kehrte zu prä-symbolistischen Modellen des 19. Jahrhunderts zurück, die Frauen den dichterischen Ausdruck poetischer Momente ihres Lebens (die besonders in der Liebe vermutet wurden) nahegelegt hatten.¹³⁷ Im Kontext des Futurismus dagegen konnte Weiningers diffamierendes Verständnis weiblicher Sprach-Beschränkung mitunter positiv umgewertet werden: Eine Form des im Kubo-Futurismus kultivierten Primitivismus war die sprachliche Orientierung an kindlichem Geplapper und Gestammel.¹³⁸

Besonders in den Analysen von Gippius', Guros und Achmatovas Texten, die zu den genannten Richtungen gezählt werden, wird nach der Relation der Sprechinstanzen und der dargestellten Welt zu den jeweils aktuellen Weiblichkeitsdiskursen gefragt. Zudem wird das Problem beleuchtet, ob und wie die Gedichte in diesen Kontexten Raum für ein weibliches Sprechen schaffen.

3.4 Das ‚konventionelle‘ Geschlechtermodell als Folie

Die im vorangehenden Kapitel grob umrissenen Geschlechterdiskurse sind keine isolierten Erscheinungen: Sie müssen in Relation zu einer allgemeineren, sich langsamer verändernden Geschlechterkonzeption gesehen werden. Dieses weniger spezifische Geschlechtermodell, das in dieser Arbeit meist als konventionelles, traditionelles oder auch gängiges apostrophiert wird, soll den Analysen ebenfalls als Folie dienen.

Der russischen Gesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts¹³⁹ liegt ein essentialistisches Geschlechtersystem mit dualistischen Merkmalsoppositionen zugrunde, das den Konzeptionen im westeuropäischen und amerikanischen Raum gleicht. Entlang der Vorstellung, dass Weiblichkeit und Männlichkeit polare Oppositionen bilden, werden Frauen und Männern in

¹³⁴ Vgl. a.a.O., 168.

¹³⁵ Vgl. a.a.O., 170f.

¹³⁶ Vgl. Weininger, 1997, 189ff. u. 158. Zur die moderne Identitätskrise beschleunigenden Problematik von Weiningers Solipsismus vgl. Kelly, 1994, 172f.

¹³⁷ Vgl. Kelly, 1994, 174.

¹³⁸ Vgl. a.a.O., 175.

¹³⁹ Nach Cheauré gelten die geschlechtsspezifischen Zuschreibungen auch im heutigen Russland noch weitgehend als „göttliche[r] Plan“ oder als „in der Natur angelegt“ (Cheauré, 1997, 164).

einem ontologischen Geschlechtermodell willkürlich Merkmalspaare zugeordnet, deren Verortung in der Folge für ‚natürlich‘ und konstant erklärt wird. Grundsätzlich sind diese Zuschreibungsketten nicht endlich; einige ‚klassische‘ Oppositionen, die auch von russischen Forscherinnen zitiert werden und in der Analyse eine Rolle spielen, sollen hier jedoch angeführt werden. So wird etwa das Weibliche häufig gleichgesetzt mit der Natur, dem Irdischen, dem Körperlichen, dem Chaos, der Dunkelheit. Das Männliche hingegen gilt als identisch mit Kultur, Göttlichem, Geistigem, Ordnung und Licht. Innerhalb des Materiellen selbst werden weitere Oppositionen gebildet: Das Flüssige gilt ebenso als weiblich wie das Weiche; das Wasser etwa steht in einem solchen Verständnis also eher dem weiblichen Prinzip nahe, der Fels dem Männlichen. Das Weibliche wird außerdem als passiv, emotional, schwach und statisch klassifiziert, während das Männliche als aktiv, rational, stark und dynamisch gedacht wird. Dass diese Zuschreibungen vermutlich nicht einem an weiblichen Interessen orientierten Denken entspringen, wird nicht nur im hierarchischen Gefälle zwischen den beiden Polen deutlich¹⁴⁰, es zeigt sich auch in einem abstrakten Merkmalspaar, in dem das Weibliche als ‚das Fremde‘ ausgewiesen wird, das Männliche hingegen als ‚das Eigene‘.¹⁴¹ Eine Perspektive, die die Frau als ‚das Andere‘ festlegt, kann letztlich nur eine männliche sein, selbst wenn sie auch Frauen in bestimmten Diskursen (erfolgreich) zur Selbstidentifikation als Objekt, als „das Unwesentliche“¹⁴² ermuntert.

Als Ergänzung zu dem hier angeführten Schema dualistischer Oppositionen soll Simone de Beauvoirs Beschreibung und Definition des „Mythos Frau“¹⁴³ zum Abgleich mit den Analyseergebnissen genutzt werden. Die Bezugnahme auf *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau* bedeutet jedoch nicht, dass die Kritik an Beauvoirs Werk als nicht gerechtfertigt erachtet wird. In der Tat überwindet Beauvoirs Kritik an der Identifikation der Frau mit dem Körperlichen den zugrunde liegenden Geist-Körper-Dualismus nicht¹⁴⁴; vielmehr basiert Beauvoirs existentialistische Subjektkonzeption, die den Menschen als autonomes Subjekt begreift, das immer darauf gerichtet ist, sich selbst zu transzendieren und über die körperlichen Notwendigkeiten der Existenz hinaus in die Zukunft zu entwerfen, auf eben diesem Dualismus. Ihr problematisches Verständnis von der Bedeutung des Biologischen¹⁴⁵ und ihr Subjektbegriff werden in dieser Arbeit ebenso wenig übernommen wie ihr Versuch, ein Modell der Sozialisation von Frauen mit überzeitlichem und überkulturellem Akzent zu entwickeln. Dennoch bleibt ihr Kapitel zum Mythos Frau als Folie relevant.¹⁴⁶

Detailliert und anhand von zahlreichen Beispielen (nicht zuletzt aus literarischen Texten) zeigt Beauvoir, wie die Bedeutung des oben angeführten essentialistischen Grundmodells durch die Funktion des Weiblichen als Projektionsfläche eingeschränkt und modifiziert wird. Den Begriff ‚Mythos‘ definiert Beauvoir in diesem Zusammenhang wie folgt:

[...] er ersetzt den Wert, die Bedeutung, den Begriff, das empirische Gesetz durch eine transzendenten, zeitlose, unveränderliche und notwendige Idee. Diese Idee entzieht sich jeder Infragestellung, da sie jenseits des Gegebenen angesiedelt ist; sie besitzt absolute Wahrheit. So stellt das mythische Denken der verstreuten, kontingenzen, vielfältigen Existenz der Frauen das einmalige und starre Ewigweibliche gegenüber; wenn dessen Definition durch das Verhalten der Frauen aus Fleisch und Blut widerlegt wird, sind sie es, die unrecht haben:

¹⁴⁰ In einer am Fortschritt orientierten Kultur wird das Weibliche in seiner angeblichen Statik vermutlich ebenso wenig Prestige genießen wie ein aufs Irdische zentriertes Weibliches in einer stark religiös geprägten Gesellschaft.

¹⁴¹ Zu den dualistischen Merkmalszuordnungen vgl. z.B. Jakovleva, 1994, 5, Klimenkova, 1993, 158, Voronina, 1993, 243 und Glennon, 1979, 23ff.

¹⁴² Beauvoir, 2000, 328.

¹⁴³ A.a.O., 318.

¹⁴⁴ Vgl. Butler, 1991, 30f.

¹⁴⁵ Vgl. Osinski, 1998, 32.

¹⁴⁶ Beauvoir, 2000, 191-329.

man erklärt nicht, dass die Weiblichkeit eine Entität ist, sondern dass die Frauen nicht weiblich sind.¹⁴⁷

In dieser Textstelle werden gängige Argumentationsstrategien zitiert und die unbedingte Verbindlichkeit von Weiblichkeitsbildern betont: Die ‚wahre‘ Weiblichkeit einer biologischen Frau wird eher in Frage gestellt als die Gültigkeit von Weiblichkeitsstereotypen. Allerdings gibt es eben nicht den *einen* Mythos; vielmehr existiert „eine Vielzahl von unvereinbaren Mythen“. Da aber ein jeder von ihnen den Anspruch erhebt, die Frau „vollständig zu erfassen“, stehen für Beauvoir „die Männer grüblerisch vor den sonderbaren Inkohärenzen in der Idee der Weiblichkeit“.¹⁴⁸

Konkret heißt dies, dass das oben zitierte und immer wieder angeführte ‚Grundmodell‘ des dualistischen Geschlechterverhältnisses in keinem Moment alleinige Gültigkeit hat. So etwa wird das Weibliche eben nicht nur als das dem Irdischen Verhaftete und in einem nächsten Schritt als das Dämonisch-Teuflische gedacht; gleichzeitig ist die Frau die jenseitig-weibliche Prophetin, die Muttergottheit, die göttliche Jungfrau. Beauvoir formuliert:

Der Gegenbegriff zur heiligen Mutter ist die böse Stiefmutter, der zu dem engelhaften jungen Mädchen die perverse Jungfrau: daher wird man bald sagen, die Mutter komme dem Leben gleich, bald, die Mutter komme dem Tod gleich, jedes unberührte Mädchen sei eine reine Seele oder ein dem Teufel geweihter Körper.¹⁴⁹

Es gibt keine Gestalt der Frau, die nicht sogleich ihr Gegenbild hervorruft: sie ist Leben und Tod, Natur und Artefakt, Licht und Nacht. Unter welchem Aspekt man sie auch betrachtet, man findet immer die gleichen Schwankungen [...].¹⁵⁰

Dies bedeutet jedoch auch, dass nicht nur das Verhältnis zwischen Weiblichem und Männlichem als dualistisches gedacht wird; der weibliche Bereich selbst wird von polaren Oppositionen strukturiert. Alle Bildstellen sind bereits besetzt; die Frau ist nicht definierbar, „weil sie Alles ist“.¹⁵¹ Welche der Definitionen ‚des Anderen‘ für den Moment aktiviert wird, hängt von aktuellen Bedürfnissen und Machtrelationen ab.

Um dieser Doppelgesichtigkeit des Weiblichen zu begegnen, wird ein gleichsam übergeordneter Mythos konstruiert, „der vom ‚Geheimnis‘ der Frau.“¹⁵² Die innere Widersprüchlichkeit des Weiblichen scheint damit erklärbar: Zentrales Kennzeichen des Weiblichen ist danach seine Nicht-Festlegbarkeit, es erschöpft sich ganz in seiner oszillierenden Ambiguität. Gleichzeitig kann ‚der realen Frau‘ damit begegnet werden: Eine echte Auseinandersetzung mit einem Individuum unterbleibt, Widersprüche zu präferierten Stereotypen können unter dem Begriff ‚Geheimnis Frau‘ gefasst werden.

Für die Erzeugung und Ausgestaltung weiblicher Sprechpositionen in der Literatur ist diese Konstruktion relevant. Studien zu Texten von Frauen behandeln immer wieder die textlich manifeste Wirkmächtigkeit von Weiblichkeitsstereotypen und ihre Umgestaltung. Dabei wird – vor allem in Studien aus dem Umkreis der feministischen Dekonstruktion – betont, dass nichts „Eigene[s], Authentische[s]“ hinter den zitierten Bildern sichtbar wird, sondern dass nach der „spezifischen Art der Intervention“¹⁵³ gesucht werden muss, die eine Künstlerin einführt. Hier soll jedoch nicht nur gefragt werden, welche Bilder aufgenommen und auf welche Weise diese modifiziert werden. Von besonderem Interesse ist die besprochene, kulturell vorgezeichnete ‚Unbestimmtheit‘ des Weiblichen: Wird diese in den Texten genutzt,

¹⁴⁷ A.a.O., 318f.

¹⁴⁸ A.a.O., 319.

¹⁴⁹ A.a.O., 320.

¹⁵⁰ A.a.O., 245.

¹⁵¹ A.a.O., 248.

¹⁵² A.a.O., 321.

¹⁵³ Ecker, 1994, 246f. Vgl. auch Weigel, 1997, 688.

etwa um eine erneute stereotype Festschreibung zu vermeiden? Oder werden klare Festlegungen der weiblichen Sprechinstanz bzw. weiblicher Qualitäten angestrebt, die Gegenbilder zum jeweils gewählten Bild deaktiviert? Vor allem jedoch soll geklärt werden, wie sich diese Strategien zum Problem des Autoritätserwerbs verhalten: Wird etwa in der Konvergenz mit bestimmten, dominanten Weiblichkeitssymbolen versucht, die weibliche Sprechposition mit Autorität auszustatten, oder wird, im Gegenteil, gerade der Rückzug auf eine Position der Unbestimbarkeit als autoritätsstiftend instrumentalisiert?

Die Erfassung des Weiblichen als ‚Nicht-Erfassbares‘, Vieldeutiges verweist bereits auf das nächste Kapitel, in dem die Grundlagen für den abschließenden Fragekomplex erläutert werden sollen, der sich dem Problem der Modellierung von Geschlecht auf einer fundamental-sprachlichen Ebene widmet.

4 „Weibliche Stimmen“ – die sprachliche Modellierung der Kategorie Geschlecht

4.1 Problemstellung

Vordergründig bezieht sich der Begriff „weibliche Stimmen“ auf eine im ersten Abschnitt angesprochene Fragestellung – dort wurde auf die fragwürdige Suche nach ‚der weiblichen Stimme‘ als Strömung der feministischen Literaturkritik verwiesen. In dieser Forschungsrichtung stand letztlich, obgleich dies auch bestritten wurde, die Autorin im Zentrum des Interesses; die Frage nach einer ‚weiblichen Ästhetik‘ machte das Geschlecht der Schreibenden zur bedeutungsstiftenden Kategorie. Bei der Untersuchung literarischer Texte wurde eine Geschlechterdifferenz präsupponiert, die ‚die Frauen‘ über eine universale biologische oder psychosexuelle Gemeinsamkeit von ‚den Männern‘ schied. Diese Differenz der Geschlechter, so die Vermutung, würde sich in die Texte von Frauen einschreiben, entsprechend sei nach dem textlichen Ausdruck des Geschlechtsunterschieds zu suchen.¹⁵⁴

Dass diese Arbeit sich einer grundlegend anderen Definition von Geschlecht verpflichtet sieht, wurde bereits erläutert. Dennoch wird in diesem Abschnitt auf den Begriff der ‚weiblichen Stimme‘ rekurriert, allerdings unter veränderten Vorzeichen. Hier lautet die Frage nicht mehr ‚wie schreibt / spricht die Autorin?‘ sondern ‚wie spricht das (weibliche oder männliche) lyrische Ich?‘. In welcher sprachlichen Gestalt tritt es auf? Welches Modell weiblichen Sprach- und Sprechverhaltens wird über die Äußerung des lyrischen Ich entwickelt? Aber auch: Erfährt die Kategorie Geschlecht generell eine Ausgestaltung auf der sprachlichen Mikroebene?

Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Definition der Kategorie Geschlecht als sprachlich erzeugte Kategorie. Mit ihr stellt sich beinahe zwangsläufig die Frage, ob die Konstruktion von Geschlecht in literarischen Texten nur auf motivischer Ebene erfolgt, oder ob sie sich nicht vielmehr auf die molekulare Ebene der Sprache erstreckt. Wenn Sprache geschlechtspezifische Subjektpositionen entwirft, so scheint es durchaus denkbar, dass diese mit der konkreten Gestalt der Sprache selbst interagieren. Die Ebene der Signifikanten wäre dann

¹⁵⁴ Im Abschnitt zu Autorschaft und Autorität wurde herausgearbeitet, dass auch in dieser Arbeit davon ausgegangen wird, dass das Geschlecht der Dichterinnen bestimmte textliche Operationen provoziert. Es handelt sich dabei jedoch um den Versuch, Reaktionsmuster auf Strukturen nachzuzeichnen, die Autorinnen ausschließen oder marginalisieren. So wird nicht nach einer *universalen* ‚weiblichen Stimme‘ gefragt sondern nach der Interaktion von Geschlecht mit spezifischen kulturellen Strukturen in einem abgrenzbaren zeitlichen Segment. Denkbar ist demnach auch, dass Geschlecht oder Autorität in den Texten der Dichterinnen nicht problematisiert werden, während für die oben skizzierte Richtung auch bezeichnend war, dass die präsupponierte Geschlechterdifferenz durch die Ergebnisse der Textanalysen eben nicht falsifizierbar war: Konnten keine Merkmale eines wie auch immer definierten ‚weiblichen Schreibens‘ identifiziert werden, so war die Autorin vielleicht völlig im patriarchalischen Diskurs aufgegangen. Die Suche nach der ‚authentischen‘ weiblichen Stimme jenseits patriarchalischer Muster und Zuschreibungen wurde davon nicht tangiert (vgl. dazu auch Osinski, 1998, 132f.).

eine strukturierende Kraft in der Erzeugung der Kategorie Geschlecht, die hervorgebrachte Geschlechterrelation würde als elementar-sprachliche Kategorie fassbar.

Insofern scheint der Gebrauch des Begriffs ‚weibliche Stimme‘ gerechtfertigt – denn die konkreten Modelle weiblichen Sprechens, die sprachliche Gestalt der weiblichen Stimme, wie sie die Gedichte entwerfen, sollen untersucht werden. Allerdings kann dieser Begriff eigentlich nur im Plural verwendet werden: Wenn einzelne Texte in ihrer konkreten sprachlichen Gestalt und in der Interaktion mit geschlechtlich markierten Kategorien einen konkreten Entwurf weiblichen Sprechens hervorbringen, müssten letztlich so viele Modelle sichtbar werden, wie Texte analysiert wurden. Es soll jedoch versucht werden, für jede Autorin ein Modell weiblichen Sprechens zu extrapolieren, das seinerseits eine spezifische Interaktion mit dem auf motivischer Ebene erzeugten Geschlechtermodell und dem Problem des Autoritätserwerbs aufweist.

Den Ausgangspunkt für die Textanalyse bildet dabei noch einmal eine motivische Fragestellung. So soll zunächst geklärt werden, wie das Begriffsfeld ‚weibliches Sprechen‘ gestaltet wird, welcher ‚Stimmgebrauch‘ das lyrische Ich auszeichnet: Vom Schreien über das lyrik-typische Singen und das stereotype weibliche Geplapper bis hin zum Verstummen (in der paradoxen Geste eines postulierten Schweigens der weiblichen Sprechinstanz oder im Fehlen eines weiblichen Ich) sind alle Abstufungen denkbar – sie stehen jedoch in unterschiedlichen Relationen zu gängigen Geschlechtervorstellungen.

Als zweites soll untersucht werden, ob eine Interaktion zwischen einem geschlechtlich markierten Begriffsfeld und der Gestaltung der lautlich-rhythmisches Seite einzelner Gedichte nachgewiesen werden kann. Ein spezifischer Aspekt der Erzeugung geschlechtlicher Bedeutung mittels der Signifikanten ist die lautlich-rhythmische Gestalt des im weiblichen lyrischen Ich (oder, womöglich, in einer anderen weiblichen Figur) verwirklichten weiblichen Sprechens und dessen Relation zur gesamten Bedeutungsbildung des Textes.

4.2 Die Ebene der Signifikanten und ihre bedeutungsbildende Funktion in der Lyrik

Eine Voraussetzung für die Analyse der sprachlichen Verfasstheit eines weiblichen Sprechens in den Gedichten ist ein Verständnis des lyrischen Ich als Instanz, die sich wesentlich in der Art ihrer sprachlichen Äußerung realisiert. Wie Janusz Sławinski formuliert:

Zu Trägern der Bedeutungen, die im Verlauf des Werks die Person des Subjekts konstituieren, werden nicht ausschließlich lexikalische Einheiten und ihre syntaktischen Gruppierungen, sondern in nicht geringerem Masse [sic] Elemente wie Verszeilen (und sogar deren Teile), Verszeilengruppen, Intonationskontakte und ähnliches, allgemein gesagt: sämtliche unterscheidbaren und darum sinnbegabten Äusserungssegmente. Natürlich können lediglich Wörter und Sätze das ‚Ich‘ benennen (d.h. es – thematisieren). [...] Aber eine unmittelbare Benennung des Subjekts und seiner Haltungen muss gar nicht erfolgen. Informationen über sein Herausgestaltetenwerden können getragen werden ausschliesslich durch bestimmte stilistische oder verstechnische Verfahren, welche charakteristisch sind für die von diesem Ich angenommene Art zu reden.¹⁵⁵

Das lyrische Ich charakterisiert sich nicht nur über seine sprachliche Äußerung; das Gedicht ist auch durch seine metrische und lautliche Überformung des Sprachmaterials prädestiniert für eine Bedeutungsbildung auf der Ebene der Signifikanten. Was Sławinski als „sämtliche unterscheidbaren und darum sinnbegabten Äusserungssegmente“ fasst, formuliert Jurij Lotman deutlicher: „Das Gedicht ist eine kompliziert konstruierte Bedeutung. Alle seine Elemente sind Elemente der Bedeutung.“¹⁵⁶ Lotman betont, dass „es im Gedicht keine

¹⁵⁵ Sławinski, 1985, 318.

¹⁵⁶ Lotman, 1972, 70.

‘formalen Elemente’ in dem Sinne gibt, den dieser Begriff gewöhnlich impliziert¹⁵⁷; vielmehr werden „Elemente des Zeichens im System der natürlichen Sprache: Phoneme, Morpheme [...] semantisiert, und sie werden selbst zu Zeichen.“¹⁵⁸ Diese Elemente erhalten einen „außerhalb des Verses nicht möglichen, neuen semantischen Inhalt“¹⁵⁹, der Rhythmus etwa wird ein „sinnunterscheidendes Element“¹⁶⁰, das Phonem „zum Träger lexikalischer Bedeutung“.¹⁶¹

Die Bedingung für eine Bedeutungsbildung auf der Ebene der Signifikanten im poetischen Text fasst Roman Jakobson in seiner Formel der poetischen Funktion: „The poetic function projects the principle of equivalence from the axis of selection into the axis of combination.“¹⁶² Als Resultat steht jedes Wort potentiell zu jedem anderen in einer Relation der Äquivalenz, der „unvollständige[n] Gleichheit“.¹⁶³ In der textlichen Struktur können einzelne Elemente auf verschiedene Art in eine Relation der Äquivalenz gebracht werden, etwa über die Wiederholung von Lauten, grammatischen Formen, semantischen Elementen bzw. über ihre Position im Vers (z.B. Versanfang, -ende, vor einer Zäsur), im Versfuß (betonte Position), in der Strophe. Die Elemente so erzeugter Äquivalenzklassen stehen zueinander in einer Beziehung, die Unterschiede und Gemeinsamkeiten gleichermaßen aktiviert und so zur Bildung neuer semantischer Klassen führt.

Für die Bedeutungsbildung eines Gedichts auf phonologischer Ebene heißt dies: Die „Lautwiederholungen können zusätzliche Bezüge zwischen Wörtern herstellen, indem sie in der semantischen Organisation des Textes Gleich- und Gegenüberstellungen einführen“.¹⁶⁴ In Abhängigkeit von der textlichen Struktur erzeugen lautliche Äquivalenzen Oppositionen und Ähnlichkeitsrelationen, die an der Bedeutungsbildung des Textes maßgeblich beteiligt sind.¹⁶⁵ Ähnliches gilt für rhythmische Wiederholungen: Lexeme können aufgrund ihrer Isometrie, also ihrer positionellen Äquivalenz, in die Relation einer sekundären Synonymie treten.¹⁶⁶ Die Rolle von Äquivalenzbildungen für die Semantik des Textes lässt sich mit Lotman so zusammenfassen: „Die Bedeutung der einzelnen Wörter tritt gegenüber der Konstruktion zurück. Die Konstruktion baut ihrerseits eine sekundäre Bedeutung auf, indem sie zu eben diesem einzelnen Wort bisweilen unerwartete Elemente sekundärer Bedeutung hervorruft.“¹⁶⁷

Gerade im Kontext dieser Arbeit scheint es angebracht, nach der „Semantisierung der Signifikantenebenen“ zu fragen, da diese im Symbolismus, mit Jürgen Link gesprochen, „einen ersten Höhepunkt erreichte.“¹⁶⁸ In den Textanalysen soll daher überprüft werden, ob diese lyriktypische Semantisierung der Signifikantenebene in den Texten auch dazu genutzt wird, eine geschlechtsspezifische Bedeutung zu erzeugen oder etwa eine in der motivischen Struktur zutage tretende Gestaltung der Kategorie Geschlecht zu modifizieren. Zudem wird die Interaktion zwischen dem Geschlecht der Sprechinstanz und der Gestaltung der Signifi-

¹⁵⁷ Lotman, 1973, 27.

¹⁵⁸ A.a.O., 42f.

¹⁵⁹ Lotman, 1972, 71.

¹⁶⁰ A.a.O., 73.

¹⁶¹ A.a.O., 81.

¹⁶² Jakobson, 1994, 39.

¹⁶³ Lotman, 1973, 131.

¹⁶⁴ A.a.O., 171.

¹⁶⁵ Hier ist festzuhalten, dass das Phonem keine selbständige, vom Kontext unabhängige Bedeutung hat. Es erhält seine Bedeutung erst in der jeweiligen Struktur; Lotman spricht daher von „okkasionellen Wörtern“ (A.a.O., 170). Das gleiche gilt für die Eigenschaften der rhythmischen Struktur; es wird nicht nach einer generalisierten, sondern nach der im konkreten Einzeltext erzeugten Bedeutung gefragt. Auf mögliche, grundlegende semantische Gemeinsamkeiten von Gedichten in einem bestimmten Metrum verweisen hingegen die Arbeiten von Gasparov, 1976 und 1979.

¹⁶⁶ Vgl. Lotman, 1973, 178.

¹⁶⁷ A.a.O., 187.

¹⁶⁸ Link, 1997, 100.

kanten analysiert: Mit welcher rhythmischen und lautlichen Strukturierung werden weibliche Sprechinstanzen kombiniert? Lassen sich signifikante Abweichung zu männlichen Sprechinstanzen nachweisen (sofern eine Dichterin weibliche und männliche Sprechinstanzen gestaltet)?

4.3 Die Theoreme der *écriture féminine*¹⁶⁹ und ihre Interpretation

Bereits im ersten Kapitel dieses Abschnitts wurde auf den weithin kritisierten Ansatz der *écriture féminine* verwiesen. Obwohl die Skepsis gegenüber dieser Richtung in dieser Arbeit geteilt wird, soll doch geprüft werden, in welchem Verhältnis das dort entworfene Modell eines ‚weiblichen Schreibens‘ zu den Entwürfen weiblichen Sprechens oder weiblicher Sprache steht, die in den analysierten Texten sichtbar werden. Ein solcher Abgleich scheint deshalb geboten, weil diese Strömung, anders als bislang die meisten Arbeiten der *Gender Studies*, die Verbindung zwischen konkreten sprachlichen Merkmalen und der Kategorie Geschlecht in den Blickpunkt rückt. Während jedoch die *écriture féminine* vor allem an der Identifikation einer konstanten Beziehung zwischen ‚der Frau‘ und sprachlichen Besonderheiten interessiert war, verschiebt sich unter den Prämissen der *Gender Studies* der Fokus: Statt nach einer stabilen Verknüpfung zwischen Geschlecht und Sprache wird hier nach der konkreten Ausgestaltung eines als weiblich markierten Sprachgebrauchs in den Texten der vier Autorinnen gefragt.¹⁷⁰

Der Ansatz der *écriture féminine* wird im folgenden in äußerst verknappter Form umrissen. In einem weiteren Kapitel wird dann eine Lesart der *écriture féminine* vorgeschlagen, die eine Überschneidung ihrer Postulate mit den in den Texten entworfenen Modellen geschlechtsspezifischen Sprachgebrauchs erklären könnte.

4.3.1 Die Problematik der *écriture féminine*

Die Vertreterinnen der *écriture féminine* treffen sich darin, dass sie sprachliche Vieldeutigkeit der eindeutigen Bedeutungsbildung vorziehen. So privilegiert etwa Julia Kristeva, die den am stärksten am Sprachmaterial orientierten Ansatz entwickelt, die „stilistische, rhythmische, ‚poetische‘ Zweideutigkeit“ gegenüber „logischer, einfacher, positiver, ‚wissenschaftlicher‘ Kommunikation“¹⁷¹. Die häufig als ‚phallogozentristisch‘ apostrophierte Eindeutigkeit „unterscheidbare[r] sprachliche[r] und kulturelle[r] Zeichen“¹⁷² macht dabei für Kristeva – in Anlehnung an die strukturelle Psychoanalyse – die symbolische Ordnung aus, die Kommunikation erst ermöglicht, weil alle Sprecherinnen und Sprecher sie teilen. Die herrschenden Sprachgewohnheiten können jedoch von individuellen Sprecherinnen und Sprechern über Elemente wie Rhythmisierung, Sprachmelodie und Intonation durchbrochen werden. Dieses „Reservoir für individuelle Einschreibungen ins Symbolische“¹⁷³ ist für Kristeva das *Semiotische*: Es entstammt einer triebhaften, präödipalen *semiotischen chora*, der symbiotischen Mutter-Kind Dyade, in der „das Subjekt noch keine gespaltene Einheit ist“.¹⁷⁴ Das Einbrechen des Semiotischen in das Symbolische, die Gestaltung des *Genotextes*, macht das subversive Potential der poetischen Sprache aus:

¹⁶⁹ Der Begriff *écriture féminine* stützt sich auf das von Hélène Cixous entwickelte Konzept einer ‚weiblichen Schrift‘ und wird in der Regel auf die gesamte Richtung ausgedehnt, der außerdem Luce Irigaray und meist auch Julia Kristeva zugerechnet werden.

¹⁷⁰ Das Geschlecht der Autorin ist hierbei irrelevant. Die Gestaltung eines geschlechtsspezifischen Sprachgebrauchs kann ebenso in den Texten männlicher Autoren untersucht werden.

¹⁷¹ Kristeva, 1976, 258.

¹⁷² Osinski, 1998, 143.

¹⁷³ A.a.O., 160.

¹⁷⁴ Kristeva, 1978, 95.

Wollte man in einem Text den Genotext bloßlegen, so müßte man die Energieschübe der Triebe freilegen, wie sie sich beobachten lassen im phonematischen Apparat (Phonemhäufung und -wiederholung, Reim etc.) und im melodischen Apparat (Intonation, Rhythmus etc.), aber auch in der Anlage der semantischen und kategorialen Felder, wie sie sich in syntaktischen und logischen Fehlern oder in der Ökonomie der *Mimesis* (Phantasma, Aufschub der Denotation, Erzählung etc.) zu erkennen geben.¹⁷⁵

Die subversive Kraft von Kristevas Semiotischem ist zunächst geschlechtsneutral.¹⁷⁶ Dennoch lässt Kristeva eine geschlechtliche Konnotation erkennen, wenn sie etwa ‚die Frau‘ aufgrund ihrer gesellschaftlichen Marginalisierung für prädestiniert hält, die Verbindung zur präödipalen *semiotischen chora* aufrecht zu erhalten und sich so gegen die symbolische Ordnung zu stellen.¹⁷⁷ Vor allem die Figur der Mutter hat für sie in ihrer (angeblichen) Situierung an der Grenze zwischen Natur und Kultur eine natürliche Marginalitätsposition inne. Explizit verknüpft Kristeva den weiblichen Körper und eine das Symbolische destabilisierende Sprache, etwa in der Aufzählung „Lust, Schwangerschaft, marginale Rede“¹⁷⁸ und idealisiert die ‚natürlich weibliche‘ Stellung als eine, der der Künstler sekundär und bewusst zustrebt.¹⁷⁹

Wie Kristeva geht auch Hélène Cixous in ihrem Entwurf eines ‚weiblichen Schreibens‘ prinzipiell von einem geschlechtsneutralen Modell aus: „nicht alles, was mit dem Namen einer Frau unterzeichnet ist, ist deshalb gleich eine weibliche Schrift. Das kann sehr gut eine männliche Schrift sein und umgekehrt bedeutet die Unterschrift eines Mannes nicht, daß die Weiblichkeit ausgeschlossen wäre.“¹⁸⁰ Dennoch privilegiert auch Cixous ‚die Frau‘ als Schreibende: „Ein weiblicher Text kann immer nur subversiv sein [...]. Die Frau muss sich schreiben. [...] Schreibe dich: Dein Körper muß sich Gehör verschaffen.“¹⁸¹ Für Cixous steht also ‚die Frau‘ ebenfalls schon wegen ihrer Biologie einer als subversiv verstandenen Sprache näher.¹⁸²

Die Merkmale dieser ‚weiblichen Schrift‘ werden von Cixous allerdings nicht systematisch erfasst: „[M]an wird diese Praxis nie *theoretisieren* können, sie einschließen, sie kodifizieren, was nicht bedeutet, sie existiere nicht. Aber sie wird immer über den Diskurs hinausgehen, der das phallozentrische System beherrscht“.¹⁸³ Einige Prinzipien des ‚weiblichen‘ Texts lassen sich aus ihren Schriften ablesen: Cixous ist bemüht, die Hierarchisierung von Bedeutungen in der ‚männlichen Sprache‘ aufzuheben¹⁸⁴, ihre Texte sind geprägt von bewusst eingesetzten Widersprüchen. Nach Weber leben die Texte „vom Aufschub der Bedeutung, vom

¹⁷⁵ A.a.O., 94f.

¹⁷⁶ Kristeva sieht ihre Theoreme zunächst nicht als Beitrag zur Theoretisierung eines ‚weiblichen Schreibens‘, sondern als Teil einer Poetik der Moderne. Der Beginn der ‚Moderne‘ wird in dieser Arbeit, mit Hansen-Löve, in der fröhsymbolistischen Strömung verortet. Im russischen Kontext werden ihr zudem die verschiedenen Avantgarde-Strömungen und der Akmeismus zugerechnet (vgl. Hansen-Löve, 1993).

¹⁷⁷ Vgl. Kristeva, 1976, 221.

¹⁷⁸ A.a.O., 264.

¹⁷⁹ Vgl. a.a.O., 265.

¹⁸⁰ Cixous, 1977, 37.

¹⁸¹ Cixous, 1976, 147.

¹⁸² Vgl. z.B. Cixous, 1980, 70. Die Konzeption eines gleichsam natürlich subversiven ‚weiblichen Schreibens‘ mündet bei Cixous mitunter in eine wertende, ja präskriptive Haltung gegenüber literarischen Texten, etwa in ihrem entschuldigenden Kommentar zu Cvetaevas autobiographischer Prosa: „Her [Cvetaeva’s] text is unacceptable, but the reader has to see from where it is written“ (Cixous, 1992, 147).

¹⁸³ Cixous, 1976, 142.

¹⁸⁴ Vgl. Weedon, 1991, 88.

metaphorisch-metonymischen Sprechen, wenden sich nicht an unser Verstehen, sondern wollen uns empathisch in sich hineinziehen“.¹⁸⁵

Luce Irigarays Konzeption eines weiblichen Sprechens, des *parler femme*, unterscheidet sich nur geringfügig von Cixous' Vorstellungen. Allerdings verankert Irigaray die ‚weibliche Sprache‘ noch wesentlich kompromissloser als Cixous und Kristeva in der Biologie der Frau: Durch die Schamlippen sei die Frau nicht als ‚eine‘ definierbar, die Eindeutigkeit der männlichen Sprache für sie daher inadäquat.¹⁸⁶ Die Frau sei das „Undefinierbare, Unzählbare, Unformulierbare“¹⁸⁷; ihre Rede sei „fließend, fluktuierend. Flunkern“, geprägt von Alogik und Widersprüchlichkeiten.¹⁸⁹

Wenn Frauen innerhalb des männlichen Diskurses zu Sprache kommen, schlägt Irigaray vor, dass sie „Mimesis spielen“, also vorgefundene Bedeutungspositionen aufnehmen, sie durchqueren und in diese Bewegung ein Element der Parodie und Travestie einführen, das eine erneute Bedeutungsfestlegung verhindert. So werde es für die Frau möglich, „den Ort ihrer Ausbeutung durch den Diskurs wiederzufinden, ohne sich darauf einfach reduzieren zu lassen“ und eine mögliche „Operation des Weiblichen in der Sprache“ aufzudecken.¹⁹⁰

Alogik und Parodie, Rhythmisierung und Lautlichkeit sollen für Kristeva, Cixous und Irigaray eindeutige Bedeutungsfestlegungen in der Sprache unterwandern und damit traditionelle Dualismen destabilisieren, allen voran die Opposition männlich – weiblich. Dieser Ansatz unterscheidet sie prinzipiell noch nicht von ihren Vorbildern, etwa der Dekonstruktion Derridas. Fragwürdig ist jedoch der feministische Anspruch der Theoretikerinnen, der letztlich nur aufrecht zu erhalten ist, wenn die genannten sprachlichen Merkmale an die weibliche Biologie gekoppelt werden – und damit ein patriarchalisches Muster, die Herleitung weiblicher Besonderheiten aus der Biologie, wiederholt wird. Wenig überraschend scheint daher auch, dass als bevorzugte Identifikationsposition für Frauen gerade ‚das Mütterliche‘, als spezifisch Weibliches, angeboten wird. Weber fasst diese Problematik zusammen:

Das Weibliche (als das Mütterliche) hat seinen Ort im Präödipalen: im vorsprachlich, vorkulturell Imaginären: im kulturfeindlich Libidinösen. Lacan dekonstruieren heißt für seine feministischen Kritikerinnen, die kulturfördernde bzw. kulturrevolutionäre Kraft des Weiblichen aufzudecken, was bei Hélène Cixous einer Umwertung aller Werte vom Weiblichen her gleichkommt, bei Luce Irigaray auf eine friedliche Koexistenz männlicher und weiblicher Werte zielt und bei Julia Kristeva schließlich ein dialektisches Verhältnis beider suggeriert. Von der Dekonstruktion unberührt bleibt letztlich bei allen Dreien die Wesensbestimmung des Weiblichen als mütterlich-nährend-liebend, und damit erweist sich auch das Aufbrechen der binären Oppositionen (insbesondere der Opposition männlich/weiblich), das sie so vehement auf ihre Fahnen geschrieben haben, als blanker Schein.¹⁹¹

Die an der *écriture féminine* orientierte Literaturwissenschaft war zumeist darauf zentriert, in den Texten von Autorinnen eine ‚weibliche Ästhetik‘ zu identifizieren. Damit stellte sich den meisten Forscherinnen die Frage, warum eine in der Theorie grundsätzlich geschlechtsneutrale Schreibpraxis in den Texten von Frauen Ausdruck einer ‚weiblichen‘ Besonderheit sein soll. Dieses argumentatorische Problem wurde nicht selten mit dem Hinweis zu lösen versucht, die beschriebenen sprachlichen Verfahren könnten deshalb als genuin weibliche ver-

¹⁸⁵ Weber, 1994b, 26.

¹⁸⁶ Vgl. Irigaray, 1979, 23ff.

¹⁸⁷ Irigaray, 1980, 285.

¹⁸⁸ Irigaray, 1979, 117.

¹⁸⁹ Vgl. a.a.O., 28.

¹⁹⁰ A.a.O., 78.

¹⁹¹ Weber, 1994b, 47. Gleichzeitig kommt etwa für Kristeva die weibliche Übernahme gesellschaftlicher Macht einem Verlust des eigentlich Weiblichen gleich: „An der Macht sind ‚Herren‘, und sowohl Männer wie Frauen können rein physisch in diese Maske schlüpfen, falls ihre Liebe zum Vater es ihnen gestattet.“ Wahrhaft ‚weibliche‘ Macht wird von Kristeva idealisiert als gleichbedeutend mit „der Verneinung, der Wandlung, der Bewegung“ (Kristeva, 1976, 108).

standen werden, da sie nun mal einer durch die „archaische Mutterbeziehung“¹⁹² gekennzeichneten Phase entstammten.

Es besteht jedoch ein noch grundlegenderes Problem: Die generalisierte Suche nach ‚der weiblichen Ästhetik‘ in den Texten von Frauen ist nur dann überhaupt sinnvoll, wenn eine kausale Beziehung zwischen den allen Frauen gemeinsamen biologischen Merkmalen und dem Sprachgebrauch als garantiert vorausgesetzt wird. Dass aber ausgerechnet in der ästhetischen Gestaltung von Sprache die ansonsten gravierenden Unterschiede zwischen weiblichen Individuen – selbst in einer Kultur, zu einer Zeit – nivelliert sein sollen, mutet wenig wahrscheinlich an.

4.3.2 Die Theoreme der *écriture féminine* – Vorschlag einer Lesart

Wenn sich in der Untersuchung der sprachlichen Merkmale, die weiblichen Sprechinstanzen in den Gedichten der vier Autorinnen zugeordnet werden, eine Überschneidung mit der in der *écriture féminine* als weiblich deklarierten Sprache ergibt, muss geklärt werden, wie diese zu deuten sein könnte – da die Möglichkeit einer konstanten Beziehung zwischen ‚der Frau‘ und Sprache hier als ausgeschlossen betrachtet wird.

Ausgangspunkt für die Überlegungen kann die Verwendung des Begriffs ‚weiblich‘ sein: Für Derrida – auf dessen Modelle sich die *écriture féminine* ja beruft – benennt das ‚weibliche Schreiben‘ eine bestimmte, subversive Schreibpraxis, die jedoch in keiner Beziehung zu ‚realen Frauen‘ steht. ‚Weiblich‘ in diesem Sinne wird also metaphorisch gebraucht.¹⁹³ Das ‚weibliche Schreiben‘ auf konkrete Autorinnen anzuwenden, bedeutet eine Re-Essentialisierung des Begriffs. Es stellt sich aber die Frage, warum das Modell des ‚weiblichen Schreibens‘ so häufig re-essentialisiert wurde, und warum diese Resexualisierung offenbar so einleuchtend schien, dass sie immer wieder nachvollzogen wurde?¹⁹⁴

Osinski gibt zu bedenken, dass die Resexualisierung der dekonstruktivistischen Modelle einen „Rückfall in vorsintflutliche Weiblichkeitkonzeptionen“¹⁹⁵ bedeute. Ähnlich erkennt Weber eine normative Festlegung des Weiblichen in der *écriture féminine* „auf das Imaginäre und Unbewusste, das Imaginative, Emotive, Körperlich-Sinnliche, Liebende, Nährende, letztlich den biologischen Essentialismus der traditionellen Mutter-*Imago*.“¹⁹⁶ Die Begriffe ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ scheinen also keineswegs zufällig gewählt: Zwar sind sie metaphorisch *gemeint*, sie geben jedoch insofern eine allzu einleuchtende Benennung ab, als die von ihnen bezeichneten, angeblich geschlechtsneutral gemeinten Konzepte auf traditionelle als weiblich bzw. männlich gedachte Entwürfe zurück verweisen. Anders formuliert: Es werden also solche Vorstellungen ‚weiblich‘ genannt und vom biologischen Geschlecht abgekoppelt, die traditionell dazu genutzt wurden, die Bedeutung des weiblichen Geschlechts festzuschreiben.¹⁹⁷ Dass dies eine Art re-essentialisierender Sogwirkung entfalten konnte, scheint, auch aufgrund der Aufwertung dieses ‚Weiblichen‘ vor allem durch Derrida, wenig verwunderlich.

¹⁹² Weigel, 1986, 113. Weigel bezieht sich auf Kristevas Klassifizierung der *semiotischen chora* als weiblich. Diese Argumentation wird häufig aufgegriffen, vgl. etwa Hausbacher, 1996, 111.

¹⁹³ Vgl. die Verwendung in Derridas Aufsatz „Sporen: Die Stile Nietzsches“ (Derrida, 1986).

¹⁹⁴ Das (zufällige?) zeitliche Zusammentreffen der Dekonstruktion mit dem feministischen Bedürfnis, eine weibliche Ästhetik zu identifizieren, kann meines Erachtens keine ausreichende Erklärung abgeben.

¹⁹⁵ Osinski, 1998, 159.

¹⁹⁶ Weber, 1994b, 48.

¹⁹⁷ Weigel ist der Auffassung, dass die Begriffe ‚Frau‘ und ‚Weiblichkeit‘ auch bei Derrida nur scheinbar metaphorisch gebraucht werden; statt dessen würden „in seiner Textpraxis Frau und Weiblichkeit festgeschrieben“ (Weigel, 1986, 117).

Derridas Konzeption eines ‚weiblichen Schreibens‘, das er in der Pluralität der Stile erkennt¹⁹⁸, kann dies illustrieren, da sie sich explizit auf bestehende Weiblichkeitsstereotype gründet: In „Sporen: Die Stile Nietzsches“ bilden Nietzsches Überlegungen zu Frauen die Basis von Derridas Gedankengang. Schon die Rede von ‚der‘ Frau, die den Aufsatz durchzieht, ist eine Anlehnung an traditionelle essentialistische Vorstellungen. Und selbst Derridas Absage an die essentialistische Konzeption enthält ein Echo eben dieses Vorstellungsbereichs: „Was sich in Wahrheit nicht einnehmen lässt, ist – *weiblich*, was nicht eilfertig mit Weiblichkeit, Weiblichkeit des Weibes, weiblicher Sexualität und anderen essentialisierenden Fetischen übersetzt werden darf.“¹⁹⁹

„Was sich nicht einnehmen lässt“ ist letztlich nur eine andere Formulierung für Beauvoirs ‚Mythos Frau‘²⁰⁰: Auch sie erkennt das zentrale Merkmal stereotyper Weiblichkeit vor allem in der Nicht-Festlegbarkeit: Da ‚Weiblichkeit‘ in verschiedensten, widersprüchlichen Mythen erfasst sei, entziehe sie sich jeder letztgültigen Bestimmung. Sie verkörpert Definition und Gegen-Definition zugleich. Derrida formuliert ähnlich:

Es gibt kein Wesen der Frau, denn die Frau öffnet und entfernt (sich) von sich selbst. Sie verschlingt, verschleiert abgründig, endlos, bodenlos, jede Wesenhaftigkeit, jede Identität, jede Eigenart. [...] Es gibt keine Wahrheit der Frau; dies aber deshalb, weil dieser abgründige Abstand der Wahrheit, diese Nicht-Wahrheit, die ‚Wahrheit‘ ist. Frau ist ein Name dieser Nicht-Wahrheit der Wahrheit.²⁰¹

Die Frau ist „Nicht-Gestalt, *simulacrum*“²⁰²: Das jetzt metaphorisch Weibliche, das einen ‚Namen‘ für die ‚Nicht-Wahrheit‘ abgibt, entspricht also ganz dem traditionell-essentialistisch Weiblichen. Derridas Modell hat ein klares kulturelles Vorbild.

Daran anknüpfend stellt sich die Frage, ob dies auch für die Konzeption von Sprache gilt, die Derrida als ‚weibliches‘ Schreiben entwirft und an der sich die *écriture féminine* orientiert. Wird womöglich im ‚weiblichen Schreiben‘ eine Sprachgestaltung privilegiert, die – ähnlich wie die ‚Weiblichkeit‘ im Modell ganz allgemein – kulturell bereits als weiblicher Sprachgebrauch vorgeprägt ist?

Für Derrida sind Frau und Stil in jedem Fall ein Thema. „Der Titel dieses Vortrags wird die Frage des Stils gewesen sein. Aber – die Frau wird mein Sujet, mein Subjekt sein“²⁰³, so leitet er seinen Beitrag ein. Zudem heißt es, man könne die Frage der Kunst, des Stils, nicht von der Frau trennen²⁰⁴, denn: „Sie schreibt (sich). Sie ist es, der der Stil zukommt. Genauer: war der Stil der Mann, [...] so wäre die Schrift die Frau.“²⁰⁵ Mit Osinski ist Derridas ‚Frau‘ als

vielseitiges, doppelbödiges, nie zu fixierendes Zeichen eine Frage doppelbödiger, nie zu fixierender Stile – eine Frage der stilistischen Maskerade. Und solche Stile attestiert Derrida Nietzsche im Schreiben über Frauen: Ironie, Parodie, Spott und Witz verhinderten einen ‚Code‘, einen gemeinsamen Nenner von ‚Wahrheit‘ oder ‚Nicht-Wahrheit‘, auf den sich Nietzsches Frauenbilder bringen ließen.²⁰⁶

Derrida attestiert Nietzsche, dass sich in seinem Schreiben *über* Frauen eine weibliche Schrift entzünde. Die Frage dabei ist: Findet womöglich die Thematik ‚Frau‘ ihre sprachliche

¹⁹⁸ Vgl. Derrida, 1986, 163.

¹⁹⁹ A.a.O., 137.

²⁰⁰ Vgl. die Darstellung von Beauvoirs ‚Mythos Frau‘ in Kap. 3.4.

²⁰¹ Derrida, 1986, 135f.

²⁰² A.a.O., 135.

²⁰³ A.a.O., 131.

²⁰⁴ Vgl. a.a.O., 142.

²⁰⁵ A.a.O., 137.

²⁰⁶ Osinski, 1998, 145. Nach Weigel wird ‚Frau‘ in dieser Definition zur „Metapher“ für „die Bewegung des Fließens, Fluktuerens“, was „nur aus der Perspektive des Mannes möglich ist“ (Weigel, 1986, 117).

Umsetzung in einer kulturell bereits weiblich konnotierten Sprachgestaltung? Löst die Aktivierung von Assoziationskomplexen zum Thema ‚Frau‘ den Gebrauch weiblich gedachter Stile aus? Heinz Kimmerle suggeriert in seiner Einführung zur Derrida einen solchen Zusammenhang; für ihn entspricht es „der inneren Vielfältigkeit der Frau, daß sie nur durch wechselnde, in sich doppelbödige Stile schreiben und beschrieben werden kann.“²⁰⁷

Obgleich hier nicht letztgültig entschieden werden kann, ob Derrida auf ein kulturell bereits vorgeprägtes, weiblich gedachtes Sprachmodell zurückgreift und dieses privilegiert, spricht doch manches für diese Annahme. Generell scheint die Vorstellung wenig überzeugend, die Sprache würde zwar Geschlechtermodelle produzieren, die alle Bereiche menschlichen Seins strukturieren (Körperwahrnehmung, Fühlen, Denken, etc.), aber gerade der Gebrauch dieser Sprache durch die hervorgebrachten Geschlechter bliebe davon unberührt. Die erzeugte Geschlechterdifferenz würde den ganzen Menschen erfassen, lediglich der Zugang zu und die Verwendung von Sprache blieben universal und geschlechtsneutral – dies ist möglich, wirkt jedoch kaum wahrscheinlich. Auch eine Vielzahl soziolinguistischer Studien weist darauf hin, dass sich die Konzeptualisierung von Geschlecht wohl durchaus auf das Gebiet des Sprachgebrauchs erstreckt. So werden geschlechtsspezifische Unterschiede im Gebrauch einzelner sprachlicher Merkmale und kommunikationsstrukturierender Mittel, wie Sprechpausen, Unterbrechungen u.ä. nachgewiesen.²⁰⁸ Davon ist auch der konkrete Gebrauch der Sprechorgane betroffen: Anne Carson zeigt in ihrem Essay „Das Geschlecht des Klanges“²⁰⁹, wie sehr die Kategorie Geschlecht bereits seit der Antike mit bestimmten Erwartungen an Stimm- und Sprachgebrauch aufgeladen ist. Im frühen 20. Jahrhundert waren es unter anderem Otto Weiningers Vorstellung vom ‚weiblichen Geplapper‘²¹⁰ und Sigmund Freuds Studien zur weiblichen Hysterie, die ein – pathologisierendes – Modell weiblichen Sprechens abgaben. In allen Fällen scheint ausgeschlossen, dass die beschriebenen Phänomene Symptome der Geschlechtsgleichheit der Sprecher sind; vielmehr wird der konkrete Sprach- und Stimmgebrauch von den kulturellen Erwartungen an eine weibliche und männliche Sprache vermutlich erst erzeugt. Wie Susan Gal formuliert: „sometimes, a speaker’s utterances create his or her identity.“²¹¹

Nicht zuletzt die kulturell gegebene Konzeption weiblichen Sprechens als Hysterisches deutet darauf hin, dass die *écriture féminine* bereits bestehende sprachbezogene Bedeutungszuweisungen wiederholt: Die Konzeption weiblichen Sprechens in der *écriture féminine* rückt dieses ebenfalls, wenn es als Modell realen Sprachverhaltens auf Frauen projiziert wird, in die Nähe des Hysterischen.²¹² Das Modell der Hysterikerin wird als Subjekt- bzw. Sprechposition für Frauen angeboten. In der hier vorgeschlagenen Lesart der *écriture féminine* jedoch wäre die Position der Hysterikerin nicht mehr Teil eines utopischen Modells weiblicher Sprache, sondern ein Echo kulturell vorgezeichneter Sprachklischees.

Für die Textanalysen bietet eine Interpretation der *écriture féminine* als Fortschrift kultureller gegebener Sprachmodelle Vorteile: Es muss nicht mehr davon ausgegangen werden, dass das weibliche Sprechen bzw. die Merkmale weiblicher Sprache, wie sie in konkreten Texten entwickelt werden, in einen bedeutungsleeren Raum hinein entworfen werden. Viel-

²⁰⁷ Kimmerle, 1992, 71.

²⁰⁸ Einen Überblick über den Forschungsstand der englischsprachigen Soziolinguistik kann der Aufsatz von Cheshire, 2002, geben. Verschiedene Ansätze, die von Geschlecht als einer sozial konstruierten Kategorie ausgehen, illustriert auch die Aufsatzsammlung von Bucholtz / Hall, 1995. Für die Orientierung in der neueren slavistischen Forschung sei auf die von Leeuwen-Turnovcová herausgegebenen Tagungsbände verwiesen (Leeuwen-Turnovcová u.a., 2002 und Leeuwen-Turnovcová / Röhrborn, 2003). Eine kritische Diskussion geschlechtsspezifischer sprachlicher Unterschiede bietet Chambers, 1995, 102-145.

²⁰⁹ Vgl. Carson, 2000.

²¹⁰ Vgl. hierzu Abschnitt 3.3.

²¹¹ Gal, 1995, 171.

²¹² Dies verweist wieder auf Derrida, der auf die Gleichsetzung von bestimmten Künstlern mit hysterischen Frauen bei Nietzsche Bezug nimmt (vgl. Derrida, 1986, 142).

mehr würden sie von bereits bestehenden geschlechtsspezifischen ‚Sprachklischees‘ durchkreuzt und mit diesen in einen Dialog treten.

So gelesen, bieten sich die Theoreme der *écriture féminine* für den Abgleich mit den Analyseergebnissen auch deshalb an, weil sie sich – in den Studien Kristevas explizit – auf die hier relevante Strömung der Moderne beziehen und sich die kulturelle Entwicklung in Russland nicht abgekoppelt von den westeuropäischen Strömungen vollzog.²¹³

²¹³ Auch was geschlechtsspezifische Konzeptionen angeht, unterschied sich die damalige russische Kultur zwar gewiss in Details, nicht jedoch in der groben Orientierung von den übrigen europäischen Kulturen – die Popularität Otto Weiningers wurde bereits angesprochen und auch Freud wurde in Russland durchaus rezipiert.

II „Немедленно в мужчину превращался...“¹: Zinaida Gippius

1 Das Geschlecht von Text und Dichterin

Die Kategorie Geschlecht ist für die semantische Strukturierung von Zinaida Gippius' Lyrik von zentraler Bedeutung. Wiederholt thematisieren Gippius' Gedichte das Verhältnis zwischen dem weiblichen Geschlecht und der Gattung Lyrik, besonders explizit etwa ihr später Text „Последний круг или новый Дант в аду“ [Der letzte Kreis oder der neue Dante in der Hölle]²:

<p>Там, на земле, я женщиною считался, Но только что заговорю стихами, Вот как сейчас, сию минуту, с вами, Немедленно в мужчину превращался. И то же в случаях других... Как знать Могу, кто я? И было так до смерти.</p>	<p>Dort, auf der Erde, galt ich als Frau, Aber sobald ich beginne in Versen zu sprechen, So wie jetzt, in diesem Moment, mit Ihnen, Verwandelte ich mich unverzüglich in einen Mann. Und das auch bei anderen Gelegenheiten... Wie kann / Ich wissen, wer ich bin? Und so war es bis zum Tod.³</p>
--	--

Im lyrischen Sprechen verwandelt sich die Frau in einen Mann⁴; diese Textstelle wirkt wie ein Kommentar zu der für viele von Gippius' Texten charakteristischen Inkongruenz zwischen der biologischen Geschlechtszugehörigkeit der Autorin und dem männlichen Geschlecht der Sprechinstanz. Die fehlende geschlechtliche Übereinstimmung zwischen innertextlichem und außertextlichem Raum erschwert nicht nur die Selbstdefinition der Sprechinstanz [„Как знать / Mogy, кто я?“], sondern beunruhigt auch ihr Gegenüber, den „neuen Dante“: „Beantworten Sie mir, wenn möglich, nur eines: / Sind Sie eine Frau? Sind Sie ein „er“ – oder eine „sie“?“ [Лиши на одно ответьте, если можно: / Вы – женщина? Вы „он“ – или „она“?].⁵

Die im Text formulierte Verunsicherung bezüglich der geschlechtlichen Einordnung wiederholt sich in der Rezeption von Gippius' Schaffen: Der Frage nach dem ‚wahren‘ Geschlecht der Dichterin ging man, von Gippius' Zeitgenossen bis zu Literaturwissenschaftlern in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, mit außerordentlicher Beharrlichkeit nach. Die Kommentare zu Gippius' Texten erschöpften sich mitunter in der Erörterung dieses ‚Problems‘. Daher werden Gippius' Gedichte in den folgenden Analysen zuerst ebenfalls von außen betrachtet: Zunächst wird an einigen Beispielen die Wahrnehmung der Texte als wahlweise ‚männlich‘ bzw. ‚weiblich‘ geprägt verdeutlicht; nach der Darstellung der (geschlechtlich ambivalenten) Selbststilisierung von Zinaida Gippius und ihrer Selbstverortung im System der Geschlechter soll dann untersucht werden, wie die Texte den Eindruck von ‚Männlichkeit‘ bzw. ‚Weiblichkeit‘ erzeugen. Zudem wird die semantische Gestaltung der geschlechtlichen Sphären und das in den Texten entworfene Verhältnis zwischen Weiblichkeit und der Gattung Lyrik beleuchtet.

¹ „Verwandelte ich mich unverzüglich in einen Mann...“

² Gippius, 1999, 396.

³ Die Textübersetzungen beschränken sich weitgehend auf die poetischen Texte, die Gegenstand der Analyse sind. Sie sind jedoch als lediglich wörtliche Übertragungen zu verstehen, die über die tatsächliche künstlerische Bedeutungsbildung der Gedichte keinen Aufschluss geben können.

⁴ Die maskuline Präteritumsendung in „я женщиною считался“ und „в мужчину превращался“ suggeriert jedoch, dass sich hier ein ‚eigentlich‘ männliches Ich, das womöglich nur nach außen weiblich erscheint, in einen Mann verwandelt.

⁵ Gippius, 1999, 395.

1.1 Die Rezeption von Gippius' Texten als ‚weiblich‘ bzw. ‚männlich‘

In der Rezeption von Gippius' Gedichten sind zwei grundlegende Tendenzen erkennbar: In einigen Fällen scheint das biologische Geschlecht der Autorin die Eigenschaften der Texte gleichsam zu überstrahlen, in anderen Stellungnahmen sind die Merkmale der Texte offenbar von größerer Relevanz.

Zur erstgenannten Rezeptionstendenz gehört Vladimir Novoselovs Charakterisierung von Gippius' Schaffen in einem 1901 unter dem Titel „Современные женщины-писательницы“⁶ erschienenen Artikel:

З.Н. Гиппиус. Писательница оригинальная, дарование яркое, но капризное. Ни у кого нет произведений таких неровных, как у г-жи Гиппиус. У нее есть вещи прелестные, сносные и прямо невозможные.⁷

Novoselovs Beurteilung von Zinaida Gippius erinnert weniger an die Beschreibung literarischer Qualitäten als an die eines stereotyp weiblichen Charakters: Gippius' Talent ist „kapriziös, launenhaft“⁸ [капризное] und entsprechend dieser Launenhaftigkeit sind ihre Texte einmal „reizend, entzückend“ [прелестные], ein andermal „unmöglich, unerträglich“ [невозможные]. Die Charakterisierung der Texte mit stereotyp weiblichen Merkmalen bindet diese an die Kategorie der ‚Frauenliteratur‘ zurück. Die gleiche Zuordnung nimmt Pavel Krasnov vor, wenn er als Gemeinsamkeit der poetologischen Ansätze von russischen Autorinnen, darunter auch Zinaida Gippius, die Überbetonung von „Gefühl“ [чувство], „Passivität“ [нессивность] und „Koketterie“ [кокетство] anführt.⁹

Mit Michel Foucault gesprochen kennzeichnet die Bindung der Texte an den „Autornamen“ Zinaida Gippius „eine bestimmte Seinsweise des Diskurses“ und stellt so sicher, dass die Worte „in bestimmter Weise rezipiert werden“¹⁰: Der weibliche Autorname weckt die Erwartung, die Texte müssten geschlechtsspezifische Stereotype, wie eine betonte Emotionalität oder Kapriziosität, erkennen lassen – die in der Folge auch identifiziert werden.

Dass für die zitierten Einschätzungen tatsächlich vor allem der weibliche Autorname ausschlaggebend ist, bestätigen andere Charakterisierungen, die gerade das Fehlen weiblicher Merkmale herausstreichen. Die fehlende Emotionalität von Gippius' Dichtung lässt sie zahlreichen KritikerInnen als ‚kalt‘ und ‚intellektuell‘ erscheinen.¹¹ Wieder fehlt eine genaue Benennung textlicher Qualitäten; zentral ist, dass sich die ‚Weiblichkeit‘ der Autorin offenbar in den Texten nicht eindeutig manifestiert. Dies wird, wie die Bezeichnung ‚kalt‘ suggeriert, negativ gewertet.

Womöglich stellt schon die Akzentuierung des Intellekts in den Gedichten eine Überschreitung der weiblichen Sphäre dar, die – offenbar – zunächst eine Betonung der Emotion

⁶ Wörtlich: Zeitgenössische Frauen-Schriftstellerinnen.

⁷ Novoselov, 1901, 114.

⁸ Die deutschen Übersetzungen der russischen Lexeme entstammen für gewöhnlich dem *Русско-немецкий словарь / Russisch-deutsches Wörterbuch*, 1989. Zumeist sind sie mit den Übersetzungen im *Wörterbuch Russisch – Deutsch*, Daum / Schenk, 1990, und den Paraphrasen im *Толковый словарь русского языка*, Ožegov / Švedova, 1995, abgeglichen. In einigen Fällen werden Teilbedeutungen von Begriffen als Übersetzung angeführt, die nur in einem der drei Wörterbücher, in der Regel in Ožegov / Švedova, 1995, erscheinen; darauf wird jedoch im Text nicht mehr explizit hingewiesen.

⁹ Krasnov, 1905, 360. Vgl. dazu auch Presto, 1998, 61.

¹⁰ Foucault, 1974, 17, vgl. auch Teil I, Abschnitt 2.1.

¹¹ Marc Slonim nennt Gippius Dichtung „coldly intellectual“ und macht, in einer Gleichsetzung von Person und Dichtung, den überschreitenden Charakter dieser Kälte deutlich: „she was too cold and paradoxical“ (Slonim, 1962, 100). Pachmuss, 1971a, 242f., führt weitere Beispiele für diese Meinung an. McCormack beschreibt mit der Dichterin Karolina Pavlova einen vergleichbaren Fall: Sie machte im 19. Jahrhundert, ähnlich wie Puškin und Lermontov, den Konflikt zwischen Dichter und Gesellschaft zum Thema ihrer von klassischer Präzision gekennzeichneten Werke; auch sie wurde von Kritikern als kalt und herzlos diffamiert (vgl. McCormack, 1982, 32).

erwarten lässt: Noch 1972 baut Olga Matich implizit (und ohne negative Wertung!) einen Gegensatz zwischen weiblicher Emotion und Intellekt auf, wenn sie bemerkt, dass Gippius auch in ihrer Liebeslyrik mehr als Denker erscheine denn als eine Frau, die ihre Liebeserfahrungen beschreibt.¹²

Auch Sergej Makovskij erkennt in Gippius' Gedichten eine männliche Prägung, die er allerdings positiv beurteilt:

„Классичность“ отвечает мужественной ее настроенности, стихи Зинаиды Николаевны и проза – всегда от мужского „я“. Более того, если по духу они сродни Лермонтову, по ритмической чеканной и обдуманный выбором определений ближе к Пушкину.¹³

Das ‚Klassische‘ von Gippius' Gedichten speist sich nach Makovskij nicht zuletzt aus der männlichen Sprechinstanz der Texte; es nähert die Gedichte – wie der Vergleich mit Puškin und Lermontov bezeugt – dem Rang russischer Klassiker an.¹⁴ Der „Geist“ der Texte gleicht dem Lermontovs; Makovskij charakterisiert die Autorin und implizit ihre Gedichte als „mutig, mannhaft, tapfer“ [мужественный]. Die positiv konnotierte Nähe zur männlichen Tradition und zu maskulinen Werten, die die Gedichte bedeutend machen, bzw. die vermeintliche Kälte der Texte kommen also stets durch die mangelnde textliche Manifestation einer wie auch immer definierten ‚Weiblichkeit‘ zustande.

Neben dem weiblichen Autornamen und seinem vermeintlichen Widerspruch zu den Texten könnte jedoch auch die widersprüchliche Selbststilisierung von Zinaida Gippius im Literaturbetrieb die Einschätzungen der Texte als ‚weiblich‘ bzw. ‚männlich‘ provoziert haben. Dieser Aspekt wird im folgenden näher beleuchtet.

1.2 Körper und Text: Inszenierung und Spekulationen

Im Russland der Jahrhundertwende wurde das lyrische Ich, wie im ersten Teil dieser Arbeit erläutert, vorwiegend als authentisches konzeptualisiert.¹⁵ Es sollte dem (geschlechtlichen) Wesen und den Gefühlen der Autorin bzw. des Autors einen unmittelbaren Ausdruck geben.¹⁶ In einem solchen kulturellen Klima entsteht eine enge Verstrickung von Autor und Text: Das Auftreten der Autorenpersönlichkeit wird zur Erklärung für vorgefundene textliche Besonderheiten; umgekehrt wird versucht, die Merkmale der Texte in der Selbstdarstellung der Autorin bzw. des Autors wiederzuerkennen. Im Falle einer Autorin konzentriert sich zudem das Interesse nicht selten weit mehr auf das körperliche Erscheinungsbild als auf intellektuelle oder künstlerische Verdienste.

Um 1900 verstärkte sich das Interesse an der Person ‚hinter‘ den Gedichten durch das Aufkommen der für die zweite, mythopoetische Phase des Symbolismus¹⁷ typischen Praktik des *жизнетворчества* [Lebensschaffen], in der „der Lebenstext den Kunsttext realisiert

¹² Vgl. Matich, 1972, 79. Einen Gegensatz zwischen Intellekt und Gefühl impliziert auch Stender-Petersen, ebenfalls ohne Wertung. Er nennt Gippius „eine mit scharfem Intellekt begabte Schriftstellerin. Sie lebte viel mehr in der Idee als im Gefühl“ (Stender-Petersen, 1957, 511).

¹³ Makovskij, 1962, 95.

¹⁴ Im Umkehrschluss könnte dies auch bedeuten, dass eine weibliche Sprechinstanz die Annäherung an die russische Klassik erschweren, wenn nicht unmöglich machen würde.

¹⁵ Vgl. Teil I, Kap. 2.2.

¹⁶ Im Symbolismus war nach Kelly die Erwartung einer ‚natürlichen‘ Entsprechung zwischen Wesen und Ausdruck besonders stark; dieses Klima erschwerte die Nutzung einer männlichen Sprechmaske durch Autorinnen: „The argument that women's capacity for prophecy was directly dependent on their nature ruled out the possibility that women might appropriate male masks, since that would have knocked down the equation between nature and expression“ (Kelly, 1994, 164).

¹⁷ Die Einteilung des Symbolismus in drei Phasen folgt Hansen-Löve, 1989, 17.

[..] bzw. LEBEN und KUNST gemeinsam einen (mythischen) UR-TEXT entfalten.¹⁸ Im *жизнетворчество* soll die künstlerische Biographie mit der persönlichen Biographie in eins gesetzt werden.¹⁹ Auch wenn Zinaida Gippius nach Hansen-Löve in erster Linie zu den Vertretern der ersten symbolistischen Strömung²⁰ und damit nicht zu den Praktikern des *жизнетворчество* zu zählen ist²¹, stand sie doch in einem Klima gesteigerten Interesses für die Person des Künstlers bzw. der Künstlerin.

Das häufig als Identitätsrelation konzipierte Verhältnis zwischen dem Ich der realen Autorin und den Merkmalen der Texte manifestiert sich in Gippius' Fall nicht zuletzt in zahlreichen beinahe gleichlautenden Beschreibungen von Text und Autorin. So sind Koketterie und Kapriziosität nicht nur (angebliche) Eigenschaften der Texte, die Begriffe werden auch zur Charakterisierung der Person Gippius immer wieder genutzt.²² Doch auch das Merkmal des ‚Nicht-Weiblichen‘ taucht in beiden Feldern auf: Wie die Gedichte, so strahlt für Nikolaj Berdjaev auch Gippius' Person eine „schlangenhafte Kälte“ [змейная холодность] aus, die er auf die Vermischung weiblicher und männlicher Elemente in ihrer Natur [„перемешанность женской с мужской природой“]²³ zurückführte.

Auch in den Selbststinszenierungen von Zinaida Gippius werden also die konventionellen Beschränkungen des biologischen Geschlechts überschritten. Wie Jenifer Presto in ihrem 1999 erschienenen Aufsatz „Reading Zinaida Gippius: Over Her Dead Body“ ausführt, erzeugte Gippius ein höchst widersprüchliches Bild ihrer Person: „Rather than constructing a coherent, linear narrative of her life, she fashioned a series of seemingly paradoxical images of the self that made her a virtually unreadable text.“²⁴

Für die ‚männlichen‘ Qualitäten ihrer ‚kalten‘ Texte lieferte Gippius mit ihrem Auftreten eine quasi-physiologische Begründung: Im Rückgriff auf das kulturelle Muster des Dandy²⁵, z.B. im Tragen einer Lorgnette und männlicher Kleidung²⁶, erzeugte die Dichterin den Eindruck eines androgynen Körpers, der dann wiederum als Auslöser für ihre ‚männliche‘ Dichtung gelten konnte.

Die Überschreitung von weiblich nach männlich verneint bereits eine stabile, dem binären Geschlechtermodell entsprechende Geschlechtsidentität. Gippius zitiert in ihren Selbststilisierungen jedoch auch das weibliche Muster und verfremdet die aufgegriffene Geschlechter-Norm.²⁷ Presto beschreibt Gippius' Aufmachung als „outrageous feminine costumes and hairstyles“²⁸, und auch in zeitgenössischen Kommentaren zu Gippius' Auftreten wurde vorrangig die Überschreitung des etablierten Geschmacks hervorgehoben, so etwa von Sergej Makovskij:

И одевалась она не так, как было в обычай писательских кругов, и не так, как одевались ‚в свете‘, – очень по-своему, с явным намерением быть замеченной. Платья носила ‚собственного‘ покроя, то обтягивавшие ее, как чешуй, то с какими-то рюшками и оборочками, любила бусы, цепочки и пушистые платки. Надо ли напоминать и о

¹⁸ Hansen-Löve, 1989, 451.

¹⁹ Vgl. Chodasevič, 1997, 7.

²⁰ Vgl. Hansen-Löve, 1989, 18.

²¹ Zur Unterscheidung zwischen „KUNSTLEBEN“ in der ersten Phase und „LEBENSKUNST“ in der zweiten Phase des russischen Symbolismus vgl. a.a.O., 448ff.

²² Vgl. Ebert, 2000, 29.

²³ Berdjaev, 1983, 143.

²⁴ Presto, 1999, 625.

²⁵ Vgl. Presto, 1999, 622f. u. Presto, 2000, 90ff.

²⁶ Vgl. etwa die dandyhaft lässige bis herablassende Haltung auf dem Porträt von L.S. Bakst aus dem Jahre 1906, abgebildet in Gippius, 1999, Abbildungsteil zwischen S. 256 u. 257.

²⁷ Das Einführen einer Differenz in die zitierten Geschlechter-Normen ist eine Praxis, die vor allem Judith Butler als Möglichkeit beschreibt, das binäre Geschlechtermodell nachhaltig zu destabilisieren (vgl. Butler, 1991, 216f.). Gippius' Körper-Inszenierungen muten damit vor dem heutigen Stand der Geschlechter-Diskussion sehr modern an.

²⁸ Presto, 1998, 62.

знаменитой лорнетке? [...] А ее ‚грим‘! Когда надоела коса, она изобрела прическу, придававшую ей до смешного взлохмаченный вид: разлетающиеся завитки во все стороны; к тому же – было время, когда она красила волосы в рыжий цвет и преувеличенно румянилась.²⁹

In ihrer Aufmachung zitiert Gippius offenbar klassische Merkmale des weiblichen Erscheinungsbilds und verfremdet, parodiert sie, indem sie ein Moment des Exzessiven einführt: Die Vorliebe für *zu viel* Make-up und Glasperlen, für unvorteilhaft rote Haare, Kleider mit zu vielen Rüschen oder zu engem Schnitt, sondert die Dichterin nach Makovskij sowohl von den ‚normalen‘ Frauen als auch den Schriftstellerkreisen ab.

Die ‚übertrieben‘ weibliche Selbstinszenierung kann ebenso wie die Stilisierung als weiblicher Dandy mit Gippius‘ Dichtung in Verbindung gebracht werden: Nach Presto karikierte dieses Auftreten nicht zuletzt das um die Jahrhundertwende populäre Paradigma der Poetesse³⁰, das sich jedoch weniger durch Überschreitung als durch perfekte Erfüllung geschlechtsspezifischer Erwartungen in Texten und persönlichem Auftreten auszeichnete.

In zweifacher Hinsicht können die Selbstinszenierungen der Zinaida Gippius also als ein Signal oder Symptom einer geistigen Überschreitungsbewegung gelesen werden: Die Stilisierung als Dandy liefert eine gleichsam körperliche Erklärung für die ‚Männlichkeit‘ ihrer Dichtung; die Parodie des gängigen Weiblichkeitsmusters spiegelt den Widerwillen, sich auf ein anerkannt ‚weibliches‘ Dichten zu beschränken. Und so gibt auch Makovskij zu bedenken, dass die Überschreitung des Gewöhnlichen nicht zuletzt geistiger Natur ist, ja sich vielleicht vor allem aus dem scharfen Verstand der Dichterin speist: „Вся она была вызывающе «не как все»: умом пронзительным еще больше, чем наружностью.“³¹

Zumeist jedoch wurden die widersprüchlichen körperlichen Signale nicht als Inszenierung begriffen, sondern in der angeblich abweichenden Physis der Dichterin verankert: Makovskij betont das Fehlen weiblicher Körpermerkmale und schildert Gippius‘ Figur als „schmalhüftig, ohne die Andeutung einer Brust“ [узкобедрая, без намека на грудь].³² Ähnlich spricht Belyj von einer „Brust ohne Busen“ [безгрудой груди] und einer „hüftlosen Statur“ [безбокого остава].³³ Nina Berberova schreibt in ihren Memoiren:

Она несомненно искусственно выработала в себе две внешние черты: спокойствие и женственность. Внутри она не была спокойна. И она не была женщиной.³⁴

Unausgesprochen liegt Berberovas Einschätzung die Annahme zugrunde, dass ein unlösbarer Zusammenhang bestehen müsse zwischen innerem Wesen und äußerer Erscheinung: Das biologische Geschlecht drückt sich auf natürliche Weise im Körper und seinen Attributen aus; Berberova fühlt sich dementsprechend von Gippius getäuscht, da diese mit künstlichen Mitteln [„искусственно“] ihr ‚wahres‘ Wesen vertuscht. Gleichzeitig suggeriert sie, dass sich ‚wahre‘ Weiblichkeit automatisch in Aussehen und Benehmen auf eine Weise manifestieren würde, die mit Gippius‘ Auftreten unvereinbar wäre.

Da Gippius‘ parodistische Körperinszenierungen offenbar gegen jene Normen verstießen, „die festlegen, was als intelligibles Geschlecht gelten kann“³⁵, wurde ihr Grund häufig darin vermutet, dass Zinaida Gippius ‚in Wahrheit‘ ein Hermaphrodit sei.

Allerdings wurde und wird dieser Mythos von der Zweigeschlechtlichkeit der Zinaida Gippius nicht als ein über sich selbst nicht hinausweisendes ‚Faktum‘ verstanden.³⁶ Vielmehr

²⁹ Makovskij, 1962, 90.

³⁰ Vgl. Presto, 1998, 63.

³¹ Makovskij, 1962, 90.

³² Makovskij, 1962, 89.

³³ Belyj, 1990, 194.

³⁴ Berberova, 1983, 278.

³⁵ Butler, 1991, 217.

wurde das ‚Geheimnis‘³⁷ der Person, dieses scheinbare ‚nicht identisch mit sich Sein‘ zur Erklärung für ein anderes ‚Rätsel‘ stilisiert, der Frage nach der Motivation hinter der Inkongruenz zwischen dem Geschlecht der Dichterin und dem des lyrischen Ich. Simon Karlinsky begreift Gippius’ Dichtung als Ausdruck der sexuellen Frustration eines Hermaphroditen³⁸, und trotz der an anderer Stelle ausgedrückten Hochschätzung marginalisiert er damit zweifellos das Schaffen der Dichterin, das darin an die Grenze des Pathologischen gerückt wird.³⁹ Vergleichbar, allerdings ohne die Komponente des Krankhaften, geht auch Olga Matich davon aus, dass Gippius’ Dichtung vom Wunsch gezeichnet ist, „etwas zu verbergen, in diesem Fall eine tiefe Verunsicherung über ihr eigenes Geschlecht, im physischen wie spirituellen Sinn“.⁴⁰

Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch, dass die angebliche Androgynie von Zinaida Gippius keineswegs mit dem um die Jahrhundertwende idealisierten Konzept spiritueller Androgynie⁴¹ gleichgesetzt wurde, in der die Disharmonie zwischen männlichem und weiblichem Prinzip mittels spiritueller und sexueller Liebe überwunden und so ein menschlicher Idealzustand erreicht werden sollte.⁴² Vermutlich wurde die in Gippius gesehene Androgynie vor allem deswegen kaum positiv bewertet, da es dem männlich geprägten Androgynie-Diskurs der Jahrhundertwende keineswegs um eine Verwischung der Geschlechtergrenzen in beide Richtungen ging, sondern vielmehr um die Integration einer in erster Linie als natürlich-körperlich aber auch als jenseitig-weise verstandenen Weiblichkeit in den als männlich begriffenen Geist. Wertung und geschlechtliche Kodierung bestimmter Eigenschaften blieben dabei im wesentlichen stabil. Die antizipierte Bewegung zur Androgynie war in ihrer Essenz eine das Fremde aneignende, die gleichzeitig verhindern sollte, dass das Fremde vom Eigenen Besitz ergreifen konnte: Die Frau sollte dem Mann den Körper liefern, auf den sie gleichzeitig beschränkt blieb.

In dem Feld, das sich zwischen Selbstinszenierung und Spekulation, zwischen Körper und Text aufspannt, ist letztlich keine Trennung von Ursache und Wirkung mehr möglich: Waren Gippius’ widersprüchliche Selbstinszenierungen der Grund dafür, dass sich die ‚physische‘ Lesart der Texte als weitgehend dominante erhalten konnte, oder wurde Gippius’ vieldeutig inszenierte Physis im Diskurs über den Zusammenhang zwischen Text und Körper erst hervorgebracht?⁴³ Den Spekulationen über diese Verknüpfung soll keine weitere hinzugefügt werden. Vielmehr wird in dieser Arbeit eine andere, stärker an textlichen Merkmalen orientierte Interpretation vorgeschlagen: Im dritten Abschnitt wird gezeigt, wie der fröhsymbolistische Diskurs ein weibliches Sprechen in der Lyrik erschwere und wie durch die Gestaltung der Kategorie Geschlecht in Gippius’ Texten die Autorität erworben werden soll, sich in diesem Diskurs zu äußern. Den konkreten Textanalysen jedoch wird eine Zusammenfassung von Gippius’ vielfältigen Äußerungen zur Bedeutung der Kategorie Geschlecht vorangestellt.

³⁶ Selbstverständlich kann nicht ausgeschlossen werden, dass der Körper von Zinaida Gippius Merkmale tatsächlicher Zweigeschlechtlichkeit aufwies. Die Rede von ihrem Hermaphroditismus trägt nichtsdestoweniger Züge eines Mythos, da eine nicht zu beweisende Behauptung als alleinige Erklärung für Phänomene herangezogen wurde, die wohl auch im Falle einer tatsächlichen Zweigeschlechtlichkeit aus dieser keineswegs erschöpfend erklärt werden könnten.

³⁷ Zlobin verweist auf Gippius’ Spitznamen „Miss-Tification“ (Zlobin, 1980, 56).

³⁸ Vgl. Karlinsky, 1980, 8.

³⁹ Diese Aussage impliziert, dass ohne die sexuelle Frustration eines geschlechtlich indefiniten Wesens keine Gedichte oder zumindest keine solchen Gedichte entstanden wären.

⁴⁰ Matich, 1972, 19; vgl. auch Matich, 1992, 52.

⁴¹ Vgl. Presto, 1999, 622.

⁴² Vgl. auch Ebert, 1992, 25.

⁴³ Dies würde ganz Judith Butlers Analysen entsprechen, die den geschlechtlich fixierten (in Gippius’ Fall den geschlechtlich zweideutigen) Körper als Resultat des Diskurses begreift, der ihn zu beschreiben vorgibt (vgl. Butler, 1993, 9ff.).

2 Die Kategorie Geschlecht im Weltbild von Zinaida Gippius

2.1 Die dualistische Merkmalsverteilung

Die Selbstinszenierungen von Zinaida Gippius als ‚hyper-weiblich‘ bzw. ‚quasi-männlich‘ werden ergänzt von ihren vielfältigen Äußerungen zu Bedeutung und Beschaffenheit der Kategorie Geschlecht. Die stark philosophische Prägung von Gippius‘ Lyrik macht es unabdingbar, das von ihr vertretene Geschlechtermodell kurz zu beleuchten.

Gippius‘ Beschäftigung mit der Geschlechterfrage entsprach dem allgemeinen Interesse an dieser Problematik zu Beginn des 20. Jahrhunderts; so bemerkt etwa Pavel Krasnov 1905, die Frage nach der Existenz eines geistigen Unterschieds zwischen den Geschlechtern sei „eine der ewig interessanten Fragen“ [одним из вечно интересных вопросов].⁴⁴ Auch in der Konzeptualisierung der geschlechtlichen Sphären folgte Gippius dem Geist ihrer Zeit: Ihr gesamtes Weltbild war im wesentlichen dualistisch geprägt.⁴⁵ Die Welt zerfiel für sie in Oppositionen wie ‚diesseitig‘ – ‚jenseitig‘, ‚körperlich‘ – ‚spirituell‘, ‚weiblich‘ – ‚männlich‘, etc. Damit stand ihr Denken nicht nur dem traditionellen christlichen Weltbild nahe, sondern ebenso der „extrem dualistische[n] Weltsicht“⁴⁶ des Frühsymbolismus. Allerdings überwindet Gippius das Trennende des frühsymbolistischen diabolistischen Diskurses⁴⁷ und der christlichen Tradition, wenn sie im Streben nach Überwindung und Vereinigung der polaren Oppositionen den Weg zur Vergöttlichung des Individuums sieht. Gippius schlägt eine Synthese der polaren Oppositionen vor, die das Christentum, das durch die einseitige Bevorzugung des spirituellen Pols in eine Sackgasse geraten sei, neu beleben solle.⁴⁸

Das Gedicht „Электричество“⁴⁹ [Elektrizität] aus dem Jahr 1901 kann, wie auch Erika Greber ausführt, als paradigmatische Formulierung dieses „Gedankens der Aufhebung von Gegensätzen in einem integrativen Konzept“⁵⁰ gelten. Aus der Verschmelzung von negativem und positivem Pol entsteht das Licht der Erlösung:

Две нити вместе свиты,
Концы обнажены.
То „да“ и „нет“ – не слиты,
Не слиты – сплетены.
Их темное сплетенье
И тесно, и мертво.
Но ждет их воскресенье,
И ждут они его.
Концов концы коснутся –
Другие „да“ и „нет“,
И „да“ и „нет“ проснутся,
Сплетенные сольются,

Zwei Fäden, zusammengewunden,
Die Enden entblößt.
Das sind „ja“ und „nein“ – nicht verschmolzen,
Nicht verschmolzen – verflochten.
Ihre dunkle Verflechtung
Ist so eng wie tot.
Doch erwartet sie die Auferstehung,
Und sie erwarten diese.
Die Enden werden die Enden berühren –
Die anderen „ja“ und „nein“,
Und „ja“ und „nein“ werden aufwachen,
Die Zusammengeflochtenen werden verschmelzen,

⁴⁴ Krasnov, 1905, 356. Christa Ebert verweist darauf, dass vor allem Vasilij Rozanov bei Gippius das Interesse an der Geschlechterfrage weckte (vgl. Ebert, 2000, 30).

⁴⁵ Vgl. Pachmuss, 1971a, 99.

⁴⁶ Hansen-Löve, 1989, 96.

⁴⁷ Für Hansen-Löve ist ein zentrales Moment des diabolischen Frühsymbolismus, dass die Vereinigung, die Synthese des Gegensätzlichen, die für die zweite Phase des Symbolismus prägend ist und sich schon aus der griechischen Wortbedeutung herleitet, noch nicht vollzogen werden kann (vgl. a.a.O., 69).

⁴⁸ Vgl. Matich, 1974, 98.

⁴⁹ Gippius, 1999, 111.

⁵⁰ Greber, 1996, 149. Hansen-Löve führt zwei Verse dieses Gedichts („Их темное сплетенье / И тесно, и мертво“) als Beispiel für die im Diabolismus typische *Verflechtung* des Gegensätzlichen an, die eben nicht in die erlösende *Verschmelzung* mündet (vgl. Hansen-Löve, 1989, 96). Trotz der Präsenz des diabolistischen Motivs scheint mir hier die in Aussicht gestellte Überwindung der bloßen Verflechtung in der Geburt des Lichts wesentlich.

И смерть их будет – Свет.

Und ihr Tod wird – Licht.

Der Reihe von zu vereinigenden dualistischen Oppositionen liegt auch eine klare geschlechtliche Merkmalsverteilung zugrunde, ja, für Gippius ist die „wesentliche Persönlichkeitsspalzung die geschlechtliche“.⁵¹ Der geschlechtliche Dualismus bleibt dabei den traditionellen Konzeptionen von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ verhaftet. In der von Temira Pachmuss publizierten Handschrift „Женщины и женское“ [Die Frauen und das Weibliche] identifiziert Gippius das weibliche ‚Element‘ mit Opferbereitschaft, das männliche ‚Element‘ mit Heldenmut⁵².

Мы определили М [мужское начало] как всеутверждение, Ж [женское начало] как всеотдание. Можно сказать также: героизм и жертвенность.⁵³

Die Wertung weiterer Eigenschaften als ‚männlich‘ bzw. ‚weiblich‘ folgt den bekannten Linien des essentialistischen Geschlechtermodells. Allerdings vollzieht sich bei Gippius in Ansätzen eine Lösung vom Biologismus; sie betrachtet Menschen beiderlei Geschlechts als inhärent zweigeschlechtlich, als aus weiblichen und männlichen Anteilen bestehend.⁵⁴ Gerade darin besteht für Gippius der göttliche Funke im Menschen, da der christliche Gott selbst für sie die perfekte harmonische Ko-Existenz beider Geschlechter in einem Wesen ist. Nach Gippius überwiegt im Menschen einer der beiden Anteile und bestimmt so das Geschlecht der betreffenden Person; die Übereinstimmung des ‚Wesens‘ mit dem biologischen Geschlecht ist dabei nicht zwingend:

Телесные различия между реальным мужчиной и реальной женщиной важны, конечно. Тело здесь должно рассматриваться как один из знаков **преобладания** в данном человеческом существе начала Ж или М. Нормально (обыденно) знак этот – почти правило. Но только ‚почти‘, ибо тело само не есть цельность отображения начала М или Ж, – во-первых; во-вторых – не тело определяет личность (М плюс Ж); поэтому личность, если она определена этим первичным соединением и вопреки телу, не может считаться ‚исключением из правила‘ (в обыденности называемым ‚извращением‘).⁵⁵

Zur Zweigeschlechtlichkeit des Menschen gehört für Gippius auch, dass für den kreativen Schaffensakt beide, männliche und weibliche, Anlagen zusammenwirken müssen; Gippius betrachtet die dem Göttlichen entstammende Kreativität als das Resultat der Vereinigung von weiblichem und männlichem Element [„**Творчество** [...] есть [...] результат последнего (божественного) соединения двух Начал“].⁵⁶ Allerdings spezifiziert sie diese androgyne Konzeption des Schaffensaktes wie folgt: „das Schaffen hängt nicht nur von der Verbindung der beiden Ursprünge in einem Menschen ab, sondern auch von der Dominanz eines von

⁵¹ Ebert, 2000, 31. Auf die zentrale Bedeutung des Geschlechtunterschieds für die „Ganzheitsspekulationen“ des Symbolismus weist Hansen-Löve hin, der von der „Vergeschlechtlichung“ der Gegensätzlichkeiten“ im mythopoetischen Symbolismus spricht (Hansen-Löve, 1998, 30).

⁵² Schon die Rede von einem weiblichen und männlichen Element [„начало“], das mit bestimmten Merkmalen verbindlich gekoppelt ist, weist Gippius‘ Geschlechtersystem als essentialistisches aus. Christa Eberts Einschätzung, dass „die Gippius die geschlechtlichen Rollenzuschreibungen als kulturelle (Gender-) Konstrukte“ (Ebert, 2000, 31) erkannte, charakterisiert damit wohl nicht alle Bereiche von Gippius‘ Geschlechter-Denken; Ansätze einer Erklärung der Geschlechter-Ungleichheit aus den alltäglichen Lebensbedingungen scheinen jedoch in Gippius‘ Tagebüchern auf, etwa wenn sie von den „Gewohnheiten“ [habits] der Geschlechterbeziehungen spricht (Gippius, 1975, 72; vgl. dazu auch Schuler, 1995, 137).

⁵³ Gippius in: Pachmuss, 1971b, 172.

⁵⁴ Vgl. Pachmuss, 1971a, 92.

⁵⁵ Gippius in: Pachmuss, 1971b, 168.

⁵⁶ Gippius in: Pachmuss, 1971b, 173.

и ihnen in ihm – des **heroischen**“ [творчество зависит не только от связи двух начал в человеке, но и от преобладания в нем одного из них – **героического**].⁵⁷

Die Lösung der verbindlichen Koppelung von Körper und Geschlecht ermöglicht es Gippius, trotz dieser strengen geschlechtlichen Fixierung von Kreativität weibliches Schaffen prinzipiell zuzulassen. In dem am 7. Mai 1923 in *Звено* erschienenen Artikel „О женском поле“ macht Gippius unter dem Pseudonym Lev Puščin deutlich, dass Frauen dank ihrer männlichen Anteile durchaus schöpferisch tätig sein können:

Во всякой „живой женщине“ есть кое-что помимо „женского пола.“ И вот этой-то доле „помимо“ принадлежит творчество. Только ей. Правда, она, обычно, невелика, превалирующее „женское“ давит ее или окрашивает в свой цвет [...].⁵⁸

Allerdings ist die Kreativität von Frauen nach dieser Aussage insofern *nicht* weiblich, als sie immer den männlichen Persönlichkeitsanteilen entspringt. An anderer Stelle stellt Gippius – in einer Argumentation, die ihrem eigenen System prinzipiell widerspricht, jedoch ganz im Geist ihrer Zeit ist –, auch den Wert der Kunst von Frauen in Frage, wenn sie feststellt, dass diese schon wegen ihrer Beeinflussung durch das aufgrund der Physis dominante weibliche Element nie den Rang von männlichen Werken erreichen könne:

[..] но, благодаря тому, что в ней ее обратная сила, Ж, преобладает, ее творчество не может итти вровень с мужским, с творчеством реального мужчины, в котором эта сила подчеркнута. (Так оно всегда и было, и так будет ... пока ,человек не изменится физически'.)⁵⁹

2.2 Gippius' Selbstverortung im System der Geschlechter

Gippius' Geschlechtermodell eröffnete ihr selbst als literarisch aktiver Frau zwar Möglichkeiten, beschränkte sie aber gleichzeitig erheblich. Die widersprüchliche Bewegung, mit der sie zum einen geschlechtliche Merkmale zwar von der zwangsläufigen Übereinstimmung mit den biologischen Gegebenheiten löst, gleichzeitig aber von einem Überwiegen weiblicher Elemente in der biologischen Frau ausgeht, und zum anderen schöpferische Aktivität von Frauen zwar für denkbar aber für inhärent minderwertig gegenüber dem männlichen Vergleichsgegenstand hält, erzeugt argumentatorisch kaum lösbare Schwierigkeiten.

Darüber hinaus fordert Zinaida Gippius unter dem Pseudonym Lev Puščin einerseits die Geschlechtsneutralität der Kunst: „Die Kunst hat das Recht, weder auf das weibliche noch auf das männliche Geschlecht Rücksicht zu nehmen, nicht zwei Standards anzuerkennen, sondern nur einen, den eigenen.“ [Искусство имеет право не считаться ни с женским ни с мужским полом, не признавать двух мер, а только одну свою].⁶⁰ Andererseits verortet sie die Fähigkeit, Kunst zu schaffen, primär im männlichen Persönlichkeitsanteil und schließt daher die Existenz bloß weiblicher Kunst völlig aus: „Und [wir] haben uns so etwas Absurdes ausgedacht wie ‚weibliches Schaffen‘, wir schreiben über ‚weibliche Dichtung‘, die nicht existente ‚weibliche Kunst‘ [И выдумали [мы] такой абсурд, как ‚женское творчество‘, пишем о ‚женской поэзии‘, не существующем ‚женском искусстве‘].⁶¹ Dies heißt aber auch, dass die vermeintlich geschlechtsneutrale Kunst nichts anderes ist als Kunst, die männlichen Impulsen entspringt und den Anforderungen der männlichen ‚Hochkultur‘ zu genügen hat.

Angesichts dieses in sich höchst widersprüchlichen Gefüges, das in jedem Fall das traditionell konzipierte männliche Element privilegiert, ist es wenig verwunderlich, dass Gippius

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Gippius, zit. nach Presto, 1998, 62.

⁵⁹ Gippius in: Pachmuss, 1971b, 174.

⁶⁰ Gippius, zit. nach Presto, 1998, 62.

⁶¹ ebd.

sich – vermutlich in der Rechtfertigung und Verteidigung ihres eigenen Schaffens – in ihrer Selbstdefinition eher als Mann denn als Frau einstuft. Hinreichend bekannt ist ihre Tagebucheintragung, die wie die Äußerung einer Transsexuellen anmutet: „In meinem Geist – bin ich eher ein Mann, in meinem Körper – bin ich eher eine Frau“ [В моем духе – я больше мужчина, в моем теле – я больше женщина].⁶² Entsprechend beansprucht sie an anderen Stellen eine Position beansprucht, die sie von ‚den Frauen‘ abgrenzt. Die ersten beiden Sätze der bereits zitierten Handschrift „Женщины и женское“ lauten: „Was man auch immer sagen mag, das [die Frauen] sind sehr rätselhafte Wesen. Ich musste übrigens vergleichsweise wenig mit ihnen in Konflikt geraten.“ [Что бы там ни говорили, это очень загадочные существа. Мне, впрочем, мало пришлось с ними сталкиваться].⁶³

Insgesamt ist Gippius' außerliterarisch entwickeltes Geschlechtermodell gleichermaßen geprägt von der Übereinstimmung mit tradierten Vorstellungen – besonders was die stabile Merkmalsverteilung und die damit verbundenen Wertungen angeht – und sehr spezifischen Modifikationen der vorgefundenen Konzeptionen, die sich primär auf die Lösung vom strengen Biologismus erstreckt. Mit Blick auf Gippius' Gedichte stellt sich die Frage, wie sich die Gestaltung der Kategorie Geschlecht in den Texten zu dem eben beschriebenen Modell verhält, wie Männlichkeit und Weiblichkeit semantisch aufgeladen werden und welche Dominanzrelationen das Geschlechterverhältnis der Texte prägen. Die Definition der Kunst als dem männlichen Pol entstammend bietet zudem eine (nicht auf den Körper der Dichterin bezogene) Erklärung für die Wahl des männlichen lyrischen Ich in einer Reihe von Texten. Dennoch soll die Frage nach der männlichen Sprechinstanz im folgenden Abschnitt noch näher beleuchtet werden.

3 Die Übernahme männlich konnotierter Bedeutungspositionen als Strategie des Autoritätserwerbs

3.1 Die maskuline Perspektivierung des fröhsymbolistischen Diskurses

In den vorangehenden Abschnitten wurde gezeigt, dass sich die Kommentare zu Gippius' Schaffen oft auf die Spekulationen um ihr ‚wahres‘ Geschlecht konzentrierten. Womöglich können auch Gippius' widersprüchliche Selbstinszenierungen bereits als Strategie des Autoritätserwerbs gewertet werden: Wenn nicht sicher ist, ob die Autorin ‚wirklich‘ eine Frau ist, erscheint die Usurpation einer männlichen Sprechposition in den Gedichten unter Umständen gleichsam logisch. Allerdings bleibt die Frage zu beantworten, warum die Dichterin die geschlechtliche Kongruenz zwischen Autoren-Ich und Sprecher-Ich aufgab und für ihre Sprechinstanzen „das anerkannte gender der Autorschaft“⁶⁴ wählte. Einer der wesentlichen Gründe könnte in der dezidiert maskulinen Perspektivierung des fröhsymbolistischen Diskurses zu sehen sein.

Hansen-Löve nennt als ein wesentliches Merkmal der „fröhsymbolistischen Thesenlyrik“, zu der er Gippius' Texte rechnet, ihre „Rhetorik, ja Didaktik“.⁶⁵ Die fröhsymbolistische Sprechposition ist häufig gekennzeichnet durch die Verschränkung einer religiös-

⁶² Gippius, zit. nach Makovskij, 1962, 115.

⁶³ Gippius, in: Pachmuss, 1971b, 167. Ein weiteres Beispiel für ihr sehr weit gehendes Selbstverständnis als männlich bietet ein Gedicht aus dem Jahr 1918, das ihrem Ehemann D.S. Merežkovskij gewidmet ist; dort heißt es: „Тебе я послан волей не моей“ (Gippius, 1999, 372). Nimmt man an – wozu die Widmung berechtigt – dass hier eine Ehefrau einem Ehemann auf poetischem Weg ihre Verbundenheit ausdrückt, so verwundert es doch, dass dafür eine männliche Sprechinstanz gewählt wurde. Andererseits ist dies natürlich die streng logische Konsequenz aus der eingangs zitierten Behauptung, die als weiblich angesehene Person würde sich im lyrischen Sprechen in einen Mann verwandeln.

⁶⁴ Greber, 1996, 152.

⁶⁵ Hansen-Löve, 1989, 70.

weltanschaulichen Thematik mit der Position des Überlegenen, Lehrenden – eine weibliche Besetzung dieser Position ist im damaligen kulturellen Gefüge kaum denkbar, was auch der Blick auf den gesellschaftlich sanktionierten Ort weiblichen Dichtens, die extrem subjektiv-emotionale „Poetessen“-Dichtung, bestätigt. Die Inkongruenz zwischen Autorinnen-Geschlecht und Sprecher-Geschlecht könnte also vom fröhlsymbolistischen Kontext selbst provoziert werden.

Wie sehr die diabolistische Sprechposition männlich konnotiert ist, zeigen dabei paradoxerweise gerade jene Gedichte von Gippius, in denen das Geschlecht der Sprechinstanz grammatisch nicht spezifiziert ist⁶⁶ – denn auffälligerweise wird die Einschätzung Makovskijs, Gippius' Gedichte hätten immer eine männliche Sprechinstanz, vom Textmaterial nicht bestätigt: Nach einer statistischen Untersuchung von Antonina Gove weisen von 166 Gedichten weniger als die Hälfte (45,2%) eine männliche Sprechinstanz auf, in 51,8% der Gedichte ist die Sprechinstanz grammatisch merkmallos.⁶⁷ Für die immer wieder beschworene maskuline Wirkung von Gippius' Gedichten ist also vermutlich weniger das grammatischen Geschlecht der Sprechinstanz verantwortlich, als der männlich konnotierte Sprechgestus, der die Übereinstimmung mit der fröhlsymbolistischen Stilformation garantiert. So ist etwa der Imperativ des 1897 entstandenen „Апельсинные цветы“⁶⁸ [Die Orangenblüten] in Verknüpfung mit der Position des religiösen Ratgebers, der sich durch überlegenes Wissen auszeichnet, in der christlich-abendländischen Tradition vorwiegend männlich geprägt:⁶⁹

О, берегитесь, убегайте
От жизни легкой пустоты.
И прах земной не принимайте
За апельсинные цветы.

[..]

Вы счастья ищете напрасно,
О, вы боитесь высоты!
А счастье может быть прекрасно,
Как апельсинные цветы.

Любите смелость нежеланья,
Любите радости молчанья,
Неисполнимые мечты,
Любите тайну нашей встречи,
И все несказанные речи,
И апельсинные цветы.

Oh, hütet euch, flieht
Des Lebens leichte Leere.
Und haltet den Staub der Erde
Nicht für Orangenblüten.

[..]

Ihr sucht das Glück vergebens,
Oh, ihr fürchtet das Hohe!
Doch das Glück kann wunderschön sein,
Wie Orangenblüten.

Liebt die Kühnheit der Unlust,
Liebt die Freuden des Schweigens,
Unerfüllbare Träume,
Liebt das Geheimnis unseres Treffens,
Und alle ungesagten Worte,
Und die Orangenblüten.

Typisch, nicht nur für die Gattung Lyrik im allgemeinen, sondern insbesondere für den Fröhlsymbolismus ist in diesem Text auch die „Identitätslosigkeit des Sprechers“; nach Hansen-Löve spricht bevorzugt irgendjemand, „*kto-to*“.⁷⁰ Dies trägt nicht nur zur „Indeterminiertheit“⁷¹

⁶⁶ Bei weitem nicht in allen Fällen jedoch ist eine grammatisch neutrale Sprechinstanz bei Gippius männlich konnotiert. In Gedichten wie „Любовь – одна“ [Die Liebe – allein] (Gippius, 1999, 90), „Христу“ [An Christus] (a.a.O., 107) oder „Нет“ [Nein] (a.a.O., 136) etwa weisen Sprechsituation, Thematik und lyrisches Ich praktisch keine geschlechtliche Konnotation auf.

⁶⁷ Gove, 1978, 381.

⁶⁸ Gippius, 1999, 99.

⁶⁹ Gilbert und Gubar führen zu dieser Problematik aus: „But if in Western culture women cannot be priests; then how – since poets are priests – can they be poets?“ (Gilbert / Gubar, 1979, XXI).

⁷⁰ Hansen-Löve, 1989, 216. Die Stelle des indeterminierten „кто-то“ wird bei Gippius auch häufig von einem verallgemeinernden „мы“ ausgefüllt, das, wie im Gedicht „Только о себе“ [Nur über mich] (Gippius, 1999, 162), ebenfalls die Position eines Urteilenden einnehmen kann.

⁷¹ Hansen-Löve, 1989, 216.

des diabolistischen Diskurses bei, sondern vergrößert auch die angestrebte Allgemeingültigkeit des Textes. Die Merkmallosigkeit der Sprechinstanz wäre jedoch in einer Kultur, die das Männliche mit dem Allgemeinmenschlichen identifiziert und das Weibliche als das Abweichende konzeptualisiert⁷², mit einem weiblichen lyrischen Ich vermutlich nicht zu erreichen.

Die überlegene Position der diabolistischen Sprechinstanz ist nicht nur in der Rolle des Wissenden bzw. Lehrenden gegeben; nicht selten erscheint auch die Grenze zwischen Individuum und Göttlichem verwischt. Das lyrische Ich stilisiert sich in eine gottähnliche Haltung, nach Hansen-Löve entsteht eine „Spiegel-Position von Gott und Ich“, die er bei Gippius in der Formel „В мире только Бог, небо и я“ ausgedrückt sieht – erneut ist diese hyperbolisierte Stellung des Ich schon über die geschlechtliche Fixierung des christlichen Gottes klar männlich besetzt.⁷³

Die männliche Konnotierung der Sprechinstanzen bleibt jedoch nicht auf den religiösen Kontext beschränkt. Auch in Gedichten mit Liebesthematik, wie in „Сerenада“⁷⁴ [Serenade] (1897), ist das lyrische Ich schon dadurch männlich markiert, dass es sich an ein weibliches Gegenüber wendet: „Пускай, моя Светлана, / меня не любишь ты“⁷⁵. Gippius wiederholt hier nicht nur die traditionelle Sprechsituation des Liebesgedichts; erneut zeichnet auch der fröhsymbolistische Kontext eine männliche Sprechmaske vor: Ein Merkmal des diabolistischen Diskurses ist nach Hansen-Löve seine betonte Emotionslosigkeit⁷⁶, die, wie die Beschreibung von Gippius’ Lyrik als ‚kalt‘ zeigt, das traditionell weibliche Spektrum überschreitet. Zwar existieren durchaus weibliche Verkörperungen der Emotionslosigkeit⁷⁷, vor allem in den Liebesgedichten jedoch ist die Gefühlskälte häufig mit einer männlich konnotierten Überlegenheit des Sprechers verknüpft. So zeichnet sich auch das lyrische Ich von „Сerenада“ durch eine kühler-überlegene, egozentrische Distanz zur angesprochenen Svetlana aus:

О пусть тебя не вижу,
Тем глубже я люблю.
[.]

С тобой нас Бог рассудит –
И к Богу ближе я.
[.]

Ищу мою отраду
В себе – люблю тебя.
И эту серенаду
Слагаю для себя.

Oh mag ich dich auch nicht sehen,
Umso stärker liebe ich.
[.]

Über uns beide wird Gott urteilen –
Und Gott bin ich näher.
[.]

Ich suche meine Freude
In mir – ich liebe dich.
Und diese Serenade
Verfasse ich für mich.

⁷² Vgl. etwa Tafel, 1997, 18ff.

⁷³ Selbstverständlich ist die Beanspruchung einer weiblich-gottähnlichen Position ebenfalls denkbar und wird, wie die Analysen zu Cvetaeva zeigen werden, auch gestaltet. Der Unterschied besteht jedoch nicht zuletzt darin, dass Cvetaevas Gedichte weder eindeutig zu einer Stilformation gerechnet werden können, noch ein prinzipiell affirmatives Verhältnis zur vorgefundenen Kultur einnehmen. Vgl. dazu auch Teil V und VI dieser Arbeit.

⁷⁴ Gippius, 1999, 98.

⁷⁵ Zwar ist Jenifer Presto darin zuzustimmen, dass die Benutzung einer männlichen bzw. neutralen Sprechmaske durch eine Autorin einem Liebesgedicht an eine Frau einen homoerotischen Subtext verleiht (vgl. Presto, 2000, 100). Gerade die Entstehung eines geschlechtlich entgegengesetzt kodierten Subtextes illustriert jedoch auch, dass hier die grammatischen Neutralität des Ich (in einem von der heterosexuellen Norm geprägten kulturellen Kontext) zunächst die Assoziation eines männlichen Sprechers wachruft (vgl. auch Gove, 1978, 388f.).

⁷⁶ Vgl. Hansen-Löve, 1989, 153.

⁷⁷ Nach Hansen-Löve ist eine prototypisch-weibliche Verkörperung der Emotionslosigkeit in der russischen Figur der *rusalka* zu sehen, der Gippius das Diptychon „Песни русалок“ (Gippius, 1999, 109f.) widmet. Zur Rolle der *rusalka* in Gippius’ Schaffen vgl. auch Schuler, 1995. Zur Figur der *rusalka* im russischen Volksglauben vgl. auch Moyle, 1986 u. Hubbs, 1988, 27-36.

Die ‚Liebe‘ dieses Sprechers ist keine auf ein Gegenüber gerichtete Emotion, das ‚Du‘ ist lediglich ein Vorwand für das dichterische Schaffen und die Beschäftigung der Sprechinstanz mit dem eigenen (Gott näher stehenden) Ich – die traditionell männlich konnotierte Selbstgenügsamkeit des Dichters (die dem relationalen Charakter des Weiblichen widerspricht) findet ihre Fortsetzung im typisch fröhsymbolistischen Narzissmus.⁷⁸

Der fröhsymbolistische Diskurs, dem Gippius’ Lyrik eng verbunden ist, bevorzugt für das lyrische Ich solche Rollen, die kulturell männlich kodiert sind, wie die des (religiösen) Lehrers, des unspezifizierten, prototypischen Menschen, des gottgleichen Individuums und des kühlen, überlegenen Liebhabers. Wenn auch Gippius’ Dichtung diese Sprechpositionen aufgreifen und mit dem Ton allgemeiner, emotionsloser Reflexion verknüpfen, handelt es sich womöglich nicht nur um einen (weiblichen) Autoritätserwerb, sondern vielleicht um die einzige Möglichkeit, die Gedichte einer Autorin im Gefüge der Stilformation zu verankern.⁷⁹

Während jedoch einerseits die Annahme nahe liegt, dass die charakteristischen Merkmale der fröhsymbolistischen Strömung ein weibliches Sprechen massiv erschweren, erleichterte andererseits der diabolistische Diskurs unter Umständen die Usurpation männlicher Bedeutungspositionen durch eine Autorin: Wie Hansen-Löve herausstreichet, sah etwa Merežkovskij den diabolistischen Künstler ohnehin als „Frevler und Usurpator“⁸⁰ – die grenzüberschreitende Aneignung der männlichen Stimme durch Gippius wäre also eine mögliche Spielart der für die Stilformation typischen „amoralische[n] Haltung des diabolistischen Künstlermenschen“.⁸¹

3.2 Die negative Wertung des Weiblichen

In Gippius’ Dichtung scheinen nicht nur männlich konnotierte Sprechhaltungen des Fröhsymbolismus auf; in zahlreichen Texten werden auch die traditionell negative Einschätzung ‚des Weiblichen‘ und das Machtgefälle zwischen den Geschlechtern aufgegriffen – womöglich auch dies ein Mittel, um in der Übereinstimmung mit gesellschaftlich dominanten Wertpositionen die Autorität der Dichterin stärken.

Kennzeichnend für diese Texte ist, dass nicht nur die Sprechinstanz selbst indeterminiert bleibt, auch das weibliche Gegenüber erhält zumeist weder eine zeitlich-räumliche Einordnung noch eine Individualisierung sprachlicher oder motivischer Natur. Das angesprochene weibliche Du, bzw. die in den Texten präsente ‚sie‘ wird damit zu einer beliebigen Vertreterin des Konzepts ‚weiblich‘, an der ‚Weiblichkeit‘ als solche exemplarisch vorgeführt wird.

Das Machtgefälle zwischen männlicher Sprechinstanz und weiblichem Gegenüber wird in Gippius’ Texten vor allem im Merkmalskomplex Sprachbeherrschung motivisch realisiert. Die Ausstattung mit Macht über Sprache und Wissen ist ein relativ konstantes Merkmal des männlichen lyrischen Ich. Die Fähigkeit, Sprache zu gebrauchen und zu gestalten ergibt sich zwar schon aus der Funktion des lyrischen Ich als impliziter Autor: Im Gedicht allein manifestiert sich der geglückte Zugriff auf Sprache und literarische Tradition. Der Zugang zur Sprache wird jedoch in einigen Texten auch explizit zum Symptom für Geschlechtszugehörigkeit

⁷⁸ Vgl. Hansen-Löve, 1989, 112. Narzissmus ist selbstverständlich auch eine mit dem Weiblichen assoziierte Haltung – Beauvoir verweist auf die Unterstellung, „der Narzißmus sei die Grundhaltung jeder Frau“ (Beauvoir, 2000, 782). Der weibliche Narzissmus ist jedoch nach Beauvoir keine selbstgenügsame Auseinandersetzung mit den eigenen Fähigkeiten (wie des Sprechers von „Сerenада“ mit der eigenen Dichtung). Die Selbstliebe, die sich zumeist auf Äußerlichkeiten konzentriert (und damit den männlichen Blick wiederholt), speist sich vielmehr aus der Leere der weiblichen Biographie (vgl. Beauvoir, 2000, 798), der nun auf das eigene Selbst projizierten Rolle des begehrten Objekts.

⁷⁹ Zwar existieren durchaus diabolistische Gedichte mit weiblichen Sprechinstanzen; diese stammen jedoch von männlichen Autoren, die lediglich eine weibliche Sprechmaske benutzen.

⁸⁰ Hansen-Löve, 1989, 346.

⁸¹ Ebd.

erhoben, so im frühen Gedicht „Лестница“⁸² [Die Treppe] (1897), dessen letzte von vier Strophen lautet:

Я что-то важное и злое говорил...	Ich sagte irgend etwas Wichtiges und Böses...
Улыбку помню я, испуганно-немую...	An ein Lächeln erinnere ich mich, ein erschreckt-stummes... / Und mir war klar: dich habe ich nicht
И было ясно мне: тебя я не любил,	geliebt, / Dich, kürzlich Erschienene, Zufällige, Fremde...
Тебя, недавнюю, случайную, чужую...	

Der Sprecher dieses Gedichts verfügt über die Fähigkeit, „etwas Wichtiges und Böses“ [что-то важное и злое] zu sagen und damit ein „erschreckt-stummes“ [испуганно-немую]⁸³ Lächeln auszulösen. Allgemeiner formuliert ist die Struktur eine von Aktion und Reaktion: Der männliche Sprecher ergreift sprachlich die Initiative und übt so Macht über das stumme weibliche Gegenüber aus.⁸⁴ Das weibliche Du nimmt nur in der Reaktion auf das lyrische Ich Gestalt und über die ihm angehefteten Adjektive „kürzlich erschienene, zufällige, fremde“ [недавнюю, случайную, чужую] – anscheinend erschöpfend – erfasst.⁸⁵

Auch im 1901 entstandenen Gedicht „Конец“⁸⁶ [Das Ende] wird die Abgrenzung des Sprechers vom weiblichen Du in erster Linie über die Sprachbeherrschung vollzogen:

Огонь под золою дышал незаметней,
Последняя искра, дрожа, угасала,
На небе весеннем заря догорала,
И был пред тобою я всё безответней,
Я слушал без слов, как любовь умирала.

Я ведал душой, навсегда покоренной,
Что слов я твоих не постигну случайных,
Как ты не поймешь моих радостей тайных,
И, чуждаяечно всему, что бездонно,
Зари в небесах не увидишь бескрайних.

Мне было не грустно, мне было не больно,
Я думал о том, как ты много хотела,
И мало свершила, и мало посмела;
Я думал о том, как в душе моей вольно,
О том, что заря в небесах – догорела.

Unmerklicher strahlte das Feuer unter der Asche, / Zitternd verlosch der letzte Funke, Im Frühlingshimmel erlosch das Morgenrot, Und ich konnte dir immer weniger erwidern, Ich horchte ohne Worte, wie die Liebe erstarb.

Ich wusste in meiner Seele, der für immer bezwungenen, / Dass ich deine zufälligen Wörter nicht verstehen werde, / So wie du meine geheimen Freuden nicht begreifen wirst, / Und wie du, allem Unergründlichen auf ewig fremd, / Die Morgenröte im unendlichen Himmel nicht erblicken wirst. // Ich war nicht traurig, ich empfand keinen Schmerz, / Ich dachte daran, wie du vieles gewollt, / Und wenig vollbracht, und wenig gewagt hattest; / Ich dachte daran, wie es in

⁸² Gippius, 1999, 100.

⁸³ Hansen-Löve zitiert diese Textstelle als Beleg für das diabolistische Motiv des Schweigens als Verweis auf das Jenseitige (vgl. Hansen-Löve, 1989, 195). Diese Deutung scheint jedoch insofern hinterfragbar, als das Motiv des Zufälligen, das dem weiblichen Gegenüber ebenfalls zugeordnet wird, im Diabolismus, ebenfalls nach Hansen-Löve, als Merkmal irdischer Relativität und Beliebigkeit gilt (vgl. a.a.O., 417). Dies könnte zwar als eine typische diabolistische Widersprüchlichkeit gewertet werden. Wenn diese Textstelle jedoch als Wiederholung negativer Weiblichkeitsstereotypen eingestuft wird, fallen die Sprachlosigkeit, das Fremde und Zufällige in ein Paradigma.

⁸⁴ Hier wird die konkrete Gestaltung und Wertung des Merkmals ‚Sprachbeherrschung‘ in einzelnen Texten untersucht; dies bedeutet jedoch nicht, dass die in der westlichen feministischen Diskussion oft verallgemeinernde Gleichsetzung von Schweigen und Unterlegenheit nachvollzogen wird. Gerade soziolinguistische Studien haben gezeigt, wie das Schweigen auch im europäischen (und amerikanischen) kulturellen Kontext unterschiedliche Bedeutungen annehmen (vgl. Gal, 1995, 171f.) und als Bruch der Kommunikationsregeln zum Signal von Überlegenheit werden kann (vgl. Lakoff, 1995, 26ff., vgl. auch die Fallstudie von Mendoza-Denton, 1995).

⁸⁵ Der Objektcharakter des Weiblichen wird auch grammatisch greifbar im wiederholten Gebrauch der weiblichen Akkusativformen der Adjektive [„-ую“], die darüber hinaus in der exponierten Reimposition stehen, wie auch in der bis zur letzten Zeile ausschließlichen Verwendung der deklinierten Formen des Personalpronomens *ты* [„с тобой“ (1. Strophe), „тебя“].

⁸⁶ Gippius, 1999, 105f.

meiner Seele frei ist, / Und daran, dass das
Morgenrot im Himmel – erloschen war.

Ähnlich wie im Gedicht „Лестница“ wird hier ein Gegensatz zwischen Schweigen und Sprechen entwickelt, allerdings mit entgegengesetzter Konnotation. Während im vorherigen Text der Gebrauch der Sprache das männliche lyrische Ich auszeichnete, ist in „Конец“ gerade das Schweigen positiv markiert. An die Stelle des passiven Schweigens ist in diesem Text weibliches Geplapper getreten, „затягивающие слова“ [слов [...] случайных], die das lyrische Ich nicht verstehen wird [„не постигну“]. Was zunächst als Gegenentwurf erscheinen mag, entpuppt sich auf den zweiten Blick als Entsprechung: In beiden Texten zeichnet sich das männliche lyrische Ich durch die *Beherrschung* der Sprache aus. In „Конец“ weiß es zu schweigen, wenn es keine Antworten mehr geben kann. Es bringt so das Ende des Sprechens in Einklang mit dem Verlöschen des Feuers und der Liebe. Als impliziter Autor dieses Textes beweist es außerdem seine sprachliche Souveränität in der Einhaltung eines beinahe schematisch regelmäßigen Amphybrachus. Das weibliche Gegenüber hingegen hat lediglich mangelhaften Zugriff auf die Sprache: Im ersten Text kann es vor Schreck nichts erwidern, im zweiten erschöpft sich das weibliche Sprechen in zufälligem und unverständlichem Geplapper.

In „Конец“ wird die Diskrepanz zwischen lyrischem Ich und lyrischem Du über das bloße Konstatieren unterschiedlicher Sprachbeherrschung auf das Unverständnis der Instanzen für einander ausgedehnt. Das Ich begreift die Worte des Du nicht, das Du hingegen hat keine Verständnis für die „geheimen Freuden“ [радостей тайных] des Ich. Allerdings wird das Unverständnis je nach Geschlecht verschieden bewertet: Im Fall des lyrischen Ich wird klar, dass es kein Verständnis für die Schwäche des lyrischen Du hat, das trotz vieler Ziele wenig erreicht hat. Das Horizont der Frau hingegen erscheint als durch eben diese Schwäche begrenzt. Die „geheimen Freuden“ des Ich sind über den Reim an das „Morgenrot“⁸⁷ „des unendlichen Himmels“ [Зари в небесах [...] бескрайних] gekoppelt. Über den Blick in den Himmel und das implizierte Verständnis für nicht-irdische Freuden wird eine Verbindung des Ich zum Jenseitigen, Göttlichen hergestellt, die es vom lyrischen Du abgrenzt. Die Angesprochene wird eben dieses Morgenrot „nicht erblick[en]“ [не увидишь], sie bleibt in ihrer Schwäche ganz dem Irdischen verhaftet, ist „allem, das unergründlich ist, ewig fremd“ [чуждаяечно всему, что бездонно].

Diese Opposition zwischen Irdischem und Jenseitigem deutet sich ebenfalls bereits im Geplapper des Du an, das in der Tradition der Obszönität weiblichen Sprechens gelesen werden kann: In ihrem Essay „Das Geschlecht des Klanges“ erläutert Anne Carson, wie in der antiken griechischen Kultur eine Opposition aufgebaut wurde zwischen der „männliche[n] Tugend der Selbstzensur“, die „für die weibliche Natur unerreichbar“⁸⁸ bleibt, und weiblicher Schwatzhaftigkeit. Da es, wie Carson aufzeigt, in „der griechischen und römischen medizinischen Theorie“ als gesichert galt, „dass die Frau zwei Mütter besitzt“, die „möglichst geschlossen“⁸⁹ zu halten sind, erhält gerade das übermäßige weibliche Sprechen den Ruch von Obszönität. Die Nähe des weiblichen Sprechens zu Sexualität und Körperlichkeit kann so noch einmal verdeutlichen, warum sich der Sprecher, der gerade alles Irdische abstreifen möchte, so dezidiert von seinem Gegenüber abzugrenzen sucht.

Aus der unterschiedlichen Sprachbeherrschung von lyrischem Ich und lyrischem Du werden vor allem in „Конец“ andere stereotype Geschlechtermerkmale abgeleitet, die auch in anderen Texten von Gippius wiederkehren: Neben der Fremdartigkeit und dem Zufälligen,

⁸⁷ Zur visionären Rolle des Morgenrots im mythopoetischen Symbolismus vgl. Hansen-Löve, 1998, 242ff. In diesem Gedicht ist nicht eindeutig, ob „заря“ das Morgen- oder Abendrot meint; das Morgenrot könnte für das spirituelle Streben der Sprechinstanz stehen, das Abendrot, das meist mit dem Vergessen assoziiert wird (vgl. Hansen-Löve, 1998, 250), für das Erlöschen der Liebe.

⁸⁸ Carson, 2000, 173.

⁸⁹ A.a.O., 174. Carson verdeutlicht in diesem Aufsatz auch die Kontinuität dieser Einordnung weiblichen Sprachgebrauchs in den europäischen Kulturen.

die schon in „Лестница“ zur Beschreibung des Weiblichen herangezogen wurden, sind dies vor allem die Schwäche und die Beschränkung des Weiblichen auf das Irdische. Besonders letzteres Merkmal wird in manchen Texten so betont, dass es mitunter zweifelhaft scheint, ob das Weibliche überhaupt noch im Kontext des Menschlichen gesehen wird. Im vergleichsweise misogyn geprägten Text „Женскость“⁹⁰ [Weiblichkeit] ist die „weibliche Seele“ [женская душа] „leer“ [пустынная], „kalt“ [холодная], „grob“ [грубая] und „ohne Bewusstsein“ [бессознательна], sie ist eine „Sklavin“ [раба]. Der Frau wird in diesem Text generell die Befähigung zu Freiheit und Selbstbestimmung abgesprochen, und gerade der Mangel an Selbstreflexion rückt ‚das Weibliche‘ hier eher in die Nähe des Tierischen als des Menschlichen.⁹¹ Zudem verknüpfen vor allem die Motive der Kälte und Leere Gippius‘ Weiblichkeitskonzeption mit dem diabolistischen Bildinventar.

In allen diesen Fällen besteht ein klares, der kulturellen Prägung entsprechendes Machtgefülle zwischen dem männlichen Sprecher und dem besprochenen weiblichen Gegenüber⁹², das sich auch darin manifestiert, dass das männliche lyrische Ich keiner positiven Selbstbestimmung bedarf – es zeichnet sich eben dadurch aus, dass es nicht weiblich ist und damit implizit zum positiven Gegenbild des negativ geprägten Weiblichen wird.⁹³ Gleichzeitig gibt das schweigende Weibliche eine Projektionsfläche ab, in die alle Merkmale, die nicht zum Männlich-Eigenen gerechnet werden sollen, ausgelagert werden können.

Das Weibliche als Projektionsfläche ist eine Konzeption, die in enger Verbindung mit diabolistischen Weiblichkeitsvorstellungen steht – diese wiederum weichen nur geringfügig von den gängigen tradierten Mustern ab. In ihrem verallgemeinernden und abstrahierenden Gestus entwirft die Frühsymbolistische Lyrik weibliche Figuren als Verkörperungen abstrakter Prinzipien, etwa die Mond-Frau⁹⁴ – basierend auf dem grammatisch weiblichen Lexem луна [Mond] –, in der sich der diabolistische Gegensatz zwischen Schein und Sein, dem dauernden irreführenden Wandel konzentriert.⁹⁵ Als eine vergleichbare allegorische Figur des Frühsymbolismus kann die weibliche Verkörperung des Todes gelten (auch der Tod [смерть] ist im Russischen grammatisch feminin). Die „Todes-Herrin“⁹⁶ verkörpert wohl

⁹⁰ Gippius, 1999, 265.

⁹¹ Das mangelnde Bewusstsein des Weiblichen ist zentraler Bestandteil der von Gippius rezipierten Weiblichkeitskonzeption Weiningers (vgl. Weininger, 1997, 145ff.). Weininger behauptet auch die Nähe des Weiblichen zum Tierischen, erkennt jedoch einen Unterschied: „Das Weib ist verlogen. Das Tier hat zwar ebensowenig metaphysische Realität wie die echte Frau; aber es spricht nicht, und folglich lügt es nicht“ (a.a.O., 384). Zu den russischen Vorstellungen vom Geschlechterdualismus und dem Gegensatz zwischen Geist und Materie im frühen 20. Jahrhundert vgl. auch Naiman, 1993, 256–269.

⁹² Unter den Texten mit grammatisch merkmaloser Sprechinstanz findet sich auch einer, dessen lyrisches Ich eine weibliche Konnotierung aufweist, das Gedicht „Дар“ [Die Gabe] (a.a.O., 106) von 1901. Dort lässt die Analogie zwischen der Sprechinstanz und der biblischen Figur der Maria Magdalena vermuten, dass eine Frau diesen Text spricht. Aber auch der Sprechgestus weist das lyrische Ich als weibliches aus: Die Sprechende nähert sich, wie in der biblischen Vorbildgeschichte, ängstlich, demütig und schuldbewusst dem göttlichen ‚Du‘, sie wagt nicht um etwas zu bitten. Die Sprecherin sieht sich ganz dem Irdischen verhaftet; sie hat nur ein „armseliges Geschenk“ [дар убогий] anzubieten, ihr eigenes Leben, und ist auf göttliche Gnade angewiesen. Sie entspricht damit ebenso traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen wie die neutralen Sprechinstanzen unter Abschnitt 3.1 männlich konnotiert sind.

⁹³ Diese Gestaltung des Geschlechterverhältnisses entspricht einem gängigen kulturellen Muster, das Beauvoir in *Das andere Geschlecht* aufzeigt: ‚Das Weibliche‘ fungiert als das „absolute Andere ohne Wechselseitigkeit“ (Beauvoir, 2000, 192), als Spiegel „in dem der männliche Narziß sich betrachtet“ (a.a.O., 244). Dabei soll dieser Spiegel jedoch nicht nur das Bild des sich Betrachtenden zurückwerfen, sondern gleichzeitig in seiner Verkörperung alles das aufzeigen, was diesem nicht eigen ist.

⁹⁴ Vgl. auch a.a.O., 247.

⁹⁵ Vgl. Hansen-Löve, 1989, 224.

⁹⁶ A.a.O., 401.

nicht nur den diabolistischen Todestrieb sondern generell die Vorstellung vom Weiblichen als dem diabolisch Trennenden.

Auch Gippius' Texte gestalten weibliche Figuren als Verkörperungen abstrakter Prinzipien. So versinnbildlicht in „Его дочка“⁹⁷ [Seine Tochter] (1911) ein „kleines Mädchen“ [девочка] die „Lüge“ [Ложь], in „Серое платьице“⁹⁸ [Das graue Kleidchen] (1913) steht die gleiche Figur für das typisch diabolische Konzept der Trennung [„Разлукой“]. Vor allem der letztgenannte Text zeigt jedoch auch, dass das Mädchen lediglich eine Projektionsfläche ist, die für verschiedene Menschen unterschiedliche Bedeutungen annehmen kann. Zum einen hat das dämonisch anmutende Mädchen „leere Augen“ [глазки. Пустые], sie hat kein eigenes Innenleben, das sich in ihnen ausdrücken könnte. Zum anderen wird sie, je nach Blickpunkt, anders genannt: „Feindschaft“ [враждою], „Zweifel oder Sehnsucht“ [сомненьем / Или тоскою], „der eine nennt“ sie „Langeweile, der andere Qual“ [Иной зовет скую, / Иной мую]. Die diabolische Spannung zwischen Schein und Sein erscheint damit in diesem Text gleichsam potenziert; allerdings dient die Figur nicht als Projektionsfläche für positive Konzepte: All diese Bezeichnungen, genauso wie die Lüge aus dem Text „Его дочка“, verbindet, dass sie auf Vorstellungen verweisen, die in Gippius' Werk negativ konnotiert sind.

Während negative Konzepte abgespalten und außerhalb der Sprechinstanzen angesiedelt werden, sind positive Feminina, wie etwa die immer wieder thematisierte „Liebe“ [любовь], innerhalb der jeweiligen Sprecher verortet⁹⁹ oder erfahren zumindest keine konkrete Verkörperung. Zwar ist keine endgültige Trennung von negativen Aspekten möglich – in „Его дочка“ wird klar formuliert: „От нее не уйдешь...“ [Ihr entkommst du nicht]. Dennoch zeigt vor allem auch die Dämonisierung – die Lüge hat den Teufel zum Vater, die Trennung den Tod zur Mutter –, dass diese bedrohlichen Konzepte außerhalb der menschlichen Natur angesiedelt werden. Sie erscheinen tierhaft, umgarben den Menschen gleichsam von außen und halten ihn, wie die Lüge, in einem Spinnennetz gefangen [„Уйду ли из паутины я?“]. Diese Texte aktivieren die kulturell vorgegebene und im Diabolismus häufig gestaltete Trennung zwischen dem Männlich-Menschlichen und dem dieses bedrohenden Weiblich-Dämonischen. Gippius wiederholt in ihren Gedichten so die für diese Stilformation kennzeichnenden Motivkomplexe wie auch die konventionell daran gekoppelten Wertungen und vermeidet damit eine Diskrepanz zwischen den eigenen Gedichten, den gesellschaftlich dominanten Bedeutungspositionen und der fröhsymbolistischen Strömung.

4 Die Transformation des maskulinen Elements

In den voranstehenden Abschnitten wurde gezeigt, wie Gippius' Gedichte die männliche Perspektivierung des Fröhsymbolismus und die traditionell negativere Wertung des weiblichen Elements wiederholen. Diese Elemente in Gippius' Dichtung können als Strategien des Autoritätserwerbs gelesen werden: Die Texte versuchen gleichsam das abweichende Geschlecht der Dichterin und damit die Überschreitung des gesellschaftlich sanktionierten Orts des Weiblichen vergessen zu machen, indem sie als weiblich verstandene Merkmale, etwa eine betonte Emotionalität, meiden und in der Bestätigung traditioneller Wertungen von ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ eine über die Usurpation der männlichen Sprechposition hinaus gehende Destabilisierung des Geschlechtersystems leugnen.

Gippius' Lyrik entwirft jedoch insgesamt ein vielschichtigeres Bild der Kategorie Geschlecht. So erscheint das konventionelle Geschlechterverhältnis in einer Vielzahl von Texten als nachhaltig deformiert, auch wenn diese Umgestaltung häufig vergleichsweise subtil

⁹⁷ Gippius, 1999, 192f.

⁹⁸ A.a.O., 199f. Die graue Farbe des Kleides verweist wiederum eindeutig auf den Fröhsymbolismus, der – entsprechend der Privilegierung des Lunaren – das Farblose, Graue bevorzugte (vgl. Hansen-Löve, 1989, 223).

⁹⁹ Vgl. z.B. das Gedicht „Любовь“ [Die Liebe] (1900), in dem die eigene Seele mit der Liebe gleichgesetzt wird (Gippius, 1999, 105).

ist. Im folgenden soll nun zunächst auf die Transformation der maskulin(istisch)en Perspektivierung der Texte eingegangen werden.

4.1 Thematische Transformationen des Maskulinen

Eine Reihe von Gedichten zeigt das männliche lyrische Ich in traditionellen männlichen Rollen als Retter des Weiblichen, Liebenden, Lehrer und ganz allgemein Schöpfer eines weiblichen Idealbildes; die Überlegenheit des Sprechers ist diesen Rollen inhärent. In der konkreten textlichen Ausgestaltung jedoch werden diese Rollen nicht selten hinterfragt.

Zentrales Merkmal dieser Transformation ist, dass die männliche *actio* in diesen Texten häufig ins Leere läuft oder negative Resultate zeitigt. Auffällig ist hierbei, dass der fröhsymbolistische Diskurs offenbar nicht nur eine negative Darstellung des Weiblichen begünstigte, sondern ebenso einen Weg zur Infragestellung des männlichen Elements eröffnete. Im Diabolismus erschöpfen sich Aktivität und Bewegung nach Hansen-Löve zumeist in einem „leere[n] Kreisen“¹⁰⁰, die Bewegung ist entweder ziellos oder aber das angestrebte Ziel wird nicht erreicht.¹⁰¹

In Gippius' Gedichten erscheint daher häufig nicht nur das weibliche, sondern auch das männliche Element als diabolisiert. Das Gedicht „Прогулка вдвоем“¹⁰² [Spaziergang zu zweit] (1900) etwa bewegt sich in diese Richtung. Wie viele andere baut es einen Gegensatz auf zwischen dem männlichen lyrischen Ich und dem weiblichen Gegenüber: Während der Sprecher weiß, dass sie gehen müssen [знаю – нам надо идти], wird die weibliche Figur zunehmend „schwächer“ und sprachloser, „leiser“ [Она – всё слабее и тише]. Hier wird nicht nur das „traditionelle Klischeebild vom [...] weiblich Schwachen“¹⁰³ wiederholt, an der weiblichen Figur wird auch der diabolische Erschöpfungstopos¹⁰⁴ exemplifiziert. Doch auch die Aktivität und Handlungsweise des männlichen Sprechers erscheinen fragwürdig. Zum einen wirkt die nach oben gerichtete Bewegung des Spaziergangs – abgesehen von der allgemein positiven Konnotation des Aufwärtsstrebens – eigentlich ziel- und sinnentleert. Zum anderen wird die weibliche Figur, da sie „vor dem Weg zurückschreckt“ [испугалась пути], schließlich vom lyrischen Ich auf dem Weg zurückgelassen. Dass diese Handlungsweise moralisch fragwürdig ist, drückt sich schon in der Formulierung „Я бросил ее на пути“ [Ich ließ sie auf dem Weg zurück] aus, bei der die negative Konnotation „jemanden im Stich lassen“ mitschwingt.¹⁰⁵ Zwar wird in diesem Text das Verhalten der männlichen Figur nicht expliziter verurteilt¹⁰⁶, im zwei Jahre später entstandenen Gedicht „Ограда“ [Der Zaun] (1902)¹⁰⁷ jedoch wird das Motiv des Zurücklassens von Weggefährten nochmals aufgegriffen, und in diesem Text wird unmissverständlich formuliert, dass das Ziel nur gemeinsam erreicht werden kann: Dem Einzelnen wird am Ende seines Weges kein Einlass gewährt, göttliche Erlösung kann nur gemeinsam erlangt werden.

Während in „Прогулка вдвоем“ die männliche Figur in ihrer traditionellen Helferrolle versagt, stellt Gippius wenige Jahre später im Gedicht „Женское: „нету““ [Das Weibliche: „gibt es nicht“] (1907)¹⁰⁸ grundsätzlich die Befähigung männlicher Figuren in Frage, zum Retter

¹⁰⁰ Hansen-Löve, 1989, 136.

¹⁰¹ Vgl. a.a.O., 139.

¹⁰² Gippius, 1999, 102f.

¹⁰³ Ebert, 1992, 26.

¹⁰⁴ Vgl. Hansen-Löve, 1989, 160ff.

¹⁰⁵ Auf eine eindeutig negative Konnotation dieser Wendung weisen auch die im *Толковый словарь русского языка* zur Erklärung angeführten Beispielsätze „Бросить старых друзей. Бросить семью“ hin.

¹⁰⁶ Generell werden nach der „weltanschaulichen Wende“ (Greber, 1996, 158) von Zinaida Gippius um 1900 die diabolistischen Positionen in Gippius' Texten zunehmend kritisch hinterfragt.

¹⁰⁷ Gippius, 1999, 120f.

¹⁰⁸ Gippius, 1999, 179f.

ihrer weiblichen Gegenparts zu werden. In diesem Text zeigt das männliche lyrische Ich eine stereotype Reaktion auf ein weinendes Mädchen: „Retten! Retten! / Sie, die weint [...] / ergreifen, lieben, und mit sich nehmen...“ [Спасти! Спасти! / Ты, что плачет [...] / взять, полюбить и с собой увести...]. Das Mädchen erteilt dem männlichen Überschwang jedoch eine klare Absage: „Oh, warum lässt du mir keine Ruhe? / [...] Du kannst für mich nichts tun“ [– О, зачем ты меня тревожишь? / [...] Ты для меня ничего не можешь]. Nicht zuletzt aufgrund des Verhaftetseins der männlichen Figur in Geschlechterklischees wird hier jede Interaktion zwischen ihr und der weiblichen Figur unmöglich.

Auf eine ähnliche Weise wird mit der Figur des Liebenden eine weitere, für die Lyrik typische männliche Rolle transformiert. Wie in der Analyse von „Серенада“ [Serenade] (1897) bereits wurde¹⁰⁹, wird bereits in Gippius' frühen Gedichten die Selbstbezogenheit männlicher Liebender immer wieder herausgestrichen. Jenifer Presto ordnet die Egomanie des männlichen lyrischen Ich in Gippius' frühen (Liebes-)Gedichten wie auch seinen Überlegenheitsgestus gegenüber dem Weiblichen dem kulturellen Muster des Dandy zu. Am Beispiel des Gedichts „Поцелуй“ [Der Kuss] (1903)¹¹⁰ zeigt Presto, wie Gippius die Berechtigung für den ‚Blick von oben herab‘, den der Dandy auf die Frau hat, in Frage stellt: Der Sprecher entlarvt sich hier durch den „schlüpfrigen Kuss“, mit dem er den „Rand“ des Mundes berührt [и только края / Коснусь скользящим поцелуем...] selbst als der „scheue Fisch“ [пугливой рыбкой], als den er zuvor das weibliche Gegenüber diffamiert hatte¹¹¹ – er rückt damit selbst in die Nähe des Tierischen, das in Gippius' Dichtung häufig in der negativen Beurteilung des Weiblichen erscheint.

Während jedoch in diesem Text die Modellierung des Weiblichen im männlichen Blick, der es einmal als zu scheu, zwei Strophen weiter jedoch als zu „ungeduldig“ [Нетерпелива] erfasst, noch nicht hinterfragt wird, thematisiert das 1907 entstandene „Тварь“¹¹² [Das Geschöpf] die „Finsternis“ weiblicher „Nichtexistenz“ [мгла небытия] außerhalb der männlichen Wahrnehmung. Die Erschaffung eines in der Lyrik traditionell populären weiblichen Idealgeschöpfes, einer „Zarin“ [Царица], wird in der zweiten Strophe als sündhafte Handlung gekennzeichnet.

Но знаю, на свидание,
Придешь ты не одна:
Придет мое страдание,
Мой грех, моя вина.

Ich weiß, zu unserem Treffen
Wirst du nicht alleine kommen:
Es wird kommen meine Qual,
Meine Sünde, meine Schuld.

Die im Diabolismus negativ konnotierte Passivität des Weiblichen¹¹³, das die Schöpferkraft nur empfängt und spiegelt, wirkt in diesem Text auch auf die Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf zurück. Die menschliche Anmaßung einer göttähnlichen Position, die dem Gegenüber jede unabhängige Existenz und Persönlichkeit verwehrt [„ты, рожденная / Лишь волею моей“], streicht gleichzeitig die Unzulänglichkeiten des Sprechers heraus: Er ist, als typischer Diabolist, zu wahrer Liebe nicht fähig, bleibt launisch und wankelmüsig, wie die vierte Strophe zeigt:

Прости мне! Бесконечности
В любви я не достиг.
Творю тебя не в вечности, –
Творю на краткий миг.

Verzeih mir! Endlosigkeit
In der Liebe habe ich nicht erreicht.
Ich erschaffe dich nicht in der Ewigkeit –
Ich erschaffe dich für einen kurzen Augenblick.

¹⁰⁹ Vgl. Abschnitt 3.1.

¹¹⁰ Gippius, 1999, 126.

¹¹¹ Vgl. Presto, 2000, 100ff. Vgl. zu diesem Text auch Forrester, 1996a, 112ff.

¹¹² A.a.O., 181.

¹¹³ Vgl. Hansen-Löve, 1989, 224.

Dabei lässt das Gedicht im Unklaren, ob der Sprecher, der seine Schuld erkennt, auch in der Lage ist, deren Grund zu identifizieren: Da Liebe in Gippius' (vorwiegend nach 1900 formuliertem Weltbild) nur zwischen Gleichberechtigten existieren kann¹¹⁴, liegt das Vergehen des lyrischen Ich wohl weniger darin, dass es das selbst geschaffene Idealbild nicht genügend zu lieben vermag, sondern vielmehr in der Tatsache, dass es im eigenen Blick ein abhängiges Wesen ohne selbständige Persönlichkeit entstehen lässt. Das traditionelle Muster der Liebeslyrik mit männlichem Sprecher erfährt so eine doppelte Transformation: Zum einen wird die Rolle der weiblichen Figur in diesem Schema als die einer bloßen Projektionsfläche enttarnt, zum anderen wird die Möglichkeit verneint, aufrichtige Liebe für solche selbst erzeugten Idealfiguren zu empfinden.

Die Infragestellung der männlichen Rollen des Liebenden und Retters des Weiblichen ist im negierenden Gestus des Diabolismus bereits vorgezeichnet. In Gippius' Texten wird sie nicht zuletzt dazu genutzt, das zunächst konventionell gestaltete Geschlechterverhältnis vor allem in den Texten nach 1900 in Ansätzen zu destabilisieren.

4.2 Die Transformation des Maskulinen auf der Ebene der Signifikanten

Die klassischen männlichen Rollen werden in Gippius' Lyrik nicht nur auf thematischer Ebene transformiert; die Modifikation gängiger Bedeutungsbildungen erfolgt auch auf der Ebene der Signifikanten.

Mit der Ausschöpfung des Bedeutungspotentials der Signifikanten steht Gippius im Frühsymbolismus nicht isoliert: Hansen-Löve führt als ein Merkmal der diabolistischen Lyrik an, dass sie die Bedeutungsbildung „auf der diskursiven Ebene des Gedichts“ durch die Erzeugung eines „relativ diffuse[n], indefinite[n], abstrakte[n], fiktionale[n] Bereich[s]“ „auf der Ebene der Lautäquivalenzen, der metrisch-rhythmisches Suggestion“¹¹⁵ ergänzt. In Gippius' Gedichten ist die vor allem mittels Lautäquivalenzen erzeugte Bedeutung in einigen Fällen vergleichsweise konkret¹¹⁶; sie wird nicht zuletzt dazu genutzt, das auf thematischer Ebene entworfene Geschlechterverhältnis zu modifizieren. So etwa im ersten Gedicht des dreiteiligen Zyklus „Три формы сонета“ [Drei Formen des Sonetts] (1907)¹¹⁷:

Веленьем не моим, но мне понятным,
Ты, непонятная, лишь мне ясна.
Одной моей душой отражена, –
Лишь в ней сияешь светом незакатным.
Мечтаньям ли, молитвам ли невнятным
Ты отдаешься средь тоски и сна, –
От сня последнего ты спасена
Копьем будящим, яdom благодатным.

Я холод мертвый яdom растоплю,
Я острого копья не притуплю,
Пока живая сила в ним таится,
Но бойся за себя... Порою мнится,
Что ложью острое копье двоится –

Nicht durch meinen, aber einen mir verständlichen
Befehl, / Bist du, Unverständliche, nur mir klar.
Allein von meiner Seele gespiegelt, –
Nur in ihr strahlst du in einem nicht erlöschenden
Licht. / Ob du dich Träumereien oder unverständlichen
Gebeten / Zwischen Schwermut und Schlaf
hingibst, – / Vor dem letzten Schlaf wirst du gerettet. / Von meinem weckenden Speer, von segenspendendem Gift.

Ich werde die tödliche Kälte mit Gift schmelzen,
Ich werde den scharfen Speer nicht stumpf werden lassen, / Solange sich noch Lebenskraft in
ihm verbirgt, / Doch fürchte um dich selbst... Bisweilen scheint mir, / Dass der scharfe Speer von
der Lüge gespalten wird – / Und dass ich dich

¹¹⁴ Vgl. Pachmuss, 1971a, 60 u. 82.

¹¹⁵ Hansen-Löve, 1989, 70.

¹¹⁶ Gippius erzeugt eine Bedeutung auf der Ebene der Signifikanten, die vom jeweiligen Kontext abhängig ist. Sie geht also nicht von einer präexistenten Bedeutung einzelner Laute aus, wie sie im Symbolismus mitunter postuliert wurde. Étkind gibt einen Überblick über verschiedene Vorstellungen von einer stabilen Eigenbedeutung einzelner Laute (u.a. von Bal'mont) (vgl. Étkind, 1998, 254-268).

¹¹⁷ Gippius, 1999, 160f.

И что тебя я больше не люблю.¹¹⁸

nicht mehr liebe.

Das lyrische Ich schwingt sich in die klassische männliche Rolle des Liebenden und Retters eines stereotyp negativ gestalteten Weiblichen auf, die bei Gippius generell zumindest ansatzweise hinterfragt wird. Auch in diesem Text klingen Zweifel an der Beständigkeit des Sprechers an [„Порою мнится, / [...] что тебя я больше не люблю].

Am stärksten wird der männlich selbstbewusste Sprecher-Gestus jedoch auf der Ebene der Signifikanten modifiziert. In der ersten Strophe weisen die Lexeme in Reimposition alle-samt in der betonten Silbe den Vokal /a/ auf: понятным – ясна – отражена – незакатным – невнятным – сна – спасена – благодатным. Die femininen endungsbetonten Kurzformen der Adjektive und Partizipien koppeln den Vokal /a/ in diesem Kontext zudem an das angelsprochene weibliche Du. Die mittels Vokalharmonie am semantisch aufgeladenen Versende verbundenen Lexeme relativieren das motivisch erzeugte Bild von Weiblichkeit, das diese in die Nähe des tierhaft Unbewussten, Unklaren und Rettungsbedürftigen rückt. In der Verknüpfung dieser Lexeme dominiert trotz des reimenden „невнятным“, das Assoziationen eines negativ konnotierten weiblichen Geplappers weckt, der Eindruck von Klarheit und Helle, der vom ebenfalls auf /a/ betonten Verb „сияешь“ – „du leuchtest, strahlst“ in der Mitte des vierten Verses noch unterstützt wird. Das Du erscheint bereits als „gerettet“ [спасена] – der „Schlaf“ [сна], von dem es erlöst werden soll, geht lautlich vollkommen im Partizip „gerettet“ auf.

Die lautliche Struktur dieser Strophe ist zwar nicht dazu in der Lage, das auf thematischer Ebene entstandene negative Bild des Weiblichen gleichsam außer Kraft zu setzen. Sie führt jedoch ein Element der Widersprüchlichkeit ein, das für das gesamte Gedicht prägend ist und den affirmativen Sprechgestus des bewertenden lyrischen Ich untergräbt. So erfahren etwa auch die Lexeme „непонятная“ und „Мечтаньем“ eine negative Wertung durch den Sprecher; sie scheinen dadurch aus der vorwiegend positiven Reihe der über das betonte /a/ verbundenen Lexeme zu fallen. Ihre lautliche Verbindung etwa mit dem Klarheit suggerierenden Verb *сиять* jedoch aktiviert gleichsam deren positive Komponenten: Der Tag- oder Wunschtraum *мечта* ist im Kontext des Diabolismus tendenziell positiv konnotiert¹¹⁹; ebenso kann das Unverständliche auf das Konzept „defekte[r] Kommunikation“¹²⁰ verweisen, das im Frühsymbolismus die Verbindung zum Jenseitigen signalisiert. Die enge Verflechtung widersprüchlicher Einschätzungen und Wertungen wird bereits am Ende des ersten und am Beginn des zweiten Verses in der Reihung „мне понятным, / Ты, непонятная“ vorweg genommen. Die lautlichen Elemente des ersten Versendes werden am Beginn des zweiten Verses bis auf das Phonem /m/ wieder aufgenommen und erzeugen eine echoartige Struktur, die den semantischen Gegensatz überlagert.

Die in lautlicher Hinsicht vorwiegend positive Gestaltung des Konzepts Weiblichkeit in diesem Text erhält in Bezug auf den männlichen Sprecher in der zweiten Strophe ihr negatives Spiegelbild. Das sich als Retter stilisierende lyrische Ich führt im letzten Vers der ersten Strophe den „Speer“ [копьем] als Werkzeug und Symbol der bevorstehenden Rettung ein. Dieses Lexem besitzt jedoch mit dem vorangehenden Partizip „gerettet“ [спасена] keine lautliche Gemeinsamkeit und weist innerhalb der ersten Strophe über das betonte /o/ eher auf das negativ konnotierte „отдаешься“ [du ergibst dich, gibst dich hin (auch sexuell)] und das auf den Anspruch männlicher Definitionsgewalt verweisende „Одной моей душой отражена“ [Nur durch meine Seele gespiegelt] zurück. Auch im Fortgang des Textes wird „копье“ lautlich größtenteils mit negativ konnotierten Lexemen gekoppelt. Im ersten Vers der zweiten Strophe wird als zu überwindendes Element die „тödliche Kälte“ [холод мертвый] eingeführt – beide Lexeme werden über den betonten Vokal mit dem sie bezwingenden

¹¹⁸ Der grammatisch neutrale Sprecher wendet sich hier mit einem männlich konnotierten Überlegenheitsgestus an ein weibliches Du, was eine typische Situation männlich-weiblich suggeriert.

¹¹⁹ Vgl. Hansen-Löve, 1989, 268.

¹²⁰ A.a.O., 188.

Speer äquivalent gesetzt; zudem wird die Endung des voranstehenden „копьем“ in „мертвый“ in umgekehrter Laut-Reihenfolge wieder aufgenommen. Dass die angeblich positive durchbohrende Wirkung des Speers hier über lautliche Äquivalenzen eine negative Färbung erhält, zeigt sich auch in der Wiederaufnahme des Phonems /o/ im Imperativ „*Ho бойся*“ [Doch fürchte dich] – tatsächlich lässt die lautliche Struktur es fraglich erscheinen, ob das Du sich eher vor der Nichtanwendung des Speeres fürchten sollte, wie die Perspektive des Sprechers vorgeben würde, oder im Gegenteil vor seinem vermeintlich rettenden Gebrauch. Demgegenüber steht der einzige von den positiv konnotierten Lexemen „живая сила“ [Lebenskraft] dominierte Vers lautlich den der weiblichen Sphäre zugeordneten Lexemen der ersten Strophe wie „*сияешь*“ [leuchtest] wesentlich näher als seiner unmittelbaren Umgebung: Die Wirkung des Speers erscheint letztlich eher als todbringende denn als lebenspendende.¹²¹

Die Struktur lautlicher Ähnlichkeiten ermöglicht darüber hinaus eine klarere Zuordnung des Lexems „ложью“. Der Kontext des Gedichts erlaubt letztlich keine eindeutige Bestimmung, durch welche „Lüge“ der „scharfe Speer gespalten wird“ [ложью острое копье двоится]. Traditionell werden Lüge und Verstellung eher mit einer als weiblich verstandenen Sphäre in Verbindung gebracht. In diesem Kontext jedoch verweisen die Lautähnlichkeiten eher auf das folgende „острое копье“ sowie auf negativ konnotierte Lexeme wie „холод“ [Kälte], die in diesem Text eindeutig der männlichen Sphäre zugeordnet sind. Die „Lüge“ wird hier also verflochten mit der Anmaßung einer rettenden Rolle: Sie lenkt die vermeintlich heilbringende spaltende Bewegung des Speeres auf diesen selbst zurück und ruiniert ihn. Die männliche Selbstbehauptung wird in den lautlichen Verknüpfungen ebenso wie in der pointierten Zusitzung des Sonetts, der Unfähigkeit das Du weiterhin zu lieben [„тебя я больше не люблю“], Lügen gestraft.

Auf der Ebene der Signifikanten wird das oberflächliche Schema negativer, unterlegener Weiblichkeit und positiver, überlegener Männlichkeit relativiert. An die Stelle von Eindeutigkeit tritt ein vielschichtiges System unauflösbarer Widersprüche, das konzentriert im letzten Vers der ersten Strophe festgehalten ist: Die Wendung „ядом благодатным“ [mit segenspendendem Gift] ist nicht nur in sich oxymoral sondern greift in „ядом“ auch das in der Beschreibung des Weiblichen dominierende /a/ und, wie ein abgeschwächtes Echo, die Endung des voranstehenden „копьем“ wieder auf. Dieses Lexem verkörpert so, an zentraler Stelle (im letzten Vers der ersten und im ersten Vers der zweiten Strophe) die Untrennbarkeit der widersprüchlichen weiblichen und männlichen Konzepte, die für Gippius' Werk insgesamt prägend ist.¹²²

Auch in anderen Gedichten trägt die lautliche Strukturierung zur Differenzierung des semantischen Gehalts bei. Im bereits besprochenen „Конец“ (1901)¹²³ wird ebenfalls eine Opposition aufgebaut zwischen dem beschränkten Du und einem überlegenen männlichen Ich. Gegenstand des Textes ist die Reflexion über eine ersterbende Liebe, für deren Ende implizit das Du verantwortlich gemacht wird, da es keinen Bezug zu den jenseitig konnotierten „geheimen Freuden“ [радостей тайных] des Ich entwickeln kann. Doch auch hier wird der Anspruch des Ich, über den Blick zum grenzenlosen Himmel dessen Teil zu werden, untergraben. Schon das Ersterben der Liebe, das mit dem Erlöschen des Feuers und des Morgen- oder Abendrots gleichgesetzt wird¹²⁴, führt ein Element der Begrenzung ein, das mit dem männlichen Anspruch auf Zugang zum Unendlichen nicht vereinbar ist. Diese Relativie-

¹²¹ Im Speer ist das Motiv des entzweischneidenden Schwerts präsent, das den Tod besiegt, das im mythopoetischen Symbolismus nach Hansen-Löve positiv konnotiert wird (vgl. Hansen-Löve, 1998, 356). Seine Wertung ist in diesem Text jedoch modifiziert.

¹²² Vgl. dazu auch Abschnitt 5.

¹²³ Gippius, 1999, 105f. Vgl. auch Abschnitt 3.2.

¹²⁴ Das Erlöschen des Morgen- bzw. Abendrots deutet auch auf das Ende des visionären Zustands der nach dem Jenseitigen strebenden Sprechinstanz hin, das mit dem Ende der Liebe zusammenfällt (zum Visionären des Morgen- und Abendrots vgl. Hansen-Löve, 1998, 242ff., zur Bindung an das Irdische durch die Ablehnung des Weiblichen vgl. Abschnitt 5.1.1).

rung der affirmativ vertretenen männlichen Position wird in der Kombination der reimenden Lexeme in der zweiten Strophe aufgenommen und verstärkt. Nach Jurij Lotman hat der Reim vor allem die Aufgabe, „den Leser zum vorangegangenen Text zurück“¹²⁵ zu wenden und durch den Gleichklang semantische Ähnlichkeiten und Unterschiede zu aktivieren. Auffällig an diesem Text ist nun, dass in der zweiten Strophe, in der das lyrische Ich eine Abgrenzung vom Du vornimmt, die reimenden Lexeme von starker Widersprüchlichkeit gekennzeichnet sind – ganz im Gegensatz zur ersten Strophe, in der auch noch kein Geschlechtergegensatz aufgebaut wird. Die angestrebte Entgrenzung, der das Weibliche fremd ist [„чуждая вечно всему, что бездонно“¹²⁶] weist auf ein Lexem zurück, das gerade nicht die Befreiung, sondern die Unterwerfung, in diesem Fall der Seele, aussagt: „Я ведал душой, навсегда покоренной“. Befreiung und Unterwerfung werden hier in eins gesetzt und relativieren sich gegenseitig. Zudem soll mit der unterworfenen Seele ein weibliches Element im Sprecher selbst unter Kontrolle gebracht¹²⁷ und so die Abgrenzung vom weiblichen Du gleichsam perfektioniert werden. Dass diese Absonderung des Eigenen vom Fremden jedoch letztlich unmöglich ist, zeigen die Reime des zweiten, dritten und fünften Verses dieser Strophe, die die „geheimen Freuden“ [радостей тайных] und den „grenzenlosen Himmel“, den das Du nicht erblicken kann [небесах [...] бескрайных] mit den „zufälligen Wörtern“ [слов [...] случайных] in eins setzt: Statt einer Grenzziehung erfolgt auf lautlicher Ebene also ein Verweis auf Ähnlichkeiten, der die Möglichkeit einer kompletten Lösung vom Weiblichen fraglich erscheinen lässt.

Erneut wird in diesem Gedicht das Bestreben des männlichen Sprechers nach einer klaren Abgrenzung auf lautlicher Ebene untergraben und der Suche nach Eindeutigkeit ein System vielfacher Verflechtungen entgegen gestellt. Diese Texte verweisen damit auf ein Prinzip, das für Gippius' Lyrik insgesamt prägend ist und in den folgenden Kapiteln genauer untersucht wird: Die Dichterin privilegiert die Akzeptanz und Integration von Widersprüchen gegenüber dem Versuch, eine klare Grenzziehung (auf Kosten des anderen) vorzunehmen. Eine zentrale Opposition, die durch Integration und Akzeptanz modifiziert und geschwächt werden kann, ist für Gippius dabei die Geschlechterdifferenz.

5 Die Aufwertung des weiblichen Elements

Die Modifikation des konventionell-essentialistischen Modells in Gippius' Texten bleibt nicht auf die Transformation des männlichen Elements beschränkt, sondern erstreckt sich auch auf eine punktuelle Aufwertung von Weiblichkeit. Allerdings erfolgt in der Regel keine positivere Bewertung ‚des Weiblichen‘ um seiner selbst willen; vielmehr ist sie verbindlich gekoppelt an Gippius' Verständnis des Menschen als prinzipiell androgynes Wesen: In Verbindung mit als männlich begriffenen Merkmalskomplexen erhält ‚das Weibliche‘ eine positivere Färbung.

5.1 Die Seele [душа] – das Fremde im Eigenen

5.1.1 Das (weibliche) Fremde und der sich abgrenzende Sprecher

Die Seele [душа] ist ein wiederkehrendes Motiv in zahlreichen von Gippius' Gedichten. Häufig zeigen diese Texte einen grammatisch maskulinen oder einen neutralen, aber männlich konnotierten Sprecher, der seine Seele wie ein Gegenüber anspricht und versucht, sich

¹²⁵ Lotman, 1973, 193.

¹²⁶ Hervorhebung hier und in den folgenden Zitaten aus diesem Gedicht von mir.

¹²⁷ Die Problematik der Unterwerfung weiblicher Persönlichkeitsanteile im männlichen Sprecher ist für Gippius' Lyrik typisch und wird in Abschnitt 5 noch genauer beleuchtet.

von diesem abzusetzen. Damit wiederholen diese Texte eine Sprechsituation, die auch jene Gedichte kennzeichnet, in denen ein männlich konnotiertes Ich sich von einem weiblichen Du oder einer unspezifizierten „sie“ abgrenzt.¹²⁸ Und auch die semantische Gestaltung der Seele in einer Reihe vor allem früher Gedichte weist darauf hin, dass es in diesem Konflikt zwischen lyrischem Ich und *душа* vor allem um den Widerstreit zwischen den dominanten männlichen und den sekundären weiblichen Persönlichkeitsanteilen geht. Zunächst soll gezeigt werden, wie sehr der Motivkomplex *душа* in Gippius' Texten weiblich konnotiert ist. In einem zweiten Schritt wird dann nachgezeichnet, wie sich die Einstellung des lyrischen Ich zu seinen weiblichen Persönlichkeitsanteilen entwickelt.

Der Sprecher von „Вечерняя заря“¹²⁹ [Das Abendrot] (1897) spricht seine Seele wie ein Gegenüber an und versucht, sie dem eigenen Willen zu unterwerfen:

Я вижу край небес в дали безбрежной
И ясную зарю.
С моей душой, безумной и мятежной,
С душою говорю.

И если боль ее земная мучит –
Она должна молчать.
Ее заря небесная научит
Безмолвно умирать.

Не забывай Господнего завета,
Душа, – молчи, смирись...
Полна бесстрастья, холода и света
Бледнеющая высь.

Повеяло нездешнею прохладой
От медленной зари.
Ни счастия, ни радости – не надо.
Гори, заря, гори!

Ich sehe den Himmelsrand in der grenzenlosen
Ferne / Und das helle Abendrot.
Mit meiner Seele, der verrückten und aufrührerischen, / Mit der Seele spreche ich.

Und wenn sie ein irdischer Schmerz quält –
Hat sie zu schweigen.
Die Himmelsröte wird sie lehren
Schweigend zu sterben.

Vergiss nicht das Göttliche Vermächtnis,
Seele, – schweig, ordne dich unter...
Voll von Leidenschaftslosigkeit, Kälte und Licht
Ist die verblassende Höhe.

Eine fremde Kälte begann
Vom langsam Abendrot herzuwenden.
Es braucht kein Glück, keine Freude.
Glühe, Abendrot, glühe!

Dieses Gedicht zeigt eine männlich – weiblich konnotierte Sprechsituation. Wie im bereits besprochenen Gedicht „Конец“¹³⁰ verfügt der Sprecher über Wissen – er kennt das „göttliche Vermächtnis“ [Господнего завета] – und über die Sprache, er spricht mit seiner Seele. Diese hingegen „hat zu schweigen“ [должна молчать], ebenso wie die weiblichen Figuren in Gippius' Texten. Denn was die Seele bewegt, behindert das Streben des Sprechers nach oben, zur „Röte des Himmels“ [заря небесная]¹³¹; die Seele ist ganz dem Irdischen, dem „irdischen Schmerz“ [боль [...] земная], verhaftet. Dementsprechend ist die Seele in diesem Text auch sterblich – und erst ihr Tod, das heißt die Loslösung des Sprechers von allem Irdischen, könnte es dem Ich ermöglichen, sich dem Göttlich-Himmlischen anzunähern.

Die Nähe der aufgerufenen Motivkomplexe zur nicht einer bei Gippius weiblich markierten Sphäre legt die Interpretation nahe, dass die angesprochene *душа* hier nicht identisch mit der im christlichen Kontext unsterblich gedachten Seele ist sondern mit dem Weiblich-Irdischen in eins gesetzt wird. Das Ich versucht daher, seine weiblichen Persönlichkeitsanteile zu unterdrücken und in einer diabolisch-emotionslosen Männlichkeit aufzugehen, die sich durch „Leidenschaftslosigkeit, Kälte und Licht“ [Полна бесстрастья, холода и света] auszeichnet.

¹²⁸ Vgl. Abschnitt 3.2.

¹²⁹ Gippius, 1999, 95.

¹³⁰ Vgl. Abschnitt 3.2.

¹³¹ Mit der Morgen- bzw. Abendröte und dem grenzenlosen Himmel wird auch der Sprecher von „Конец“ assoziiert.

Im Gedicht „Она“¹³² [Sie] (1905) wird die Seele – schon über den Gebrauch des weiblichen Personalpronomens, dessen Bezug bis zum letzten Wort des Gedichts unklar bleibt – personifiziert und ebenfalls als dezidiert weiblich gekennzeichnet:

В своей бессовестной и жалкой низости,
Она, как пыль, сера, как прах земной.
И умираю я от этой близости,
От неразрывности ее со мной.

Она шершавая, она колючая,
Она холодная, она змея.
Меня изранила противно-жгучая
Ее коленчатая чешуя.

О, если б острое почуял жало я!
Неповоротлива, тупа, тиха.
Такая тяжкая, такая вялая,
И нет к ней доступа – она глуха.

Своими кольцами она, упорная,
Ко мне ласкается, меня душа.
И эта мертвая, и эта черная,
И эта страшная – моя душа!

In ihrer gewissenlosen und erbärmlichen Niedertracht, / Ist sie grau, wie der Staub, wie die Asche der Erde. / Und ich sterbe an dieser Nähe, An ihrer Untrennbarkeit von mir.

Sie ist rau, sie ist stachelig,
Sie ist kalt, sie ist eine Schlange.
Ihre widerwärtig-brennende, gekrümmte Schuppe hat mich überall verletzt.

Oh, wenn ich nur den scharfen Stachel spüren würde! / Sie ist schwerfällig, stumpf, still.
Sie ist so schwer, sie ist so träge,
Und es gibt keinen Zugang zu ihr – sie ist taub.

Mit ihrem Kreisen umschmeichelt sie mich,
Die beharrliche, und erstickt mich.
Und diese Tote, und diese Schwarze,
Und diese Furchtbare – ist meine Seele!

Ein Großteil der Motivkomplexe aus dem zuerst zitierten Text kehrt in „Она“ wieder: Erneut wird ‚sie‘ mit dem Schweigen verknüpft [„тиха“], allerdings steht die Seele nun gänzlich außerhalb der Sprache: Sie ist sprachlich überhaupt nicht zu erreichen, weil sie „taub“ ist [глуха]. Zudem gehört sie, wie in „Вечерняя заря“, dem Irdischen an, sie wird dem „irdischen Staub“ [прах земной] zugeordnet. Mit dem femininen Lexem „змея“ [Schlange] wird nicht nur die traditionelle Verbindung zwischen Tierischem und Weiblichkeit aufgerufen, dieses Motiv symbolisiert vor allem im Diabolismus die „Verstrickung des Menschen mit dem Irdischen“.¹³³

Die weiblichen Persönlichkeitsanteile, die im Bild der Seele konzentriert werden, binden also die Sprechinstanzen, über die Aktivierung traditioneller Weiblichkeitsklischees, an das Irdische. Allerdings hat sich im Verhältnis der Sprechinstanz zur *душа* von „Вечерняя заря“ zu „Она“ ein signifikanter Wandel vollzogen. Während im ersten Gedicht das Schweigen und der Tod der Seele noch als Chance auf Befreiung begriffen wurden, ist im zweiten Text das Schicksal des Sprechers unauflöslich mit seinem weiblichen Aspekt verstrickt. Das Einschließende der schlängelhaften Bewegung, das keinen Ausweg lässt, spiegelt sich dabei auch in der semantischen Strukturierung des Weiblichen: Dessen – stereotype – Widersprüchlichkeit öffnet dem Sprecher von „Она“ keine grenzenlose Projektionsfläche, sondern scheint vielmehr die erstickenden Kreise um ihn noch enger zu ziehen. Wenn von ‚ihr‘ schon alle Pole besetzt sind, wenn sie gleichzeitig „kalt“ [холодная] und „widerwärtig brennend“ [противно-жгучая] ist, besteht für den männlichen Sprecher kaum mehr die Möglichkeit einer abgrenzenden Selbstdefinition.

Die Untrennbarkeit der Seele vom Sprecher lässt deren Widersprüchlichkeit auf ihn selbst zurückstrahlen: Während sie ihn „überall verletzt hat“ [изранила], sehnt er sich doch danach, „den scharfen Stachel“ zu spüren [если б острое почуял жало я] – ihre Stumpfheit [тупа] wird zu seiner eigenen Empfindungslosigkeit. Ähnlich scheint in diesem Text das Verlangen nach dem Tod der Seele im zuerst besprochenen Gedicht auf den Sprecher zurück zu wirken. In „Она“ erscheint die Seele trotz ihrer den Sprecher umschlingenden Aktivität als „tot“ [мертвая] und nimmt diesem genau dadurch die Luft zum Atmen: Das erstickende We-

¹³² Gippius, 1999, 165.

¹³³ Hansen-Löve, 1989, 365.

sen der Seele realisiert sich sprachlich in der Homonymie zwischen dem Lexem *душа* und dem Adverbialpartizip „душа“ des Verbs *душить*. Wenn aber die Seele untrennbar mit dem Sprecher verbunden ist, wie schon in der ersten Strophe verlautet wird [„нераразрывности“], bedeutet ihr Tod nicht die Befreiung des Sprechers sondern auch dessen Ende.¹³⁴

Wie Temira Pachmuss ausführt, wird die Abhängigkeit des Sprechers von seiner *душа* auch grammatisch, im Gebrauch der Personalpronomen, realisiert: Während das die Seele bezeichnende „она“ über die Strophen hinweg stabil bleibt, erscheint das Ich schon durch das Überwiegen der flektierten Formen [„со мной“; „меня“; „ко мне“] als unterlegen.¹³⁵

Die Analyse dieser Texte lässt folgenden Schluss zu: Die semantische Nähe von Gippius' *душа*-Konzeption zu Bedeutungskomplexen, die in anderen Gedichten das weibliche Gegenüber bestimmen, legt es nahe, das Bild der Seele als Symbol für die weiblichen Persönlichkeitsanteile des (männlichen) Menschen zu begreifen. Um die göttliche Erlösung zu erreichen, versuchen die männlichen Sprecher zunächst, sich von ihren weiblichen Persönlichkeitsanteilen zu lösen bzw. diese zu unterdrücken. Diese Bewegung jedoch misslingt; die Trennung des Irdisch-Körperlichen vom rein Geistigen ist unmöglich, der Tod der Seele bedeutet auch den Tod des Ich. Gippius' Texte machen so die Relationalität der Geschlechter greifbar: Nicht nur das weibliche Geschlecht ist abhängig vom Männlichen, wie es kulturell vorgezeichnet ist, sondern auch umgekehrt: Das Männliche kann unabhängig vom Weiblichen nicht existieren.

5.1.2 Die Akzeptanz des weiblichen Elements

Obgleich im vorangehenden Abschnitt die als weiblich verstandene *душа* als vorwiegend negatives Konzept auftritt, ist in den bereits analysierten Texten dennoch ein Element der Aufwertung des Weiblichen enthalten: Es kann nicht mehr überwunden und vom Männlichen abgespalten werden.

In einigen Gedichten wird dieser Gedanke noch weiter entwickelt. Gippius' Texte entwerfen ein Modell, das den Weg zur göttlichen Erlösung des Individuums in der Akzeptanz der eigenen weiblich markierten Seele sieht. So etwa in „Брачное кольцо“¹³⁶ [Der Ehering] (1905):

Над темнотью лампады незажженной
Я увидал сияющий от свет.
Последним обнаженьем обнаженной
Моей душе – пределов больше нет.

Желанья были мне всего дороже...
Но их, себя, святую боль мою,
Молитвы, упованья – всё, о Боже,
В Твою Любовь с любовью отдаю.

И этот час бездонного смиренья
Крылатым пламенем облек меня.
Я властен властью – Твоего веленья,
Одет покровом – Твоего огня.

Я к близкому протягиваю руки,

Über dem Dunkel des nichtentflammten Lämpchens / Erblickte ich einen strahlenden Widerschein. / Meine durch die letzte Entblößung entblößte / Seele hat keine Grenzen mehr.

Wünsche waren mir das Teuerste...
Aber sie, mich, meinen heiligen Schmerz,
Gebete, Hoffnungen – alles, oh Gott,
Gebe ich mit Liebe in DEine Llebe zurück.

Und diese Stunde abgrundtiefer Demut
Umhält mich mit einer geflügelten Flamme.
Ich bin mächtig durch die Macht – DEines Gebots,
Bekleidet mit dem Tuch – DEines Feuers.

Dem Nahen strecke ich meine Hände entgegen,

¹³⁴ In dem Gedicht „Днем“ [Am Tag] (1904) wird der Tod der Seele, die als „тотter Habicht“ [мертвый ястреб] dargestellt ist, explizit an das Verharren der Sprechinstanz im Irdischen und ihren Tod gekoppelt: „К земле я никну, сливаюсь с ней. / И обы мертвы – она и я. / Убитый ястреб – душа моя.“ [Zur Erde sinke ich, verschmelze mit ihr. / Und beide sind wir tot – sie und ich.] (Gippius, 1999, 146f.).

¹³⁵ Vgl. Pachmuss, 1971a, 34.

¹³⁶ Gippius, 1999, 144.

Тебе, Живому, я смотрю в Лицо,
И в светлости преображенной муки,
Мне легок крест, как брачное кольцо.

Dir, Lebendiger, blicke ich ins ANtlitz,
Und, in der Helligkeit verwandelter Qual,
Ist mir das Kreuz leicht wie ein Ehering.

Dass hier die Akzeptanz der *душа* von zentraler Bedeutung für die Entfaltung des gesamten Textes ist, zeigt nicht zuletzt der Vergleich mit dem oben besprochenen „Вечерняя заря“: Dort quälte der irdische Schmerz die Seele und sollte mit dieser zum Schweigen und Sterben gebracht werden. Demgegenüber wird der Schmerz hier als Teil des eigenen Selbst akzeptiert und dadurch zum „heiligen Schmerz“ [святую боль] transformiert, die „Qual“ ist eine „verwandelte“ [преображенной муки].

Die für Gippius anzustrebende Identitätsrelation zwischen den Geschlechtern¹³⁷ entsteht in diesem Gedicht zwischen dem Sprecher und seiner Seele, wie die dreifache Verwendung der etymologischen Figur des Paragmenon signalisiert. Die Wendungen „обнаженьем обнаженной“, „Любовь с любовью“ und „властен властью“ beschreiben aber nicht nur das nun hergestellte Verhältnis zwischen lyrischem Ich und Seele sondern stehen auch für die dadurch möglich gewordene Näherelation zum göttlichen Wesen.¹³⁸

In der Akzeptanz der eigenen weiblichen Seele überschreitet die Sprechinstanz die innerhalb der Persönlichkeit verlaufende Grenze zwischen den geschlechtlichen Sphären. Damit wird in der Seele ein Potenzial zur Entgrenzung freigesetzt [„Моей душе – пределов больше нет“], das es dem Sprecher ermöglicht, seine irdischen Beschränkungen zu überwinden. Das lyrische Ich kann in diesem Text einen innigen, beinahe erotischen Kontakt zu Gott herstellen. Erneut ist der Vergleich mit einem bereits analysierten Text aufschlussreich. In „Конец“ war mit der Unterwerfung der Seele die Sehnsucht nach Grenzenlosigkeit verbunden; im Resultat sah der Sprecher sich jedoch mit dem Erlöschen des Feuers, der Liebe und des Morgenrots konfrontiert. In diesem Text hingegen wird der Sprecher mit einer „geflügelten Flamme umhüllt“ [Крылатым пламенем облек меня].¹³⁹ Er kann dem „nahen“ Gott die „Hände entgegen strecke[n]“ [к близкому протягиваю руки] und „ins ANtlitz blicke[n]“ [смотрю в Лицо]. In den früheren Gedichten lässt also die Abspaltung des vermeintlich Irdisch-Sündhaften – das heißt, die Bestätigung der Grenze zwischen den männlichen und weiblichen Elementen in der eigenen Person – den Sprecher in einer kalten, entkörperlichten Welt allein zurück. Demgegenüber birgt die Akzeptanz der weiblichen Seele die Chance, in der erreichten eigenen Ganzheit die Grenze zum Jenseitigen zu überschreiten: Der Sprecher kann sich dem göttlichen Wesen auch körperlich nähern, in einer Begegnung, die wie das abschließende Motiv des „Eherings“ [брачное кольцо], das auch den Titel des Texts bildet, suggeriert, von gleich zu gleich auf einer Augenhöhe stattfindet.

Die Befähigung, die zunächst getrennt gedachten geschlechtlichen Sphären in sich selbst zu vereinen, markiert zudem die Überwindung des diabolischen Denkens in einigen von Gippius' Gedichten¹⁴⁰: Mit der Aufhebung der diabolischen „Grenze in sich“¹⁴¹ wird der symbolistische Kontakt zum Göttlichen ermöglicht. Das Motiv des Rings [кольцо] steht in

¹³⁷ Vgl. dazu besonders das Gedicht „Если“ [Wenn] (Gippius, 1999, 160), zit. unter Abschnitt 5.1.3.

¹³⁸ Erika Greber zufolge sind etymologische Figuren „mystische Sprachmittel par excellence“ (Greber, 1996, 154). Die Nähe zur Mystik unterstreicht noch die im Gedicht angestrebte Berührung zwischen eigentlich Getrenntem.

¹³⁹ Hansen-Löve sieht in der Feuer-Motivik dieses Gedichts ein Beispiel für die Dominanz des destruktiv-diabolischen Feuers bei Gippius (vgl. Hansen-Löve, 1998, 316). Diese Interpretation wird von der hier durchgeführten Analyse nicht bestätigt.

¹⁴⁰ Nach Ebert vollzieht sich Gippius' Übergang vom Diabolismus zum Symbolismus nach 1900 (vgl. Ebert, 2000, 38). Allerdings bleibt das diabolistische Denken auch für Gippius' spätere Dichtung relevant.

¹⁴¹ Hansen-Löve, 1989, 133.

diesem Kontext nicht mehr für die Isolation des Diabolisten¹⁴², seine Abgeschlossenheit in sich, sondern wird zum Symbol für die (antizipierte) Verschmelzung mit dem ‚Anderen‘.

Gippius' Dichtung knüpft die Überwindung des Diabolismus in ihrer *душа*-Konzeption verbindlich an die Neubewertung der Kategorie Geschlecht. Das weibliche Element wird zwar zumeist nicht für sich positiv gewertet¹⁴³, erst die in der Akzeptanz der weiblichen Persönlichkeitsanteile erfahrene Ganzheit jedoch ermöglicht dem Individuum Liebe und Transzendenz. Die weiblichen Persönlichkeitsaspekte gehen also im Männlichen auf und ergänzen dieses. In diesem Fall wird die Geschlechterdifferenz gleichsam aufgehoben. Der umgekehrte Fall ist jedoch offenbar nicht denkbar.

5.1.3 Eine vielschichtige Identität als Ideal

Gippius destabilisiert das vorgefundene essentialistische Geschlechtermodell insofern, als sie zum einen die uneingeschränkt positive Wertung des männlichen Pols hinterfragt und zum anderen die Integration des Weiblichen zur Bedingung für die spirituelle Weiterentwicklung des Individuums (und damit auch für die Überschreitung des Diabolismus) erhebt.

Dennoch bleiben die tradierten Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern weitgehend intakt – das Weibliche geht in einem dominanten Männlichen auf. Nur in einigen wenigen Texten gestaltet Gippius in Ansätzen eine Durchdringung der geschlechtlichen Sphären, in der die geschlechtliche Konnotierung traditioneller Merkmalskomplexe partiell aufgehoben wird.

Im vielzitierten Gedicht „Ты“¹⁴⁴ [Du] erfährt Gippius' Androgyniemodell eine exemplarische Ausgestaltung. Wie Antonina Gove ausführt, wird in diesem Text über die semantische „Aktivierung“¹⁴⁵ des grammatischen Merkmals Genus das Gegenüber von einem zweigeschlechtlichen Sprecher mit abwechselnd maskulinen und femininen Bildern belegt. Der/die Angesprochene ist der Mond, der durch die im Russischen mögliche alternative maskuline bzw. feminine Benennung [„месяц“ bzw. „луна“] ein androgynes Idealbild abgibt.¹⁴⁶ Im Bild

¹⁴² Vgl. a.a.O., 103ff. Eine diabolistische Umsetzung des Ring-Motivs bietet etwa Gippius' Gedicht „В чёрту“ [In eine Linie] (Gippius, 1999, 164; vgl. auch Ebert, 2000, 38).

¹⁴³ In einigen Gedichten entwickelt Gippius auch eine positive Seelenkonzeption, die hier nicht unerwähnt bleiben soll. Dem bereits besprochenen „Она“ steht ein weiterer Text mit der gleichen Benennung, ebenfalls aus dem Jahre 1905, gegenüber (Gippius, 1999, 165f.). Hier erscheint die Seele als „frei“ [свободная], „sauberer als Wasser“ [чище [...] воды] und fähig zu einem Bezug zum Göttlichen: Sie ist „für den Morgenstern“ – ein konventionelles Marienbild – die gesamte Umgebung, Himmel und Erde [Ты – твердь зеленая, восходная, / Для светлой Утренней Звезды]. Auch im Gedicht „Луна и туман“ [Der Mond und der Nebel] (a.a.O., 134) ist die Seele eine dem Göttlichen nahe stehende Kraft, die den Nebel menschlichen (Selbst-)Betrugs durchdringen kann. Der Strahl des Mondes und der Seele werden in diesem Gedicht in eins gesetzt; dabei baut dieser kurze Text eine Opposition auf zwischen der von den Maskulina „туман“ [Nebel] und „обман“ [Betrug] bestimmten Welt – diese beiden Lexeme sind die einzigen Reimwörter des Achtzellers –, in der auch die geschlechtlich neutrale Sprecherinstanz gefangen ist, und dem Kampf des Himmels [„Борется небо“] gegen die irdischen Laster. Die Agenten dieses Kampfes sind die einzigen Feminina in einer von Maskulina geprägten Umgebung, „луна“ und „душа“. Allerdings unterscheidet sich diese Seelenkonzeption in einem wesentlichen Punkt von derjenigen der bereits untersuchten Gedichte: Das positive Seelenkonzept zeichnet sich durch männlich konnotierte Handlungen aus; der Mond und die äquivalent gesetzte Seele „durchschneiden“ und „durchdringen“ [прорезает, проникает] den Nebel – beides sind phallisch konnotierte Aktivitäten, während Nebel und Betrug hier als einhüllend und „zärtlich“, „süß“ [нежен, сладкий] beschrieben werden.

¹⁴⁴ Gippius, 1999, 159.

¹⁴⁵ Gove, 1978, 393.

¹⁴⁶ Der Mond ist damit in Gippius' Lyrik nur in einzelnen Texten ein weibliches Symbol, wie Napier für den Text „Никогда“ [Niemals] feststellt (Gippius, 1999, 78; vgl. Napier, 1982, 35), keineswegs jedoch generell.

des Mondes ko-existieren geschlechtliche Merkmalskomplexe; die Verteilung der Merkmale entspricht zunächst dem Erwarteten: Das männliche Element wird vorwiegend mit dem Bildkomplex Feuer / Licht / Durchdringung assoziiert [„просвет просиянный“, „Меч [...] небесный, [...] луч острогранный“, „костер“], das Weibliche mit Erde / Feuchtigkeit / Wasser / Geheimnis [„веточка нежная“, „маргаритка росистая“, „синей бездонности гладь безбережная“, „тайна“, „дымка невестная“]. Ähnlich stereotyp sind die Klassifizierungen des Männlichen als „heiß“, „gierig“ und „unerbittlich“ [горячо, жадный, беспощадный] und des Weiblichen als „zart“, „zärtlich“, „nah“ und „unbekannt“ [нежная, ласкова, близкая, неизвестная]. Typisch ist dabei auch die Art der Klassifizierung: Das Männliche wird für sich bestimmt, in der Darstellung des Weiblichen überwiegt demgegenüber das Element der Relationalität, es ist nah und „wie eine Braut“ [невестная], bezieht sich also immer auf einen Fixpunkt außerhalb seiner selbst.

Im regelmäßigen Wechsel grammatisch maskuliner und femininer Bilder setzt dieser Text die Ko-Existenz der gegensätzlichen geschlechtlichen Sphären um. Damit wird jedoch noch keine eigentliche Vielschichtigkeit, sondern lediglich ein Nebeneinander erreicht. In der letzten Strophe jedoch scheinen sich die traditionellen geschlechtlichen Sphären zu durchdringen: Der männliche Teil wird als passiv Wartender gekennzeichnet: „Ждал я и жду я [...]“, die weibliche Instanz ist im Gegensatz dazu die unbeirrbar Liebende: „Неутомимо тебя полюбила я...“. Die Verschmelzung der geschlechtlichen Sphären wird auch im letzten Vers, in der Aufeinanderfolge der maskulinen und femininen Form desselben Adjektivs entworfen: „Милый мой – Милая“ [Mein Lieber – Liebe]. Eine eindeutige geschlechtliche Zuordnung bestimmter Merkmale und Verhaltensweisen ist für Gippius im androgynen Ideal damit letztlich nicht mehr möglich. Die traditionelle Konzeption von Geschlecht wirkt destabilisiert, da die Bedeutung von ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ nicht mehr verlässlich festlegbar ist.

Vielmehr balanciert das ideale (männlich-)androgynie Individuum in sich die Widersprüche des dualistischen Universums, wie das Gedicht „Если“¹⁴⁷ [Wenn] (1905) in den ersten beiden Strophen beinahe programmatisch formuliert:

Если ты не любишь снег,
Если в снеге нет огня, –
Ты не любишь и меня,
Если ты не любишь снег.

Если ты не то, что я –
Не увидим мы Лицо,
Не сомкнет Он нас в кольцо,
Если ты не то, что я.

Wenn du den Schnee nicht liebst,
Wenn im Schnee kein Feuer ist, –
Liebst du auch mich nicht,
Wenn du den Schnee nicht liebst.

Wenn du nicht das bist, was ich bin –
Erblicken wir das ANtlitz nicht,
Schließt Er uns nicht zu einem Ring zusammen,
Wenn du nicht das bist, was ich bin.

Wenn jedes Individuum in sich die Pole „Schnee“ und „Feuer“ vereinigen muss¹⁴⁸, um zu einer beziehungsfähigen Person zu werden, wird vor dem Hintergrund einer streng dualistischen Weltsicht jede Geschlechtszugehörigkeit in sich absurd – jeder Mensch verfügte dann über eine vielschichtige, nicht eindeutig abgrenzbare Identität und könnte letztlich nur, wie in diesem Gedicht, als neutrales Ich oder Du erscheinen.

Gleichzeitig werden diese widersprüchlichen, geschlechtlich nicht mehr eindeutigen Individuen einander gleichrangig: Erst die innere Polarität ermöglicht die Kommunikation mit dem menschlichen Gegenüber, die wiederum den Zugang zum Spirituellen eröffnet.

Obgleich die Integration des Weiblichen ins Männliche und das Fehlen weiblich-androgyner Sprechinstanzen nach wie vor eine Bevorzugung des männlichen Pols bedeutet, stellt sich auch die Frage, ob die Wahl des männlichen Geschlechts für die Sprechinstanz nicht auch als Notwendigkeit in einer Sprache zu gelten hat, die Geschlechtsneutralität

¹⁴⁷ Gippius, 1999, 160.

¹⁴⁸ Hansen-Löve bezeichnet die Verschmelzung der Gegensätze im mythopoetischen Symbolismus als ein „Umbrennen“ (Hansen-Löve, 1998, 293).

nur in einem sehr engen Bereich zulässt. Der Rückgriff auf das männliche Geschlecht wäre damit die Konsequenz aus einer kulturellen Realität, die das Männliche als Unmarkiertes, quasi Ungeschlechtliches ausweist, und die einzige Möglichkeit, die Bezugnahme auf eine semantisch immer schon überladene Weiblichkeit¹⁴⁹ zu vermeiden. Die Weiblichkeit dieser androgynen, als Männer sprechenden Individuen würde sich dann eher darin offenbaren, dass sie kein Anderes mehr haben, gegen dessen Negativ sie sich entwerfen können, da das Fremde immer schon im Eigenen enthalten wäre – statt einer Identität der Abgrenzung entstünde dann, zumindest als Vision, wie aus dem Gedicht „Если“ hervorgeht, eine vielschichtige Identität der Integration.

5.2 Die Entwicklung eines weiblichen Göttlichkeitsbildes

Die Integration eines als weiblich verstandenen Elements in die Persönlichkeit verhilft Gippius' Sprechinstanzen zu Kommunikationsfähigkeit und Spiritualität. Ihr Streben nach dem Jenseitigen bleibt jedoch nicht auf den männlichen christlichen Gott beschränkt. Die Aufwertung des Weiblichen erstreckt sich in Gippius' Texten auch auf den Entwurf eines weiblichen Göttlichkeitsbildes.

Die Vorstellung eines weiblichen Anteils an der christlichen Dreifaltigkeit prägt Gippius' gesamte Religionsphilosophie: Für sie besteht die Dreieinigkeit aus Gottvater, der Vater und Mutter zugleich ist, aus der Mutter Gottes, die der heilige Geist und das heilige Fleisch ist, und aus Christus, der seinerseits Gottvater und der heilige Geist ist.¹⁵⁰ Mit diesem Entwurf der göttlichen Dreifaltigkeit setzte sich Gippius bewusst und dezidiert von der christlichen Lehrmeinung ab, die ihr vor allem wegen des Ausschlusses des weiblich-körperlichen Pols als leblos und dogmatisch erschien.¹⁵¹

Mit dieser Konzeption, die zweifellos einen „häretischen Index“¹⁵² hat, verlässt Gippius das kirchlich sanktionierte Denken. Der Entwurf einer weiblichen, aber christlich geprägten Göttlichkeit ist damit, wie im Gedicht „К ней“¹⁵³ [Zu ihr] aus dem Jahr 1905, risikobehaftet:

О, почему Тебя любить
Мне суждено неодолимо?
Ты снишься мне иль, может быть,
Проходишь где-то близко, мимо,

И шаг Твой дымный я ловлю,
Слежу глухие приближенья...
Я холод риз Твоих люблю,
Но трепещу прикосновенья.

Теряет бледные листы
Мой сад, Тобой завороженный...
В моем саду проходишь Ты, –
И я тоскую, как влюбленный.

Яви же грозное лицо!
Пусть разорвется дым покрова!

Oh, warum bin ich dazu verurteilt
Dich unüberwindlich zu lieben?
Mir träumt von dir, oder du gehst,
Vielleicht, irgendwo nah vorüber,

Und Deinen dunstigen Schritt erhasche ich,
Ich verfolge die gedämpften Annäherungen...
Ich liebe die Kälte deiner Gewänder,
Aber ich bebe vor der Berührung.

Die blassen Blätter verliert
Mein Garten, der von Dir verzaubert wurde...
In meinem Garten gehst Du vorüber, –
Und ich habe Sehnsucht wie ein Verliebter.

Zeig schon das furchtgebietende Antlitz!
Möge der Dunst der Hülle zerreißen!

¹⁴⁹ Auch bei Gippius ist Weiblichkeit semantisch überladen, vgl. etwa die versuchte Eingrenzung des Weiblichen über eine Vielzahl von Zuschreibungen in Gedichten wie „Она“.

¹⁵⁰ Von Interesse ist an dieser Stelle auch die Privilegierung des Weiblichen: Während Gottvater und Gottsohn als androgyne Wesen konzipiert sind, ist für Gippius die Jungfrau Maria die ideale Verkörperung eines göttlichen, ewig weiblich-mütterlichen Prinzips (vgl. Pachmuss, 1971a, 105).

¹⁵¹ Vgl. a.a.O., 105ff.

¹⁵² Greber, 1996, 150.

¹⁵³ Gippius, 1999, 144f.

Хочу, боюсь – и жду я зова...
Войди ко мне. Сомкни кольцо.

Ich will, ich fürchte mich – und ich erwarte den
Ruf... / Tritt zu mir herein. Schließe den Ring.

Das angesprochene Du in diesem Gedicht ist offenbar ein göttliches Wesen; das zeigt schon die konsequente Verwendung des großen Anfangsbuchstabens in den Formen des Personalpronomens *ты* [„Тебя“, „Твой“, „Твоих“, „Тобой“, „Ты“].

Allerdings ist zunächst nicht auszumachen, ob das Du eine positive oder negative Gestalt ist. Dabei führt die Widersprüchlichkeit der angesprochenen Figur vor, dass die fehlende Kanonisierung einer weiblichen Göttlichkeit im Christentum ihren sprachlich-bildlichen Entwurf erschwert. Im Motiv der „риза“ wird auf die traditionelle metallene Ikonenverkleidung angespielt¹⁵⁴, und das Bild des Gartens evoziert den Bildkomplex des Marienhains. Das Du wird damit zwar in den Kontext der christlichen Marienverehrung gestellt; gleichzeitig jedoch trägt sie diabolisch-weibliche Züge¹⁵⁵. Die Motive des Traums [„снишься мне“], der Kälte [„холод“] und generell der Ungreifbarkeit – die Figur „geh[t] vielleicht irgendwo nah vorbei“ [может быть, / Проходишь где-то близко, мимо] – verweisen auf fröhsymbolistisches Bildinventar. Vor allem das Element des Verborgenen, Unsichtbaren nimmt in diesem Gedicht breiten Raum ein – die Figur wird aufgefordert, ihr „furchtgebietendes / schreckliches Antlitz“ [грозное лицо] zu enthüllen – und führt die Unmöglichkeit, das Weiblich-Göttliche sprachlich zu erfassen, bildhaft vor.

Auch der Vergleich mit dem bereits behandelten, und in der hier verwendeten Gedichtsammlung unmittelbar voranstehenden Text „Брачное кольцо“¹⁵⁶ ist aufschlussreich: Die Sicherheit des kanonisierten Gottesbildes ermöglicht es dem Sprecher, dem nahen Gott ins Gesicht zu blicken. Entsprechend kann sich das lyrische Ich ohne Bedenken der Liebe des männlichen Gottes anvertrauen. Die Einstellung gegenüber der weiblichen Gottheit von „Кней“ jedoch ist so ambivalent wie die Figur selbst: Die Reaktionen der Sprechinstanz schwanken zwischen Liebe, Wollen und Furcht [„люблю“, „Хочу, боюсь“], der Sprecher „beb[t] vor der Berühring“ [трепещу прикосновенья] der *риза*.

Bedeutsam scheint jedoch die Erkenntnis des zunächst zweifelnden Sprechers [„О, почему Тебя любить / Мне суждено неодолимо?“], dass der „Ring“ ohne die weiblich-göttliche Instanz nicht geschlossen werden kann: Im letzten Vers wird mit der Aufforderung „Сомкни кольцо“ das in „Брачное кольцо“ präsente Motiv des im Ring realisierten Verschmelzens zwischen irdischer Sprechinstanz und jenseitiger Macht wieder aufgegriffen. Der Glaube der Sprechinstanz mag damit aufgrund des noch wenig abgrenzbaren weiblichen Göttlichkeitsbildes zunächst risikobehaftet und furchteinflößend sein, letztlich führt er jedoch zum symbolistischen Kontakt mit dem Jenseitigen.

Im späteren Gedicht „Вечноженственное“¹⁵⁷ [Das Ewigweibliche] (vermutlich 1927) hat sich, was auch dem Einfluss des im Symbolismus populären Konzepts des ‘Ewigweiblichen’ geschuldet sein dürfte, das weibliche Göttlichkeitsbild verfestigt:

Каким мне коснуться словом
Белых одежд Ее?
С каким озареньем новым
Слитъ Ее бытие?
О ведомы мне земные
Все твои имена:
Сольвейг, Тереза, Мария...
Все они – ты Одна.

Mit welchem Wort soll ich Ihre
Weißen Gewänder berühren?
Mit welcher neuen Erleuchtung
Soll ich Ihr Sein vereinigen?
Oh mir sind alle Deine irdischen
Namen bekannt:
Solveig, Theresa, Maria...
Sie alle sind – du Allein.

¹⁵⁴ „риза“ bezeichnet zudem das „Priesterornat, Messgewand“ – die Zweideutigkeit des Lexems verdeutlicht auch die Anmaßung einer traditionell männlichen Rolle durch die weibliche Figur.

¹⁵⁵ Eine diabolisch-heidnische weibliche Gottheit zeigt das Gedicht „Богиня“ [Göttin] (1902) (Gippius, 1999, 135; vgl. auch Hansen-Löve, 1989, 238).

¹⁵⁶ Vgl. Abschnitt 5.1.2.

¹⁵⁷ Gippius, 1999, 266.

Молюсь и люблю... Но мало
Любви, молитв к тебе.
Твоим – твоей от начала
Хочу пребыть в себе,
Чтоб сердце тебе отвечало –
Сердце – в себе самом,
Чтоб Нежная узнавала
Свой чистый образ в нем...
И будут пути иные,
Иной любви пора.
Сольвейг, Тереза, Мария,
Невеста-Мать-Сестра!

Ich bete und ich liebe... Aber es sind zu wenig
Liebe, Gebete zu dir.
Der Deine – die Deine von Beginn an
Möchte ich so in mir bleiben,
Dass das Herz dir antworte,
Das Herz – in sich selbst,
Dass die Zarte Ihr reines Abbild
In ihm erkenne...
Und es wird andere Wege geben,
Die Zeit einer anderen Liebe sein.
Solveig, Theresa, Maria,
Braut-Mutter-Schwester!

Wie schon im Gedicht „К ней“ bleibt die Gestalt der weiblichen Gottheit in diesem Text verborgen; allerdings ist an die Stelle der zweideutigen *риза* ein weißes Gewand getreten, das die Angesprochene verhüllt. Und auch die Relation zwischen der grammatisch zweigeschlechtlichen [„Твоим – твоей“] Sprechinstanz und dem Gegenüber ist eine grundlegend andere: In diesem Text kann die göttliche Figur berührt werden. Schon durch die größere Nähe verliert die Figur ihre Bedrohlichkeit; aber sie wird auch in eine Ähnlichkeitsrelation zur Sprechinstanz gesetzt – die göttliche Instanz kann womöglich ihr Antlitz im Herzen der Sprechinstanz erkennen.

Die klarere Konturierung der Figur wird jedoch nicht über eine Beschreibung erreicht. Um die irdische Stereotypen transzendierende Natur der Gottheit deutlich zu machen, wird kaum auf verfügbare, mit widersprüchlichsten Bedeutungen aufgeladene Weiblichkeitskonzepte zurückgegriffen. Die Abgrenzung der Figur erfolgt vielmehr über die Haltung des Sprechers / der Sprecherin gegenüber der Gottheit, die von Ehrfurcht, Liebe und dem Streben nach noch größerer Nähe geprägt ist. Dass die sprachliche Beschreibung einer weiblichen Gottheit praktisch unmöglich ist, wird schon in den ersten Versen deutlich, als die Sprechinstanz fragt, mit welchem Wort sie ihr Gewand berühren solle: „Каким мне коснуться словом / Белых одежд Ее?“

Damit steht dieser Text in scharfem Kontrast zu Gedichten wie „Его дочка“, in dem die von einem Mädchen verkörperte Lüge zuerst über eine Anhäufung von Adjektiven [„Ее, красивую, бледную, / Ее, ласковую, гибкую / Неясную, зыбкую [...]“]¹⁵⁸ identifiziert wird und so ihr Verhaftetsein im rein Irdischen schon über die Verbindung zu semantisch aufgeladenen Weiblichkeitsbildern deutlich gemacht wird. Demgegenüber werden in Bezug auf „das Ewigweibliche“ lediglich die Vorstellungen von Zartheit, Zärtlichkeit [„Нежная“] und Reinheit [„чистый образ“] sowie – über das weiße Gewand – der Eindruck von Helligkeit wachgerufen. Auch letzteres macht klar, dass der eigentliche Kern sprachlich nicht erfasst werden kann; nur das Gewand kann beschrieben werden, nicht das, was dahinter liegt.

Die zentrale Aussage über die göttliche Figur liegt jedoch in ihrer neuen, genuin weiblichen Dreifaltigkeit, deren Entwurf die Unsicherheit über das Wesen der weiblichen Gottheit, wie sie den Text „К ней“ prägte, ablöst. Die Angesprochene vereinigt in sich drei Konzepte, das der Schwester, der Braut und der Mutter, die Gippius auch für irdische Frauen als wegweisend begriff: „если реальная женщина [...] чувствует себя с неизменностью, [...] над всем другим, **сестрой**, или **невестой**, или **матерью**, – свет потустороннего начала „Ж“ в ней пребывает (и сохраняется „личность“ [...]“).¹⁵⁹ Die Gottheit ist alles in einem und geht zwar immer eine enge Beziehung zum Anderen, Männlichen ein, doch ist diese trotz aller Fürsorglichkeit und Liebe, die impliziert wird, immer von einer gewissen, vor allem sexuellen, Distanz gekennzeichnet. Der besitzende Zugriff wird verneint, nur so kann die Integrität und Reinheit des Weiblichen bewahrt werden. In dieser neuartigen Dreifaltigkeit setzt sich Gippi-

¹⁵⁸ Gippius, 1999, 192.

¹⁵⁹ Gippius, in: Pachmuss, 1971b, 169. Allerdings erkannte sie im alltäglichen Zusammenleben mit dem anderen Geschlecht auch eine Gefährdung dieser idealen Prinzipien (vgl. Schuler, 1995, 137).

us' Konzeption des Göttlich-Ewigweiblichen jedoch nicht nur von der christlichen Tradition und auch von der diabolistischen Strömung ab, sie geht auch über die in der zweiten Phase des Symbolismus gängigen Modelle hinaus: Nicht selten wurde das idealisierte ‚Ewigweibliche‘ in scharfem Gegensatz zu jeder irdischen Verkörperung des Weiblichen entworfen.¹⁶⁰ Gerade die Verankerung des Idealisiert-Weiblichen im Konkret-Irdischen jedoch hebt Gippius' Konzeption von gängigen Verklärungen des Weiblichen ab¹⁶¹: Der Text macht schon durch die Analogie der verwandtschaftlichen Beziehungen mit den Eigennamen „Сольвейг, Тереза, Мария“ deutlich, dass Gippius' göttlich-jenseitiges Konzept über eine Entsprechung im Weltlichen verfügt.

Gippius wertet das weibliche Element also nicht nur dadurch auf, dass sie es als integrativen Teil der menschlichen Persönlichkeit entwirft; sie ergänzt ihr androgynes Menschenbild, indem sie dessen jenseitige Entsprechung entwickelt: Die christliche Vorstellung der männlichen Dreifaltigkeit ist für Gippius ebenso wenig vollständig wie es ein ‚rein männlicher‘ Mensch wäre. Der traditionelle Gottesbegriff wird daher über die Schaffung einer weiblich-göttlichen Dreifaltigkeit modifiziert; erst mit der Integration des Weiblichen ins Göttliche gerät dieses – nach Gippius' Konzeption – zur Verkörperung einer idealen Ganzheit und zum Modell für den über das Diabolistische hinausstrebenden Menschen.

6 Die sprachliche Erfassung von Weiblichkeit

Auf thematischer Ebene problematisieren Gippius' Gedichte immer wieder das Verhältnis von Weiblichkeit und Sprache. So zeichnen sich die weiblichen Gegenüber männlicher Sprecher, wie in Abschnitt 3.2 erläutert, durch Sprachlosigkeit oder Geplapper aus. Die weiblichen Verkörperungen abstrakt-negativer Konzepte wie der Lüge werden mit Adjektivzuschreibungen geradezu überhäuft. Bei der Beschreibung einer weiblichen Gottheit tritt das Problem einer adäquaten sprachlichen Erfassung auf (das beim kanonisiert männlichen Gott in dieser Form nicht besteht).

Einerseits erscheinen die weiblichen Figuren in Gippius' Dichtung damit als aus der Sprache gedrängte – sie stehen darin den Theoremen der *écriture féminine* nahe, die die sprachlich-kulturelle Ordnung als vorwiegend männliche begreifen.¹⁶² Andererseits werden sie durch die überbordenden sprachlichen Eingrenzungen überdeterminiert. Geschlecht ist damit in Gippius' Dichtung eine Kategorie, die nicht zuletzt in der Sprache und im Zugang zu dieser Gestalt annimmt.¹⁶³ Im abschließenden Kapitel zu Gippius' Lyrik soll daher die sprachliche Erfassung von Weiblichkeit in den Gedichten genauer untersucht werden.

6.1 Weibliche Entgrenzung und Grenzüberschreitung: Die Deregulierung der metrischen Struktur

In Abschnitt drei hat sich gezeigt, dass die männlichen Rollen in Gippius' Lyrik nicht nur motivisch, sondern ebenso über die Bildung von Lautäquivalenzen deformiert werden: Lautähnlichkeiten werden genutzt, um eine das Weibliche positiver wertende Perspektive einzuführen. In diesem Abschnitt soll untersucht werden, ob sich in Gippius' Dichtung generell eine spezifische Relation zwischen der Kategorie Geschlecht und der sprachlichen Gestaltung der Texte abzeichnet.

Nach Maslenikov kommt Gippius' Lyrik in der Destabilisierung des syllabotonischen Versbaus sowie im Gebrauch des *dol'nik*, der in der weiteren Entwicklung der russischen

¹⁶⁰ Vgl. Kelly, 1994, 163.

¹⁶¹ Vgl. etwa Beauvoir, 2000, 245ff. u. 318ff.

¹⁶² Vgl. Teil I, Abschnitt 4.3.1.

¹⁶³ Vgl. dazu auch Greber, 1996, 152.

Poesie, etwa bei Achmatova, noch an Bedeutung gewinnen sollte, eine Vorreiterrolle zu.¹⁶⁴ Hier soll nun nach einer etwaigen semantischen Funktionalisierung der metrischen (ebenso wie der lautlichen) Variationen in einzelnen Gedichten gefragt werden: Wirkt die in Gippius' Gedichten auf motivischer Ebene erfolgte Situierung des Weiblichen außerhalb der Sprache auf diese selbst zurück, interferiert also die gerade auf der Ebene des Rhythmus vollzogene Transformation der Gattung Lyrik mit dem Problem der Geschlechterdifferenzierung? Dabei scheint die Frage nach einer semantischen Funktionalisierung der lautlich-rhythmischen Struktur nicht nur aufgrund der symbolistischen Epochenspezifik naheliegend¹⁶⁵; Gippius selbst formuliert in ihrem eingangs zitierten Poem „Последний круг“¹⁶⁶ den Zusammenhang zwischen (männlichem) Geschlecht und der Gattung Lyrik.

Der Aufbau einer Opposition zum ‚männlichen‘, den Traditionen der Lyrik konformen Sprechen auf der Ebene der Signifikanten ist dann denkbar, wenn das betreffende Gedicht entweder eine weibliche Sprechinstanz aufweist oder Weiblichkeit im weitesten Sinne zum Thema hat.

Letzteres trifft für das Gedicht „Перебой“¹⁶⁷ [Stockungen] (1905) zu, das die Konfrontation der Sprechinstanz mit einer weiblichen Gottheit thematisiert. Der Text nimmt das Motiv der seelischen Entgrenzung als Voraussetzung für einen Kontakt mit dem Transzendenten, das auch in „Брачное кольцо“ präsent ist, wieder auf. In „Перебой“ schafft die Befreiung der Seele im Moment des Herzstillstands den Zugang zum Jenseitigen; das Motiv der Grenzenlosigkeit ist hier allerdings auch in der Gottheit selbst verankert, die als „Ма́тёлосе, Ун-мереслие“ [Безмерная]¹⁶⁸ gekennzeichnet wird. Diese „Ма́тёлосе“ wird im ersten und letzten Teil des Gedichts auch metrisch umgesetzt:

Если сердце вдруг останавливается...—
на душе беспокойно и весело...
Точно сердце с кем-то уставливается...—
а жизнь свой лик занавесила...

Но вдруг —

Нет свершенья, новый круг,
Сердце тронуло порог,
Перешло — и вновь толчок,
И стучит, стучит, спеша,
И опять болит душа,
И опять над ней закон
Чисел, сроков и времен,
Кровь бежит, темно звения,
Нету ночи, нету дня,
Трепет, ропот, торопъ, стук,

И вдруг —

Сердце опять останавливается...—
Вижу я очи твои, Безмерная,
под взором Твоим душа расплывается...—
о, не уходи, моя Единая и Верная,
овитая радостями тающими,
радостями, знающими

Wenn das Herz plötzlich stehen bleibt...—
ist es in der Seele unruhig und froh...
Als ob das Herz sich mit jemandem verabredet... / und das Leben sein Antlitz verhänge.

Doch plötzlich —

Keine Erfüllung, eine neue Runde,
Das Herz berührte die Schwelle,
Trat hinüber — und erneut ein Stoß,
Und schlägt und schlägt, sich eilend,
Und wieder schmerzt die Seele,
Und wieder ist über ihr das Gesetz
Der Zahlen, Fristen und Zeiten,
Das Blut fließt, dunkel tönend,
Es gibt keine Nacht, gibt keinen Tag,
Beben, Brummen, Hasten, Schlag,

Und plötzlich —

Bleibt das Herz wieder stehen...—
Ich sehe deine Augen, Grenzenlose,
unter Deinem Blick zerschmilzt die Seele...—
oh, geh nicht weg, meine Einzige und Wahre,
von schmelzenden Freuden
Umrante, / von Freuden, die alles

¹⁶⁴ Vgl. Maslenikov, 1968, 89f u. Maslenikov, 1960, 310. Beim *dol'nik*, einer tonischen Versform, schwankt die Zahl der unbetonten Silben zwischen den Hebungen, in der Regel zwischen einer und zwei (vgl. etwa Žirmunskij, 1966, 172). Zur Ausbreitung des *dol'nik* bzw. der „Akzentverse“ in der russischen Lyrik mit dem Symbolismus (vgl. Žirmunskij, 1966, 195-208, dort auch zum Einfluss westeuropäischer Vorbilder, und Tomaševskij, 1985, 197-206, dort auch zur Entwicklung des akzentuierenden Versmaßes in Russland).

¹⁶⁵ Vgl. Hansen-Löve, 1989, 70.

¹⁶⁶ Vgl. Gippius, 1999, 396 und Abschnitt 1.

¹⁶⁷ Gippius, 1999, 156.

¹⁶⁸ Das „Ма́тёлосе“ [мера] steckt auch im russischen Wort für „Metrum“, *размер*.

Bcë.

Wissen.

Der Unterschied in der rhythmischen Struktur zwischen der ersten und dritten Strophe einerseits und der zweiten Strophe¹⁶⁹ (bzw. dem eingerückten Mittelteil) andererseits ist signifikant. Der Mittelteil zeichnet sich durch einen streng durchgehaltenen Trochäus aus (mit einigen wenigen Betonungsauslassungen), der den wieder einsetzenden Herzschlag ebenso wie den Zwang des „Gesetzes von Zahlen, Fristen und Zeiten“ [закон / Чисел, сроков и времен] sprachlich umsetzt. Die Enge des irdischen Daseins, verkörpert durch die Regelmäßigkeit des Herzschlags, wird auch durch den umfassenden Reim von „Но вдруг / [...] новый круг“ am Beginn des Abschnitts und „стук / И вдруг“ an seinem Ende ebenso wie durch Wort- und Lautwiederholungen, gipfelnd in „Трепет, ропот, торопъ“ greifbar gemacht.

Dem steht die Grenzenlosigkeit des Transzendenten im einleitenden und abschließenden Teil gegenüber, in dem auch die Konventionen des Gedichts überschritten werden. Dies beginnt bei der nicht mehr konsequenten Verwendung des Großbuchstabens am Beginn jeder Verszeile (im Gegensatz zum Mittelteil und den meisten von Gippius' übrigen Gedichten) und erstreckt sich auf die maßgebliche Transformation der metrischen Struktur.

In der ersten Strophe lässt sich mit Maslenikov von einem dreihebigen *dol'nik* sprechen¹⁷⁰:

ooXoXooXoooo
ooXooXooXoo
ooXoXooXoooo
oXoXooXoo

In den hyperdaktylischen Reimen¹⁷¹ von Vers eins und drei setzt der Text das Motiv der Entgrenzung auch lautlich um; die Verben „останавливается“ und „уславливается“ lassen die Versenden gleichsam zerfließen. Entsprechend erscheinen auch in der dritten Strophe, die erneut den Moment des Herzstillstands zum Thema hat, Verse, die auf vier unbetonte Silben auslaufen (in den Verbformen „останавливается“ und „расплывается“). Das Lexem *расплываться* [zerschmelzen] gibt dabei das Motiv der Befreiung von Zwängen auch semantisch wieder. Die übrigen Verse des ersten und dritten Abschnitts zeigen ebenfalls daktylische und hyperdaktylische Reime, sie enden in zwei bis drei unbetonten Silben. Im Gegensatz dazu wird der staccatoartige Zwangsrhythmus des Irdischen im zweiten Abschnitt durch den konsequenten Auslaut auf betonte Silben unterstrichen.

In diesem Gedicht geht die Bewegung zur Transzendenz mit dem zunehmenden Verzicht auf eine strenge syllabotonische Metrik einher. Daher treten in der dritten Strophe, die den tatsächlichen Kontakt mit der „Гrenzenlosen“ [Безмерная] beschreibt, vermehrt rhythmische Unregelmäßigkeiten vermehrt auf, wobei sich die Strukturen des ersten und zweiten, sowie des dritten, vierten und fünften Verses jeweils ähneln:

XooXooXoooo
XooXooXoXoo
oXooXoXoXoooo
oXooXoXoXooooXoo
oXooXoooXooo
XoooXooo
X

¹⁶⁹ Streng genommen liegt hier keine Unterteilung in Strophen vor. Die starke semantische und auch rhythmische Abgrenzung der einzelnen Abschnitte berechtigt aber meines Erachtens dazu, von Strophen zu sprechen.

¹⁷⁰ Vgl. Maslenikov, 1968, 95.

¹⁷¹ Vgl. Tomaševskij, 1985, 165.

Der Kontakt mit dem Göttlichen sprengt also die metrischen Strukturen des Gedichts, eine Beschreibung dieser Strophe mit klassischen Versmaßen ist kaum möglich. Dabei erhält die rhythmisch wiedergegebene Befreiung von irdischen Zwängen auch eine klare geschlechtliche Zuordnung. Einerseits steht die Sprechinstanz einer weiblichen Gottheit gegenüber – der Kontakt mit dem männlichen Gott von „Брачное кольцо“ etwa führt zu keiner vergleichbaren Destabilisierung des Metrums.¹⁷² Andererseits ist von der Befreiung der „Seele“ [душа] die Rede, deren Einstufung als weibliches Element bereits erläutert wurde.¹⁷³ Die Unterwerfung der Seele unter strikte, irdische Regeln hingegen realisiert sich in einer von Maskulina, wie „круг“¹⁷⁴, „толчок“, „закон“, „трепет“, „ропот“, „торопъ“ etc., dominierten Struktur.

Auch der Vergleich mit anderen Texten weist darauf hin, dass die rhythmische Entgrenzung vor allem auf das dominierende weibliche Element zurückzuführen ist. Dabei bedarf es nicht unbedingt eines göttlichen weiblichen Prinzips, um die metrische Struktur eines Textes zu destabilisieren. Das Gegenteil, die Verachtung für das Weibliche, beeinflusst ebenfalls die Ebene der Signifikanten. Das Gedicht „Женскость“¹⁷⁵ [Weiblichkeit], von dem in Abschnitt 3.2 bereits Ausschnitte zitiert wurden, prägt eine sehr negative Weiblichkeitskonzeption. Anders als beim vorher besprochenen Text jedoch entsteht hier keinerlei rhythmische Harmonie¹⁷⁶; vielmehr unterstreicht die ungeschliffene Lautlichkeit die im Gedicht negative Wertung des Weiblichen:

Падающие, падающие линии...	XooooXooooXoo ¹⁷⁷
Женская душа бессознательна, Много ли нужно ей?	XoooXooXoo XooXoX
Будьте же, как буду отныне я, К женщине тихо внимательны, И ласковей, и нежней.	XoooXooXoo XooXooXoo oXoooXo
Женская душа – пустынная, Знает ли, какая холодная, Знает ли, как груба?	XoooXoXoo XoooXooXoo XooooX
Утешайте же душу невинную, Обманите, что она свободная... Всё равно она будет раба.	ooXooXooXoo ooXoooXoXoo ooXooXooX

¹⁷² Zwar spricht auch das lyrische Ich des ebenfalls besprochenen „К ней“ (Gippius, 1999, 144f.) eine weibliche Gottheit ohne rhythmische Unregelmäßigkeiten an, doch zeichnet sich diese durch ihre Distanz und Ungreifbarkeit aus. In diesem Text findet eben kein Kontakt mit dem Weiblichen statt.

¹⁷³ Vgl. Abschnitt 5.1.1.

¹⁷⁴ Der Kreis gehört hier dem diabolisch Motivkomplex des Beengenden an; anders als in „Она“, wo die Beschränkung auf das Irdische in der weiblichen Seele verkörpert ist, gehört dieses Element hier einer irdisch-männlich konnotierten Sphäre an.

¹⁷⁵ Gippius, 1999, 265.

¹⁷⁶ Eine ganz eigene, mit den Termini tradierter Versmaße nicht fassbare rhythmische Harmonie erzeugt etwa das stabilisierte weibliche Göttlichkeitsbild von „Вечноженственное“ (Gippius, 1999, 266). Dieser Text ist in abwechselnd acht- und sechssilbige Verse gegliedert, wobei die längeren Verse das Betonungsschema oXooXoXo aufweisen, die sechssilbigen hingegen zwischen drei Varianten (Xoo-XoX, XoXooX, oXoXoX) schwanken, wobei sich die kürzeren Verszeilen ab dem zehnten Vers mit einer Ausnahme (Vers 14) auf den dreihebigen Jambus einpendeln.

¹⁷⁷ Aufgrund der Bedeutung der rhythmischen Struktur für die Analyse, wird die deutsche Übersetzung hier und in einem weiteren Fall nur als Fußnote angegeben: Fallende, fallende Linien... / Die weibliche Seele ist ohne Bewusstsein, / Braucht sie denn viel? // Seid doch, wie ich es von nun an sein werde, / Zur Frau sanft aufmerksam, / Und freundlicher, und rücksichtsvoller. // Die weibliche Seele ist leer, / Weiß sie, wie kalt sie ist, / Weiß sie, wie grob? // Tröstet schon die unschuldige Seele, / Gaukelt ihr vor, dass sie frei ist... / Sie wird trotzdem eine Sklavin sein.

Diesem Text liegt ein dreihebiger *dol'nik* zugrunde (mit Ausnahme der Verszeilen sechs und neun, die nur zwei Hebungen aufweisen), allerdings variiert die Zahl der unbetonten Silben mit einer Schwankung von eins bis vier ungewöhnlich stark. Immer wieder stabilisieren sich vor allem am Beginn der Verszeilen bestimmte Muster, wie der betonte Versanfang bis zum fünften Vers oder der Beginn mit zwei unbetonten Silben in der letzten Strophe – die Variationen sind jedoch, vor allem auch im Vergleich zu Gippius' ansonsten meist streng an einem Metrum orientierten Texten, insgesamt zu groß, um von einem durchgehenden Rhythmus sprechen zu können. Neben dem fehlenden Versmaß wird der Eindruck von Disharmonie in diesem Text vor allem durch die – in Gippius' Werk äußerst seltenen – Auflösungserscheinungen des Reimschemas erzeugt. Abgesehen von unreinen Reimen wie „нужно ей – нежней“ oder „линии – отныне я“ verstärkt vor allem das isoliert stehende „невинную“ des drittletzten Verses den Eindruck von Ungeordnetheit.

Die lautlichen und rhythmischen Unregelmäßigkeiten setzen die dem Weiblichen attestierte Grobheit [груба]¹⁷⁸ auf der Ebene der Signifikanten um. Allerdings stellt sich im Vergleich mit der vorher analysierten Möglichkeit der Entgrenzung im Weiblich-Göttlichen auch die Frage, ob hier nicht der Sprecher eben dieses Potenzial verkennt: Das Motiv der Entgrenzung klingt in der Betonungsstruktur des einleitenden „Падающие, падающие“ an, in dem vier unbetonte Silben auf eine betonte folgen – ein Phänomen, das im zuerst analysierten Text die Überwindung von Beschränkungen signalisierte. Die diabolische Semantik des Fallens, das mit der „Anti-Offenbarung“¹⁷⁹ gleichzusetzen ist, würde dann auf der Ebene der entgrenzenden und entgrenzten Lautlichkeit subversiv unterlaufen; die sich immer wieder stabilisierenden Versanfänge wären dann als Versuche des Sprechers deutbar, eine Ordnung einzuführen, durch die sich die grenzüberwindenden Qualitäten des Weiblichen immer wieder Bahn brechen. In einer solchen Lesart trägt der vom Sprecher gewählte Blickwinkel die Schuld, dass ihm als ungeschliffen erscheint, was in der Grenzüberschreitung die Fähigkeit zur Transzendenz birgt. Damit würde das lyrische Ich zum eigentlichen Sklaven dieses Texts, da es sich nicht von tradierten negativen Weiblichkeitskonzeptionen zu lösen vermag.

Die Analysen von „Перебои“ und „Женскость“ haben gezeigt, dass die Konfrontation mit dem Weiblichen die metrische und auch lautliche Struktur der Lyrik destabilisiert. Dasselbe gilt für diejenigen Texte, in denen eine weibliche Sprechinstanz anzutreffen ist. In „Серое платьице“¹⁸⁰ ist vor allem der Unterschied zwischen der Rede des männlichen lyrischen Ich und der des antwortenden Mädchens [„девочка“] augenfällig. Zu Beginn führt ein männlicher Sprecher das Wort, und zunächst scheint sich eine regelmäßige Struktur zu etablieren: Ein Refrain [Девочка в сером платьице...] mit dem Betonungsschema XooXoXoo und ein dreihebiger Daktylus in der Rede des lyrischen Ich. So lange der männliche Sprecher in quantitativer Hinsicht dominiert, weichen die Antworten des Mädchens rhythmisch nur geringfügig ab. In der achten Strophe (den Refrain mit eingerechnet) scheint sich die Rede des Mädchens (mit Ausnahme des nicht eingehaltenen zweisilbigen Versausklangs) auf den Rhythmus des Refrains einzupendeln: „Время ль играть мне, что ты? / Много спешной работы.“ Nach vier Verszeilen in einem dreihebigen *dol'nik* mit ein bis zwei unbetonten Silben jedoch destabilisiert sich der Rhythmus zusehends:

¹⁷⁸ Mit den Motiven der Leere und Kälte der weiblichen Seele steht diese Weiblichkeitskonzeption klar im Kontext des Diabolismus. Zudem besteht eine große Ähnlichkeit zu Gippius' *душа*-Konzeption, wenngleich in diesem Text von einer offenbar außerhalb der Sprechinstanz angesiedelten „weiblichen Seele“ [женская душа] die Rede ist, nicht von der weiblich konnotierten Seele einer männlich-neutralen Sprechinstanz.

¹⁷⁹ Hansen-Löve, 1989, 345.

¹⁸⁰ Gippius, 1999, 199f.

А по-своему зовет меня всяк: Хочешь эдак, а хочешь так.	ooXoooXooX XoXooXoX
Один зовет разделеньем, А то враждою, Зовут и сомненьем, Или тоскою.	oXoXooXo oXoXo oXooXo XooXo
Иной зовет скуюю, Иной муюю... А мама-Смерть – Разлукою, [.] ¹⁸¹	oXoXXoo oXXoo oXoXoXoo

Die Zahl der betonten Silben pro Verszeile variiert in diesem Abschnitt zwischen vier und zwei, die Zahl der unbetonten Silben zwischen den Hebungen schwankt zwischen drei und null, die Silbenzahl pro Vers reicht von fünf bis zehn. Obgleich sich immer wieder Muster zu stabilisieren scheinen – die zweite dieser Strophen zeigt zunächst jambische Anklänge, ihr dritter und vierter Vers unterscheiden sich nur durch den Auftakt – so sind die Variationen doch zu groß, um von einem ‚Versmaß‘ sprechen zu können.¹⁸²

Das weibliche Element destabilisiert also die metrische Struktur des Gedichts, und zwar im Falle weiblicher Sprechinstanzen ebenso wie in solchen Gedichten, in denen das Thema Weiblichkeit die semantische Struktur des Textes dominiert. Das problematische Verhältnis zwischen Weiblichkeit und Sprache wird in der rhythmischen Strukturierung der Texte umgesetzt.

Allerdings erfährt das weibliche Moment des Ungeordneten, metrisch nicht Eingrenzbaren verschiedene Bewertungen: Einerseits weist es über die irdischen Regeln hinaus, die sich im Gedicht „Перебой“ im strengen, mit maskulinen Assoziationen belegten Trochäus manifestieren. Die sprachliche Gestalt des Weiblichen überwindet so die diabolistische Sprachauffassung, die die Kommunikationsfähigkeit der – auch dichterischen – Sprache generell bezweifelte¹⁸³: Das Durchbrechen der strengen lyrischen Tradition auf metrischer Ebene wird gleichbedeutend mit der Fähigkeit, die menschliche Isolation hinter sich zu lassen und den Kontakt zum Jenseitigen herzustellen. Wie schon auf motivischer Ebene steht damit auch auf sprachlicher Ebene die Hinwendung zum Weiblichen für die Überwindung des Diabolismus.

Andererseits bestätigt sich in Gippius’ sprachlicher Umsetzung des Weiblichen die einleitend zitierte Textstelle aus „Последний круг“: Die weiblichen Figuren können tatsächlich nicht in regelmäßigen Versen sprechen, sie brechen das Maß und sprengen die Grenzen des kulturell vorgegebenen Rahmens lyrischen Sprechens. Darin scheinen die Theoreme französischer Theoretikerinnen wie Julia Kristeva textliche Gestalt zu erlangen: Das ‚Weibliche‘ als das eigentlich Vorsprachliche könnte sich in der Sprache, nach Kristeva, nur im Semiotischen, im Lautlich-Rhythmischem erfahrbar machen. Dies zeichnen die in diesem Abschnitt analysierten Gedichte nach: In der Organisation des sprachlichen Materials streben sie über die kulturellen Vorgaben hinaus und lassen so Weiblichkeit als etwas nicht durch Ordnung Eingrenzbares, Fremdes erscheinen.

¹⁸¹ Und jeder bezeichnet mich auf seine Weise: / Willst du so, oder willst du anders. // Der eine nennt mich Teilung, / Und der Feindschaft, / Man nennt mich auch Zweifel, / Oder Sehnsucht. // Der eine nennt mich Langeweile, / Der andere Qual... / Und Mama-Tod – Trennung, / [...].

¹⁸² Ähnliche Einbrüche des Ungeordneten in die gebundene Rede des Gedichts finden sich in einer ganzen Reihe von Texten, die weibliche Sprechinstanzen aufweisen, etwa in „Дар“ [Die Gabe] (a.a.O., 106), in dem eine mit Maria Magdalena äquivalent gesetzte Sprechinstanz sich an Christus wendet, in „Поэту родины“ [Dem Heimatdichter] (a.a.O., 191), in dem die grammatisch wie auch kulturhistorisch weibliche Erde den Dichter auffordert, auch ihre Widersprüchlichkeiten zu lieben, oder in dem, auch von Maslenikov angeführten „Песни русалок“ [Lieder der rusalki] (a.a.O., 109f.).

¹⁸³ Vgl. Hansen-Löve, 1989, 187ff.

Die sprachliche Umsetzung von Weiblichkeit schreibt diese also erneut, wie gesellschaftlich vorgezeichnet, im Akturellen fest – dies wiederholt jedoch nicht nur die negative Wertung von Weiblichkeit, die in Gippius' Texten auf motivischer Ebene dominiert, sondern spiegelt auch deren positiv konnotiertes Potential zur Entgrenzung. Derselbe Ausschluss des Weiblichen aus der Kultur, das dieses als das Grobe, allzu Irdische brandmarkt, bringt letztlich auch dessen Fähigkeit zur Überwindung des bloß Weltlichen hervor – diesen Schluss lässt die sprachlich-rhythmische Realisierung von Weiblichkeit und weiblichem Sprechen in Gippius' Texten zu.¹⁸⁴

6.2 Weibliche Kreativität in Gippius' Dichtung

In den Kommentaren zu Gippius' Schaffen wird häufig auch die Frage gestellt, ob in den Texten der Autorin nicht auch die Problematik weiblicher Kreativität Thema sei. Jenifer Presto etwa führt das Gedicht „Плауки“¹⁸⁵ [Die Spinnen] (1903) an und streicht seine Verbindung zum weiblich konnotierten Arachne-Mythos heraus.¹⁸⁶ Allerdings gibt der Text selbst keinen über das Spinnen hinausgehenden, eindeutigen Hinweis auf eine Verbindung mit dem Weiblichen. Allerdings lässt sich argumentieren, dass in zwei anderen Texten, in „Боль“¹⁸⁷ [Der Schmerz] (1906) und in „Женское: „нету“¹⁸⁸ [Das Weibliche: „gibt es nicht“] (1907), das Problem weiblicher Kreativität anklingt.

Im Gedicht „Боль“ spricht der Schmerz über sich selbst. Da das russische Lexem *боль* grammatisch feminin ist, erhält die Sprechinstanz des Textes eine weibliche Konnotation. Auch in diesem Gedicht findet das Weibliche, wie im letzten Abschnitt beschrieben, eine sprachliche Realisierung auf der Ebene der Signifikanten. Allerdings steht hier nicht die Verknüpfung zwischen Weiblichkeit und Rhythmisierung, sondern die Verbindung zur lautlichen Sphäre¹⁸⁹ im Mittelpunkt. Die ersten beiden Strophen zeigen eine für Gippius' Dichtung vergleichsweise auffällige lautliche Strukturierung:

Красным углем тьму черчу,
Колким жалом плоть лижу,
Туго, туго жгут кручу,
Гну, ломаю и вяжу.

Шнурочком ссучу,
Стяну и смочу.
Игрой разбужу,

Mit roter Kohle zeichne ich die Finsternis,
Mit spitzer Schlangenzunge lecke ich das Fleisch,
Fest, fest zwirne ich den Strick,
Ich biege, ich breche und stricke.

Ich zwirne mit dem Schnürchen zusammen,
Schnüre zusammen und feuchte an.
Mit dem Spiel wecke ich,

¹⁸⁴ Einige Texte bieten jedoch eine abweichende Gestaltung weiblichen Sprechens, die keine Rhythmusunregelmäßigkeiten aufweist. Allerdings sind dies in der Regel Texte, in denen eine kanonisierte weibliche Gestalt spricht bzw. eine Figur, die sich durch ihr Handeln als der männlichen Sphäre nahestehend ausweist. So etwa in „Благая весть“ [Die frohe Kunde] (Gippius, 1999, 145f.), in dem die Gottesmutter Maria die Situation der Verkündigung schildert, oder in „Мученица“ [Die Märtyrerin] (a.a.O., 127), in der eine Frau die Rolle des Märtyrers übernimmt und in Trochäen ihre Haltung darlegt. Ähnliches gilt für „Коростель“ [Der Wachtelkönig] (a.a.O., 151f.), in dem eine weibliche Sprechinstanz sich von der klassischen Rolle der verschmähten Geliebten, die über ihr „heißes Bett“ eingeführt wird [горяча моя постель], zur überlegen Liebenden wandelt, die das von Gippius idealisierte Konzept der *влюблённость* [Verliebtheit] (vgl. dazu auch Matich, 1972, 68) den sexuellen Abenteuern und der Sprunghaftigkeit ihres ehemaligen Geliebten vorzieht. Auch sie nimmt also eine in Gippius' Denksystem männlich konnotierte Position ein – ihre Rede weist damit keine Rhythmusunregelmäßigkeiten auf.

¹⁸⁵ Gippius, 1999, 139.

¹⁸⁶ Vgl. Presto, 1998, 66ff.

¹⁸⁷ Gippius, 1999, 171.

¹⁸⁸ A.a.O., 179f.

¹⁸⁹ Vgl. auch Abschnitt 4.2.

Иглой пронижу.

Mit der Nadel fädle ich auf.

Die negativ konnotierte umschlingende und gleichzeitig durchdringende Aktivität des Schmerzes wird hier mit den – traditionell wie auch in Gippius' Dichtung – weiblich markierten Motivkomplexen des Tierhaften und vor allem der Handarbeit, des Strickens und Zwirnens [„вяжу“, „ссучу“, „жгут кручу“] belegt. Das Motiv der Handarbeit wird in der Verflechtung des lautlichen Materials sprachlich umgesetzt: /u/ ist in beiden Strophen der dominierende Vokal.¹⁹⁰ Dabei lässt die Wiederholung dieses Phonems in der Endung der ersten Person Singular der Verben die Sprechinstanz als lautlich verstrickt mit der eigenen Umgebung, der eigenen Aktivität erscheinen. Auffällig ist dabei, dass die Verben auf -/u/ in allen Versen, also achtmal, in Reimposition stehen – das Ich ist damit diejenige Instanz, in der sich der lyriktypische Reim realisiert. Die weiblich konnotierte Sprechinstanz tritt so gleichsam als reimender Agens der lautlichen Strukturierung auf.

Damit rücken nicht nur die Anklänge an klassisch weibliche Tätigkeiten wie das Stricken und Flechten und deren Verbindung zum Arachne-Mythos diesen Text in die Nähe weiblicher Kreativität; das Produkt des Zwirnens und Flechtens ist das Gedicht selbst, in dem sich das Ich lautlich entwirft.

In der Verbindung mit dem Titel des Textes erscheint dessen Produktion als weibliche Aktivität, die – womöglich auch wegen ihrer Normüberschreitung – mit Schmerz [„Боль“] verbunden ist. Gleichzeitig wird in der auffallenden lautlichen Strukturierung (vor allem im Vergleich zu Texten mit männlichen Sprechern) die weibliche Kreativität von männlicher Textproduktion abgesetzt, der weibliche Text als dem Semiotischen¹⁹¹ stärker verhafteter gekennzeichnet. Die ersten beiden Verse der letzten Strophe suggerieren sogar, dass jede Kreativität, auch die des Mannes, weiblich ist: „Ты устал – я отдохну, / отойду и подожду“. Kreativität würde damit immer einen weiblich konnotierten Überschuss an lautlichen Verflechtungen und rhythmischer Vielfalt produzieren (die rhythmisch in sich einheitlichen Strophen unterscheiden sich untereinander in der Verwendung von Trochäus, Jambus und Amphybrachus), der von der männlichen ‚Instanz‘ erst noch zurecht geschnitten und den literarischen Normen angepasst werden müsste.¹⁹²

Ebenso wie „Боль“ schafft auch „Женское: нету“¹⁹³ schon über eine traditionell weiblich konnotierte Tätigkeit, die des Kranzflechtens, den Hinweis auf weibliche Kreativität; zudem zeigt das Gedicht eine weibliche Figur, ein Mädchen [„девочка“], das auch selbst spricht. Allerdings wurde dieser Text meines Wissens kaum unter dem Blickwinkel weiblicher Kreativität betrachtet:

Где гниет седеющая ива,
где был и ныне высок ручеек,
девочка, на краю обрыва,
плачут, свивая венок.

Девочка, кто тебя обидел?
скажи мне: и я, как ты, одинок.
(Втайне я девочку ненавидел,
не понимал, зачем ей венок.)

Wo die grau schimmernde Weide fault,
wo ein Fluss war, der heute ausgetrocknet ist,
weint ein Mädchen, an der Kante des Abhangs,
und windet dabei einen Kranz.

Mädchen, wer hat dich gekränkt?
sag es mir: auch ich bin, wie du, allein.
(Im stillen hasste ich das Mädchen,
ich verstand nicht, wozu sie den Kranz brauchte.)

¹⁹⁰ Eine auffällige lautliche Strukturierung erhalten die Strophen zudem über die Wiederholung des Gutturals /g/ in der ersten und dritten Verszeile (1. Strophe), von /l/ in der zweiten Verszeile (1. Strophe), über das alliterierende /s/ der zweiten Strophe und die sich nur in einem Phonem unterscheidenden Wörter „Игрой“ und „иглой“.

¹⁹¹ Im Sinne von Kristeva, vgl. Teil I, Abschnitt 4.3.1.

¹⁹² Mit dieser Vorstellung befindet sich Gippius im Einklang mit symbolistischen Ideen (vgl. Kelly, 1994, 168).

¹⁹³ Gippius, 1999, 179f.

Она испугалась, что я увидел,
прошептала странный ответ:
меня Сотворивший меня обидел,
я плачу оттого, что меня нет.

Плачу, венок мой жалкий сплетая,
и не тепел мне солнца свет.
Зачем ты подходишь ко мне, зная,
что меня не будет – и теперь нет?

Я подумал: это святая
или безумная. Спасти, спасти!
Ту, что плачет, венок сплетая,
взять, полюбить и с собой увести...

– О, зачем ты меня тревожишь?
мне твоего не дано пути.
Ты для меня ничего не можешь:
того, кого нет, – нельзя спасти.

Ты душу за меня положишь, –
я останусь венок свой вить.
Ну скажи, что же ты можешь?
это Бог не дал мне – быть.

Не подходи к обрыву, к краю...
Хочешь убить меня, хочешь любить?
я ни смерти, ни любви не понимаю,
дай мне венок мой, плача, вить.

Зачем я плачу – тоже не знаю...
высох – но он был, ручеек...
Не подходи к страшному краю:
мое бытие – плача, вить венок.

Sie erschrak, weil ich sie gesehen hatte,
sie flüsterte eine seltsame Antwort:
mich hat Der gekränkt, der mich geschaffen hat,
ich weine deshalb, weil es mich nicht gibt.

Ich weine und flechte meinen armseligen Kranz,
und der Sonne Licht ist für mich nicht warm.
Warum kommst du zu mir her, obwohl du weißt,
dass es mich nicht geben wird – und auch jetzt nicht
gibt? //

Ich dachte: das ist eine Heilige
oder eine Verrückte. Retten, retten!
Sie, die weint und einen Kranz flieht,
ergreifen, lieben und mit sich nehmen...

Oh, warum lässt du mir keine Ruhe?
mir ist dein Weg nicht gegeben.
Du kannst für mich nichts tun:
denjenigen, den es nicht gibt, kann man nicht retten.

Du gibst deine Seele für mich hin, –
und ich werde weiter meinen Kranz winden.
Nun sag, was kannst du denn ausrichten?
Es war Gott, der mir nicht gestattet hat – zu sein.

Tritt nicht an den Abhang heran, an die Kante...
Willst du mich töten, willst du mich lieben?
ich begreife weder den Tod, noch die Liebe,
lass mich, weinend, meinen Kranz winden.

Warum ich weine – weiß ich auch nicht...
er ist ausgetrocknet – aber es gab ihn, den Fluss...
Tritt nicht an die schreckliche Kante heran:
mein Dasein ist es, weinend einen Kranz zuwinden.

Die Ironisierung der männlichen Figur, die sich als Retter des Weiblichen sehen möchte, wurde in Abschnitt 4.1 bereits angesprochen. Auch die Klage des Mädchens über die eigene Nichtexistenz erscheint im Kontext der bisherigen Analyseergebnisse verständlich: Zum einen verwirklicht dieser Text die für den Frühsymbolismus typische „Negation aller positiven Qualitäten“¹⁹⁴; das Mädchen im Text wertet Hansen-Löve als ein weibliches Wesen, das „ein ‚geschaffenes‘ Nichts verkörpert“¹⁹⁵. Zum anderen steht diese Weiblichkeit darstellung im Einklang mit Gippius’ sonstiger Geschlechterkonzeption: Bei ihr erscheint das Weibliche häufig als Leerstelle, das mit beliebiger Bedeutung aufgeladen werden kann; es löst sich in der Vielzahl der Zuschreibungen auf und hat keinen souveränen Platz auf der Welt. Da aber das Weibliche nur in Relation zum Männlichen existiert, kann die männliche Figur die weibliche auch nicht retten und ihr zu einer eigenen Existenz verhelfen. In der Rettung würde sich die Abhängigkeit nur wiederholen.

In diesem Gedicht jedoch behauptet sich die weibliche Figur. Sie begehrt nicht nur gegen den vermeintlichen Retter auf, sondern auch gegen Gott, der ihr die (eigenständige) Existenz verwehrt hat. Allerdings erfolgt diese Selbstbehauptung weniger auf der thematischen Ebene; vielmehr verwirklicht sich die weibliche Bedeutungsposition erneut auf der Ebene der Signifikanten.

¹⁹⁴ Hansen-Löve, 174.

¹⁹⁵ A.a.O., 177. Eine paradoxe Vorstellung vom Weiblichen als Verkörperung des Nichts findet sich auch bei Weininger: „das Weib ist nichts, es ist nur Materie“ (Weininger, 1997, 393).

Das Motiv des Kranzflechtens steht hier nicht nur motivisch für weibliche Kreativität¹⁹⁶ – diese weibliche Aktivität ist in diesem Text keineswegs, wie etwa Kathryn McCormack ausführt, überflüssig und sinnlos.¹⁹⁷ Über das Winden eines Kranzes schafft die Figur etwas, das sie letztlich aus der eigenen Nichtexistenz errettet. Wesentlich ist dabei, dass die Bewegung des Flechtens textlich umgesetzt wird: Die Reimstruktur selbst formt einen Kranz, der Text selbst ist das von der weiblichen Figur geschaffene Flechtwerk. Die Reimwörter werden in einer Strophe eingeführt und in der jeweils folgenden einmal wieder aufgenommen; durch die Wiederaufnahme der einführenden Lexeme „ручеек“ und „венок“ in der letzten Strophe schließt sich der Kreis.

1. Str.	ручеек венок
2. Str.	обидел венок
3. Str.	обидел нет
4. Str.	сплетая нет
5. Str.	спасти сплетая
6. Str.	можешь спасти
7. Str.	вить можешь
8. Str.	краю вить
9. Str.	ручеек краю венок

Die Interpretation des Kranz- und Wortwindens als Zeichen weiblicher Kreativität macht auch die aggressive Reaktion der männlichen Figur auf das Mädchen verständlicher: „Втайне я девочку ненавидел, / не понимал, зачем ей венок.“ Mit ihrem Zugriff auf die eigentlich männliche Domäne des lyrischen Sprechens verlässt die Sprechinstanz den ihr zugeschriebenen Platz und erlangt eine vom männlichen Blick unabhängige Position. Dieser Zugriff transformiert in diesem Fall auch die Sprache: Neben dem an Handarbeit gemahnenden Reimschema weist der Text auch die in Gippius' Dichtung für weibliches Sprechen charakteristischen rhythmischen Unregelmäßigkeiten auf (3-4 betonte Silben pro Vers, 0-4 unbetonte, schwankende Silbenzahl).

Die ungebührliche Eigenständigkeit und der transformierende, spezifisch weibliche Zugriff auf die Gattung Lyrik kann den Hass des Mannes auf das Mädchen erklären und positioniert die weibliche Figur gleichzeitig am Rand der Gesellschaft, im Text versinnbildlicht durch die Ortsangabe „На краю обрыва“. Die weibliche Textproduktion ist also eine risikobehaftete, weil gesellschaftlich nicht sanktionierte Handlung, und gleichzeitig die einzige Möglichkeit, eine eigenständige Existenz zu erlangen.

Das Aufbegehren dieser Figur, die von der männlichen Instanz verniedlichend als „девочка“ bezeichnet wird, enthält im Titel die Dimension des Allgemeingültigen: „Женское“ lässt zunächst eine verallgemeinernde Abhandlung über „das Weibliche“ erwarten, verleiht jedoch in diesem Text dem Sonderfall weiblicher Kreativität ein Element des Universellen. Der in Anführungszeichen gesetzte Untertitel „„нету““, der stilistisch der Umgangssprache

¹⁹⁶ Taubman weist in einer Nebenbemerkung darauf hin, dass der Kranz in diesem Gedicht „vielleicht ein Symbol weiblichen poetischen Schaffens“ darstellt [perhaps a symbol of female poetic production] (Taubman, 1994, 78).

¹⁹⁷ Vgl. McCormack, 1983, 129.

entstammt und damit auch auf gesellschaftlich sanktionierte, männlich dominierte Denkfiguren verweist, erhält dadurch eine ironische Note: Die erwartete Nichtexistenz wird in der Schaffung eines genuin weiblichen Textes eindrucksvoll widerlegt.¹⁹⁸

Die Analyse der Relation zwischen der lautlich-rhythmischen Struktur der Texte und der Gestaltung von Weiblichkeit verdeutlicht, dass die Qualitäten des Weiblichen, wie etwa sein zum Göttlichen entgrenzendes Potential, in Gippius' Texten eine konkrete sprachliche Umsetzung finden. Dabei verortet das die metrischen Regeln brechende weibliche Sprechen das Weibliche nicht nur im außerkulturellen Raum; es eröffnet auch ein gleichsam utopisches Potential: In einigen wenigen Texten werden, wie sich gezeigt hat, die Betonung des lautlichen Elements und die spezifische Gestaltung der Reimstruktur, in Verbindung mit dem a-metrischen weiblichen Sprechen, als Entwurf einer weiblichen lyrischen Kreativität angeboten – die allerdings von der männlichen Tradition signifikant abweicht.

Dass die weibliche Kreativität in diesen Texten auf motivischer Ebene bestenfalls ansatzweise thematisiert wird, steht dabei im Einklang mit Gippius' genereller Geschlechterkonzeption: Auf der Oberfläche der Texte wird zumeist eine Übereinstimmung mit herrschenden Modellen angestrebt – wohl auch, um diese innerhalb des lyrischen Diskurses zu positionieren. So werden zwar Modifikationen des traditionellen Geschlechtermodells vorgenommen; diese bleiben jedoch häufig vergleichsweise subtil (wie etwa die Akzeptanz des weiblichen Persönlichkeitsanteils als Bedingung für den Kontakt zum Jenseitigen oder die Infragestellung klassischer männlicher Rollen). Die das Weibliche aufwertenden Bedeutungspositionen manifestieren sich dabei nicht selten auf der Ebene der Signifikanten, wo Lautähnlichkeiten die maskulinistische Perspektivierung relativieren – Weiblichkeit erscheint, wie in der *écriture féminine* formuliert, als ins Semiotische, in den rhythmisch-lautlichen Bereich der Sprache und damit auch ins Akturelle abgedrängte Kategorie.

Dennoch gehört gerade die Bedeutungsbildung auf der Ebene der lautlichen Äquivalenzen zum Kern der symbolistischen Poetik – die Einführung einer weiblichen Perspektive erfolgt damit über ein Verfahren, das nicht nur generell, sondern vor allem innerhalb der Stilformation als genuin lyrisches begriffen wird. Die motivische Aufwertung des weiblichen Elements innerhalb des traditionell essentialistischen Geschlechtermodells, etwa im Entwurf eines weiblichen Göttlichkeitsbildes wird damit ergänzt durch die Verankerung des Weiblichen im Symbolistisch-Lyrischen selbst, das imstande ist, die diabolistischen Bedeutungspositionen zu modifizieren und partiell zu überwinden. Wenn auch die lautlich-rhythmischen Qualitäten des Weiblichen in Gippius' Dichtung keineswegs uneingeschränkt positiv gewertet werden, so macht doch der Blick auf die literaturgeschichtliche Entwicklung deutlich, dass Gippius' Konzeption von Weiblichkeit aus literaturhistorischer Sicht mit Innovation gleichzusetzen ist: Die bei Gippius weiblich markierte Betonung von Lautlichkeit und die Destabilisierung der metrischen Struktur finden in Strömungen wie dem Futurismus ihre dichterische Fortsetzung. Die Beschränkung auf maskuline Bedeutungspositionen bedeutet bei Gippius daher nicht nur ein Verharren im Diabolismus, sondern impliziert auch eine Beschränkung auf die (erstarrende) dichterische Tradition.

¹⁹⁸ Das weibliche ‚Erdichten‘ einer sprachlichen Existenz wird jedoch keineswegs eindeutig positiv gewertet. So verweist der entstehende ‚Sprachkranz‘ auf die negative diabolistische Sprachkonzeption, in der die Sprache die Seele einschließen und behindern kann (vgl. Hansen-Löve, 1989, 199f.; Hansen-Löve führt als Beispiel Gippius' Verse „Душа моя [...] Живет в оковах слов“ an [Meine Seele [...] Lebt in den Fesseln der Wörter], Gippius, 1999, 169). Weibliche Kreativität wird damit zwar im Rhythmischem-Lautlichen und so im genuin Lyrischen entworfen; die diabolistische Sprachskepsis sowie die dominante negative Wertung des Weiblichen jedoch lassen die Wertung dieses Phänomens als ambivalent, ins Negative tendierend erscheinen.

III „От ее присутствия – небо – выше...“¹: Elena Guro

1 Elena Guros Lyrik und die Verneinung von Autorität

1.1 Guros marginale Position in den literarischen Strömungen

Elena Guro gilt der Forschung zumeist als Randfigur der futuristischen Strömungen.² In der Beschreibung von Leben und Werk der Dichterin (und bildenden Künstlerin) wird nicht selten die Geschlechtszugehörigkeit der Autorin als ein Faktor genannt, der sie von ihren männlichen Kollegen abhob. Vladimir Markov beschreibt Guro in *Russian Futurism: A History*:

The only woman among the men, most of whom tried to be as masculine, loud, and colourful as possible both in their verse and in their lives, she was a quiet, introverted person who shunned people and was preoccupied with the soft nuances in her work.³

Während Zinaida Gippius' vieldeutige Selbstinszenierungen Spekulationen um ihr ‚wahres‘ Geschlecht provozierten, stimmte Elena Guros biologisches Geschlecht offenbar mit ihrem zurückhaltenden, dezidiert nicht-maskulinen Betragen überein. Markov stellt im zitierten Ausschnitt zudem eine Verknüpfung zwischen Leben und Werk her: Auch in ihrem Schaffen betone Guro das Zarte anstelle des Männlich-Lauten, das ihre Kollegen bevorzugten.

Die wahrgenommene Kongruenz zwischen Auftreten und Dichtung dürfte mit verantwortlich sein für die Tendenz, in der Rezeption von Guros Dichtung die Grenze zwischen Leben und Fiktion zu verwischen. Schon Markovs Vorstellung der Dichterin, die dem zitierten Ausschnitt vorangeht, illustriert die mangelnde Trennung zwischen literarischem Text und historischer Wirklichkeit. Er schreibt: „Elena Guro was the pen name of Eleonora Genrikhovna von Notenberg“.⁴ Tatsächlich finden sich in Guros Werk Texte, die nahe legen, dass „Guro“ ein Pseudonym sein könnte, der tatsächliche Name der Autorin jedoch „von Notenberg“ lautet; ein Gedicht etwa trägt die Widmung: „Памяти моего незабвенного единственного сына В.В. Нотенберг“⁵ [Dem Andenken meines einzigen, unvergessenen Sohnes V.V. Notenberg]. Markov liest die Widmung dieses Gedichts und andere, verstreute Hinweise auf den Namen „von Notenberg“⁶ als glaubwürdigen Verweis auf das reale Leben.⁷ Dies ermöglicht es, den Text als autobiographischen und damit als ‚typisch weiblichen‘ zu rezipieren.⁸

Das der Widmung folgende Gedicht setzt einer solchen Interpretation prinzipiell nichts entgegen: In seinen zahlreichen Wortwiederholungen und der refrainartigen Wiederkehr des Verses „Это ничего“ [Das macht nichts] gemahnt es an ein Wiegenlied. Mit der Artikulation des Textes vollzieht die Sprecherin ihre Rolle als Mutter nach. Das Singen beschwört die

¹ „Von ihrer Anwesenheit ist der Himmel höher...“

² Die Klassifizierung Guros als marginale Künstlerin wurde jedoch von zahlreichen Dichterkollegen, nicht nur unter Guros Zeitgenossen, abgelehnt. So erwähnt etwa Peter Urban in der Einleitung zu seinen Guro-Übertragungen die Einschätzung Gennadij Ajgis, mit Guro habe Russland „im 20. Jahrhundert nicht zwei große Dichterinnen gehabt, Anna Achmatova und Marina Cvetaeva, sondern drei.“ (Urban, 2003, 3).

³ Markov, 1968, 14.

⁴ Ebd.

⁵ Guro, 1996, 165.

⁶ Toporov etwa verweist auf die Eröffnungsformel von Guros zweitem Buch „Осенний сон“ [Der herbstliche Traum]: „Отдаю эту книгу тем, кто понимает и не гонит. Е. Гуро + Элеонора ф. Нотенберг“ [Ich gebe dieses Buch denen, die es verstehen und nicht verscheuchen. E. Guro + Eleonora v. Notenberg] (vgl. Toporov, 1993, 229).

⁷ Die Widmung eines Gedichts, die sich nicht auf einen realen, sondern einen fiktiven Rezipienten bezieht, könnte mit Magdalena Medarić als „Autobiographismus“ [афтиографизм] gelesen werden, also als Verfahren, das in nicht autobiographischen Texten an die Autobiographie gemahnt (Medarić, 1996, 31).

⁸ Vgl. Teil I, Abschnitt 2.1.

vergangene Mutter-Kind-Konstellation noch einmal herauf und soll eine einschläfernde und beschwichtigende Wirkung auf die Sprecherin entfalten, die den Verlust des Kindes rekapituliert. Auffällig ist jedoch, dass Interpretationen, die diese und ähnliche Sprechinstanzen und Sprechhaltungen als direkten Ausdruck von Elena Guros Persönlichkeit und Erfahrungshorizont fest schreiben wollen, exakt dem von Heydebrand und Winko beschriebenen „Wahrnehmungsfilter“⁹ entsprechen, durch den Werke von Frauen rezipiert würden: In Texten von Autorinnen werde vor allem nach den Manifestationen vermeintlich genuin weiblicher Merkmale und Empfindungen gesucht, die in diesem Fall in der emotionalen Erschütterung einer Mutter nach dem Verlust ihres Sohnes zu sehen wären. Um den Text als tagebuchähnliche Aufzeichnung authentischer Verlusterfahrung interpretieren zu können, wird nicht nur die familiäre Abstammung Guros ignoriert – sie war die Tochter des Fabrikdirektors und Obersts Genrich Stepanovič Guro¹⁰ und auch keine verehelichte ‚von Notenberg‘ – sondern auch die Tatsache, dass Elena Guro, soweit bekannt, nie ein Kind hatte.¹¹ Vasilij Kamenskij geht in seinen Memoiren *Путь энтузиаста* [Der Weg des Enthusiasten] gar so weit, das ganze Schicksal Guros und damit implizit die Entstehung ihrer Texte auf diesen fiktiven Verlust des Sohnes zu reduzieren: „А доля Елены Гуро в том была, что потеряла мать единственного сына-младенца и не могла смириться с горем.“¹²

Selbst wenn man mit Levin annimmt, dass gerade die Kommunikationssituation des Gedichts die Bereitschaft, ja das Bedürfnis der Rezipienten erhöht, eine Identität zwischen lyrischem Ich und Autorenpersönlichkeit anzunehmen¹³, so erstaunt doch die Unbekümmertheit, mit der Guros Sprechinstanz mit der Autorin in eins gesetzt wird. Dies umso mehr, als in einigen kurzen Prosatexten die Mutterrolle explizit als Fiktion gekennzeichnet ist.¹⁴ Texte wie der folgende wurden jedoch vorwiegend textimmanent rezipiert:

[..]

Дня через три после этого он умер.

Это был мой сын, мой сын, мое единственное, мое несчастное дитя.

Это вовсе не был мне сын, я его и не видела никогда, но я его полюбила за то, что он мок, как бесприютная птица, и от глубокого горя не заметил этого.¹⁵

[..]

Drei Tage danach starb er.

Das war mein Sohn, mein Sohn, mein einziges, mein unglückliches Kind.

Das war überhaupt nicht mein Sohn, ich hatte ihn auch nie gesehen, aber ich liebte ihn dafür, dass er durchnässt war, wie ein schutzloser Vogel, und das aus tiefem Kummer nicht bemerkte.

Gewiss könnte ein literarischer Text den autobiographischen Bezug eines anderen nicht gleichsam aufheben. Diese Fiktion in der Fiktion – die Aussage „Das war mein Sohn“ [Это был мой сын] wird im darauffolgenden Satz als Illusion markiert – zeigt jedoch zum einen den sehr bewussten Umgang der Autorin mit Fiktionalität. Zum anderen verweist die inhaltliche Ebene des Textes auf eine Konzeption von Mütterlichkeit, die das traditionelle Verständnis leiblicher Mutterschaft übersteigt und in Frage stellt. Beides ließe den Schluss zu, dass

⁹ Vgl. Heydebrand / Winko, 1995, 218. Vgl. auch Teil I, Abschnitt 2.1.

¹⁰ Vgl. Matjušin, 2000, 312.

¹¹ Die Legende vom Sohn taucht etwa in den Memoiren von Guros Ehemann Michail Matjušin an keiner Stelle auf (vgl. Kalina-Levine, 1981, 42).

¹² Kamenskij, 2000, 353.

¹³ Vgl. Teil I, Abschnitt 2.2.

¹⁴ Auf die fiktionale Qualität der Mutterrolle verweist auch O'Brien, 1994, 80. Zum Mythos des Sohnes in Guros Texten vgl. auch Toporov, 1993.

¹⁵ Guro, 1996, 247.

auch in der Rezeption von Gedichten dieser Autorin die einfache Übertragung von Text- auf Lebensrealität problematisch ist.¹⁶

So hat es den Anschein, dass es sich bei der Legende von Guros verstorbenem Sohn weniger um den Versuch handelt, die Lebensumstände der Autorin offen zu legen. Vielmehr soll über einen literarischen Text ein privater, als klassisch weiblich empfundener Schicksalsschlag rekonstruiert und damit das Schreiben selbst in einer rückbezüglichen Bewegung erklärt und gerechtfertigt werden. Die Randposition der Dichterin als einzige Frau in einer männlichen Gruppierung erfährt damit in der Rezeption ihrer Texte eine Bestätigung: Das weibliche Schaffen wird nicht als Streben nach künstlerischem Ausdruck gelesen, sondern in die Nähe der Selbsttherapie gerückt. Die Grenze zwischen literarischem Werk und Gebrauchstext wird verwischt, das Schaffen der Autorin marginalisiert. Das weibliche Schreiben gefährdet damit nicht die exklusive Stellung des männlichen Künstlers.

Die unterstellte Nähe von Guros Texten zu Autobiographie bzw. Tagebuch drängt diese an den Rand jenes Spektrums, das der Begriff Literatur abdeckt.¹⁷ Doch nicht nur innerhalb ‚der Literatur‘ nimmt die Autorin eine marginale Position ein; auch im Gefüge der Stilformationen stehen Guros Texte nicht im Zentrum einer literarischen Strömung. Nach Eva Hausbacher könnte „Guro als spätsymbolistische, frühfuturistische, mystische Autorin oder beispielsweise als Belyj-Epigonin“¹⁸ eingeordnet werden. Ähnlich erkennt auch der Eintrag im *Dictionary of Russian Women Writers* vier verschiedene Einflusslinien:

Her focus on pure sensory perception is characteristic of literary Impressionism, the use of images to represent a higher reality reflects Symbolism, an idealization of childhood embodies Primitivism, and neologisms reveal a Futurist interest in the importance of the word as such.¹⁹

Markov plädiert für eine Einordnung Guros in den literarischen Impressionismus; dieser jedoch sei bislang kaum als relevante Strömung des frühen Futurismus anerkannt. Erst eine Aufwertung des literarischen Impressionismus würde der Autorin im Gefüge der Stilformationen zu Renommé verhelfen; mit Markov gesprochen: „If, however, one accepts the idea that impressionism played an important part in the early stages of futurism, Guro easily takes her legitimate place in it.“²⁰

Drei Faktoren tragen also dazu bei, dass Markov in Guro die vermutlich am meisten vernachlässigte Figur des frühen russischen Futurismus erblickt [„Guro is probably the most neglected among the early Russian futurists“]²¹: Das abweichende Geschlecht der Autorin, die sich daraus ableitende Rezeption der Texte als autobiographisch-weiblich und die Unmöglichkeit, ihr Schaffen als Manifestation einer der zentralen literarischen Strömungen zu begreifen. Allerdings stellt sich ebenso die Frage, inwieweit Guros Texte selbst eine Randposition der Dichterin entwerfen.

¹⁶ Auffällig ist auch, dass der angebliche autobiographische Bezug vor allem in der Lyrik gesehen wurde, obwohl die Autobiographie konventionell der Prosa angehört (vgl. Medarić, 1996, 37).

¹⁷ Interessanterweise wird die Nähe zwischen Autobiographie und Dichtung von Frauen auch in der feministischen Literaturwissenschaft immer wieder konstruiert; so wird mitunter angenommen, Lyrik von Frauen müsse sich vorrangig mit der Problematik der eigenen weiblichen Identität befassen und diese quasi-autobiographisch aufzeichnen (vgl. dazu Cummings, 1998, 155). Selbstverständlich gibt es auch Stimmen, die sich explizit gegen die Reduktion weiblicher Dichtung auf die geschlechtsspezifische Identitätsfrage aussprechen (vgl. etwa Montefiore, 1987, 5).

¹⁸ Hausbacher, 1996, 16.

¹⁹ Ledkovsky, 1994, 240.

²⁰ Markov, 1968, 19. Die Einordnung Guros in eine literarische Strömung bleibt umstritten; die Diskussion soll hier jedoch nicht weiter aufgerollt werden. Einen Gegensatz zwischen Guros impressionistisch geprägtem Werk und den futuristischen Strömungen sieht etwa Jovanović, 1999, 206f. Eine Abgrenzung zwischen Guros Werk und dem Impressionismus wiederum gibt Flaker, 1999, 13f.

²¹ Markov, 1968, 14.

Im folgenden wird zunächst der Verzicht auf konventionelle dichterische Autorität in Guros Texten beleuchtet. In einem zweiten Schritt werden Guros spezifischer Umgang mit den literarischen Gattungen sowie die damit verknüpften geschlechtlichen Bedeutungen untersucht. Gegenstand des dritten und vierten Abschnitts sind Guros Geschlechterkonzeption und die sprachliche Umsetzung von Weiblichkeit.

1.2 Gesten der Autoritätsverweigerung in Guros Texten

Die Analyse von Zinaida Gippius' Lyrik hat gezeigt, dass die Übernahme der maskulinistischen Perspektivierung des fröhsymbolistischen Diskurses, die Betonung von Rationalität und Logik sowie die Übereinstimmung mit tradierten Geschlechterkonzeptionen dazu beitragen, dass die Gedichte zumeist als männlich geprägt wahrgenommen wurden. Diese Verfahren wurden als Gesten des Autoritätserwerbs gedeutet, die das Sprechen der Autorin legitimieren sollten. Demgegenüber wurden Guros Texte weithin als dezidiert weiblich – Markov etwa spricht angesichts ihrer Variante des *zaum'* von „feminine gentleness“²² – und wenig repräsentativ wahrgenommen. Damit stellt sich die Frage, ob in Guros Texten sprachliche Gesten, wie etwa Zurückhaltungsformeln, isoliert werden können, die innerhalb des kulturellen Gefüges eher einem weiblich konnotierten Pol zustreben.

Die futuristischen Strömungen speisen sich aus einer Verweigerungshaltung gegenüber den gesellschaftlichen und künstlerischen Traditionen; besonders die kubofuturistische Richtung wandte sich gegen die Rolle der poetischen Sprache als „Hilfsmittel zur Wiedergabe [...] von Gedanken, Emotionen und Bildern“.²³ Die Sprache sollte „zu einer autonomen Kategorie der Dichtung“²⁴ gemacht und so dem „allgemeinen Geschmack“ – einem futuristischen Manifest zufolge – eine „Ohrfeige“²⁵ erteilt werden. Auch für Guros Texte ist eine umfassende Ablehnung der (als überkommen empfundenen) Kultur kennzeichnend.²⁶ Doch obschon Elena Guro mit dem Vorwort zur 1913 erschienenen futuristischen Textsammlung *Садок судей* // [Eine Falle für Richter II]²⁷ selbst eine Darstellung futuristischer Positionen unterzeichnete, unterscheidet sich der Sprechgestus ihrer Texte meist fundamental von dem anderer futuristischer Autoren.

Die Vertreter des Futurismus verwerfen die (nahe) Vergangenheit²⁸ und beziehen so ihre Autorität gleichsam aus der Zukunft: Sie seien – nach einer Prägung Chlebnikovs – *budetjane*²⁹, Menschen der Zukunft, und damit die Propheten einer neuen menschlichen Entwicklungsstufe. Und obgleich einige Dichterkollegen, darunter Chlebnikov und Kručenych, Guros Arbeit schätzten und in Guro selbst die Verkörperung dieses neuen Menschseins sahen³⁰, nehmen die Sprechinstanzen ihrer Texte häufig eine bloß beobachtende Haltung gegenüber der neuen Bewegung ein. So unter anderem in einem ihrer bekanntesten Gedichte:

²² A.a.O., 19.

²³ Lauhus, 1983, 28.

²⁴ A.a.O., 29. Eine Beschreibung der Sprache des russischen Futurismus gibt etwa White, 1990, 214-358.

²⁵ „Пощечина общественному вкусу“, z.B. in: Teréchina / Zimenkov, 2000, 41.

²⁶ Darin liegt ein fundamentaler Unterschied zu Gippius: Die Symbolistin griff auf tradierte Formen zurück, vollzog sie in ihren Texten nach und transformierte sie in Ansätzen, ohne jedoch die kulturelle Tradition als ganze in Frage zu stellen.

²⁷ Das Vorwort ist ebenfalls abgedruckt in: Teréchina / Zimenkov, 2000, 41f.

²⁸ Auf eine ferne, vorgeschichtliche Vergangenheit wurde im Futurismus durchaus Bezug genommen (vgl. etwa Lauhus, 1983, 51).

²⁹ Vgl. White, 1990, 239.

³⁰ Vgl. Gur'janova, 1990, 97. Guros Schaffen blieb trotz der vergleichsweise geringen Rezeption nicht ohne Einfluss auf jüngere Künstler und Künstlerinnen (vgl. dazu Énder, 1994).

Ветрогон, сумасброд, летатель,
создаватель весенних бурь,
мыслей взбудораженных ваятель,
гоняющий лазурь!
Слушай, ты, безумный искатель,
мчись, несись,
проносись, нескованый
опьяниитель бурь.³¹

Windbeutel, Tollkopf, Flieger,
Schaffer der Frühlingsstürme,
Bildhauer aufgewühlter Gedanken,
der das Lasurblau jagt!
Hör, du, verrückter Sucher,
jage, eile dahin,
fliege, ungebremster
Trunkenmacher der Stürme.

Die Sprechinstanz dieses Gedichts wendet sich, so eine mögliche Lesart³², an die Künstler der futuristischen Bewegung: Die Anrede „Ветрогон“ [Windbeutel] oszilliert im Kontext dieses Gedichts zwischen einer Personifikation des Windes und der Bezeichnung eines Menschen, der zum „Bildhauer der in Aufruhr versetzten Gedanken“ [мыслей взбудораженных ваятель] wird. Die zukunftsgewandte Aufbruchsstimmung transportiert sich nicht nur über die „Frühlingsstürme“ [весенних бурь] und die Bewegungsverben des dritt- und vorletzten Verses sondern auch über die Betonung des Suchens [искатель], in der eine Verweigerungshaltung gegenüber hergebrachten Formen anklingt. Allerdings stilisiert sich die Sprechinstanz hier nicht selbst zum Künstler – weder weiblich noch männlich – sondern ermuntert andere: Sie wirkt wie eine applaudierende Zuschauerin am Rande des Geschehens.

Auch in anderen Texten wird die Position der Künstlerin nicht besetzt. Ein kurzer Prosa-Text aus *Небесные верблюжата* [Kleine Himmelskamele], der sich ebenfalls auf die neue Bewegung in der Kunst beziehen könnte, beginnt wie folgt: „Как мать закутывает шарфом горло сына, - так я следила вылет кораблей ваших, гордые, гордые создания весны!“³³ [Wie eine Mutter den Hals ihres Sohnes mit einem Schal warm einhüllt, – so folgte ich dem Auslaufen eurer Schiffe, ihr stolzen, stolzen Geschöpfe des Frühlings!] Zwar identifiziert sich die Sprecherin wenige Zeilen später mit einem unspezifizierten „мы“ auf einem Boot. Die Position der Dichterin wird jedoch auch diesmal nicht eingenommen, wie der Anruf „Г-н поэт! Ты уронишь за борт записную книжку!“³⁴ [Herr Dichter! Du wirfst noch das Notizbuch über Bord!] unterstreicht. Der Dichter bleibt männlich, die Sprecherin übernimmt die für Guros Lyrik und Prosa typische Rolle: Mit der Sorge einer Mutter verfolgt sie die Dichter. Darin beansprucht sie zwar eine Machtposition, die sich aus der Überlegenheit der Älteren, Erfahreneren speist. Letztlich aber wird so auch der Anspruch verneint, als gleichberechtigte Stimme des futuristischen Aufbruchs zu sprechen. Die Sprechinstanz stilisiert sich in den Texten nicht zum Subjekt des Aufbruchs, sondern verharrt in der Position der passiv Beobachtenden. Sie selbst weist sich im Verhältnis zur künstlerischen Bewegung eine Randposition zu.

Während in den zitierten Texten kein Anspruch auf die Rolle der Dichterin erhoben wird, identifiziert sich die Sprecherin einiger anderer Prosastücke durchaus als Künstlerin. In überzeugtem Tonfall antwortet die Erzählinstanz des Textes „Договор“³⁵ [Der Vertrag] auf die Frage nach ihrer Identität:

- | | |
|------------------|-------------------------|
| – Я завоеватель! | – Ich bin ein Eroberer! |
| – Дерзкая! | – Du verwegene! |
| – Я творец! | – Ich bin ein Schöpfer! |

³¹ Guro, 1996, 228.

³² Das Gedicht ist, wie O'Brien ausführt, auch als Anrede an den Wind denkbar, der in Guros Werk häufig mit Kreativität gleichgesetzt wird. Diese unterschiedlichen Interpretationen müssen sich jedoch keineswegs ausschließen (vgl. O'Brien, 1999, 136). In der von Dmitrij Čiževskij angeführten Variante dieses Gedichts ist die Mehrdeutigkeit des Gedichts reduziert; der erste Vers wendet sich explizit an den Wind: „Ветерок, сумасбродный летатель“ (Čiževskij, 1963, 89).

³³ Guro, 1996, 224.

³⁴ Ebd.

³⁵ A.a.O., 230.

Allerdings bleibt der (Kunst-)Schaffende, wie schon die beiden Maskulina „творец“ und „завоеватель“ zeigen, zunächst männlich konnotiert. Der maskulin-kämpferische Tonfall dieses Ausschnitts jedoch ist in Guros Texten eher die Ausnahme. Statt dessen wird in einer Vielzahl von Texten durchaus eine explizite Verknüpfung zwischen Kreativität und Weiblichkeit hergestellt: Guro entwirft einen verbindlichen Zusammenhang von Autor- und Mutterschaft. In ihrem Tagebuch etwa notiert sie: „как будто автор стал матерью всех вещей и любит их гордой материнской любовью“³⁶ [Als ob der Autor zur Mutter aller Werke / Dinge geworden sei und sie mit stolzer Mutterliebe liebe]. Für Guro muss ein Autor über typisch mütterliche Merkmale wie Zärtlichkeit und Emotionalität verfügen. Darin zeichnet sich bereits ab, was für die semantische Gestaltung von Guros Texten prägend sein wird: Die Dominanz des Gefühls über den Intellekt.

Guro besetzt damit zwar eine in der traditionellen Geschlechterkonzeption angebotene weibliche Machtposition, deren Idealisierung im Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts äußerst populär war.³⁷ Gleichzeitig jedoch transformiert sie die Konzeption von Mutterschaft nachhaltig, indem sie den körperlichen Vorgang des Austragens und Gebärens eines Kindes ‚vergeistigt‘ und mit der Erschaffung eines künstlerischen Texts gleichsetzt. Entsprechend definiert sie das Lexem *поэт*:

[..] я в себе ношу золотистое голубое тело юной вещи, и когда я впиваю жизни, пьет и она, – таковы поэты. Что делать?³⁸

Ich trage in mir den goldblauen Körper eines jungen Werks, und wenn ich Leben in mich einsauge, trinkt auch es, – so sind die Dichter. Was soll man machen?

In der Wortverbindung „юной вещи“ [junges Werk] verschmelzen die semantischen Bereiche ‚Kind‘ und ‚Dichtung‘, das Dichten erhält eine organisch-natürliche Komponente.³⁹ Es gerät zu einem beinahe unwillkürlichen, intellektuell nicht steuerbaren Vorgang. Das künstlerische Schaffen wird dem Hervorbringen von Leben äquivalent.

In der Verbindung des biologischen Komplexes der Schwangerschaft mit dem grammatisch maskulinen Lexem *поэт* wird zudem die Figur des Dichters androgynisiert.⁴⁰ Das männliche Lexem wird mit weiblichen Bedeutungen aufgeladen, männlich konnotierte Elemente fehlen. Nicht nur das Konzept der Mutterschaft, auch das tradierte Idealbild des Autors erfährt damit eine grundlegende Umgestaltung; an die Stelle des männlichen Dichter-Demiurgen tritt ein dem Weiblichen und Organischen verpflichteter Autor.

Ohne den Verlust des Kindes und der Möglichkeit, mütterliche Gefühle im ‚wahren‘ Leben zu empfinden, so suggerieren manche Kommentare zu Guros Schaffen, wären womöglich gar keine (kompensatorischen) Texte entstanden. Dem setzen Guros Texte eine grundlegend andere Konzeption von Autorschaft entgegen: Der Text *ist* das Kind; ohne die Fähigkeit, wie eine Mutter zu empfinden, gäbe es keine Texte.

In einigen von Guros Texten mag damit die Position der Dichterin unbesetzt bleiben; ihre Konzeption des Dichtens macht jedoch jeden künstlerischen Schaffensakt, auch den eines männlichen Dichters, zu einem inhärent weiblichen. Guros Sprechinstanzen sind also zweifach außerhalb des traditionellen literarischen Spektrums positioniert: Sie nehmen sich als Beobachtende von den literarischen Strömungen aus, und ihr Dichten entspringt eher einer weiblich-organischen Sphäre als dem Intellekt eines genialisch-männlichen Dichters.

³⁶ Guro, 1988, 44.

³⁷ Vgl. Nolda, 1980, 117.

³⁸ Guro, 1996, 251.

³⁹ Die organische Komponente ist auch für Guros bildende Kunst relevant. Zur ‚organischen‘ Richtung in der russischen Avantgarde-Kunst vgl. Povelichina, 1999.

⁴⁰ Ebenso wie in der Beanspruchung männlich konnotierter Eigenschaften wie Verwegenheit und des bewussten Kampfes gegen die Gesellschaft durch eine weibliche Sprecherin im oben zitierten Dialogausschnitt.

Auch in einer weiteren Hinsicht nehmen Guros Sprechinstanzen keine traditionell autorisierten Sprechhaltungen ein: Für beide Geschlechter bedeutet das Künstlertum eine Sonderstellung, die als persönliches, identitätsstiftendes Gut vor verderblichen gesellschaftlichen Einflüssen bewahrt werden muss. Die Gurosche Künstlerpersönlichkeit ist immer auch Außenseiterin, die sich jedoch nicht durch genialische Überlegenheit sondern durch Schüchternheit und gesellschaftliche Unterlegenheit auszeichnet. Guros Künstler verlieren ihre Identität in dem Moment, in dem sie sich vor Demütigungen seitens der Gesellschaft zu fürchten beginnen [„Если испугают тебя [...] горькие обиды тех, кто покажется тебе прекрасными [...]“].⁴¹ Stärker als mit der menschlichen Gesellschaft sind sie mit der Natur verknüpft, sie sind von der Natur Auserwählte, wie aus der Anrede zweier Kiefern hervorgeht: „[...] ты – единственная!“ / „Узнай, – ты наша, запомни!“⁴² [„[...] du bist die einzige!“ / „Wisse, du bist die unsrige, merk dir das!“] Die Verbindung mit der Natur macht den Menschen erst zum Künstler, zur Künstlerin. Sie bringt jedoch auch insofern eine Distanz zur Gesellschaft mit sich, als die hergebrachten Möglichkeiten, sich als Künstler bzw. Künstlerin zu profilieren, abgelehnt werden. Guros Dichterin versagt sich sogar den Wunsch, in Zeitschriften publiziert zu werden, da dies, so suggeriert der Text, einer Angleichung an eine grausame Gesellschaft gleichkäme: „И не желать никогда печататься в их журналах, не быть, как все, и не отнимать жизни у животных“⁴³ [Und sich nicht zu wünschen, jemals in ihren Zeitschriften gedruckt zu werden, nicht wie alle zu sein, und den Tieren nicht das Leben zu rauben]. Die Ablehnung kulturell vorgefundener Dichter-Modelle manifestiert sich in der kindlich anmutenden Weigerung, wie alle anderen zu sein, sowie in der frei assoziativen, alogischen Verknüpfung des Publizierens in Zeitschriften mit der Tötung von Tieren. Guros Künstlerinnen und Künstler stellen sich bewusst ins Abseits einer Gesellschaft, deren Gehör zu finden allein schon das Risiko birgt, die Position privaten Auserwähltseins zu verlieren.

Die Weigerung, auf eine mit Autorität ausgestattete Sprechposition zuzugreifen, findet ihr Echo also nicht nur in der Stilisierung der Dichterpersönlichkeit zum Außenseiter und in der Ablehnung vorgefundener Modelle von Autorschaft, sie erfährt in der Gleichsetzung von Autor und Mutter auch eine klare Situierung im System der Geschlechter. Die weibliche Position könnte dabei auch bewusst wegen ihrer traditionellen Lokalisierung außerhalb des kulturell vorgegebenen Rahmens gewählt sein. Guros Texte erzeugen also selbst, über die Nicht-Bearbeitung konventioneller dichterischer Autorität, den Eindruck eines nicht-repräsentativen, außerhalb der Tradition lokalisierten Sprechens, über das wiederum eine Übereinstimmung mit dem abweichenden Geschlecht der Autorin hergestellt wird.

Gerade die Geschlechtszugehörigkeit der Dichterin jedoch blockiert eine Rezeption der Texte als fiktionale sprachliche Kunstwerke: Nicht selten wird sie zur Ursache für den abweichenden poetologischen Ansatz Guros stilisiert; die fingierte Privatheit des Sprechens wird in einer typischen Rezeptionsbewegung als Verweis auf die Lebenswirklichkeit der Autorin gelesen. Die einer Autorin von vornherein gerne abgesprochene Autorität, sich in einen literarischen Diskurs an zentraler Stelle einzuschreiben, findet sich in den Texten scheinbar bestätigt: Die bewusste Weigerung der Texte, hergebrachte Positionen von Autorschaft einzunehmen, wird als die Manifestation selbstverständlicher literarischer Marginalität einer Autorin fehlgedeutet. Der Entwurf eines vom Tradierten abweichenden, alternativen Dichtertypus muss dabei ebenso aus dem Blickfeld geraten wie die Tatsache, dass die Motivik des Weiblichen, Unwillkürlichen-Organischen erst durch künstlerische Verfahren hervorgebracht wird, nicht aber als natürlicher Ausfluss einer weiblichen Existenz gelesen werden kann.⁴⁴

⁴¹ Guro, 1996, 230.

⁴² A.a.O., 254.

⁴³ A.a.O., 227.

⁴⁴ Kunst von Frauen nicht als „Kreation, sondern nur [als] Ausfluß ihres Seins“ (Vinken, 1992, 21) zu lesen, ist eine der gängigen Marginalisierungsstrategien.

2 Die Transformation der literarischen Gattungen

Guros Verzicht auf Autorität, ihre Verweigerungshaltung bezüglich traditioneller Dichterkonzeptionen, münden in die Transformation der Gattungen Lyrik und Prosa. Diese hat ihre Parallelle im literarischen Impressionismus, mit dem ihr Schaffen häufig in Verbindung gebracht wurde.⁴⁵ Die von Dmitrij Čiževskij im Bezug auf Anton Čechov vorgenommene Charakterisierung des literarischen Impressionismus lautet wie folgt:

In respect to outer forms: 1) vagueness of the total picture, and 2) in opposition to this, the prominence of detail and trivia [...] 3) the renunciation of the formulation of thoughts [...] 4) in opposition to that, the creation of a ‚general mood‘ through which, if need be, certain ‚results‘ of the artistic presentation may be suggested to the feelings of the reader, to the capacity to feel, if not to the intellect. However, 5) certain small features, lines, particularities, details, speak to the feeling of the reader – these are the bearers of the soft and gentle shadings, the ‚differentials of mood‘.⁴⁶

Die Betonung des sensuellen, anti-intellektuellen Moments, das den Impressionismus und auch Guros Texte kennzeichnet, bringt eine weitgehende Verwischung der Grenzen zwischen einzelnen literarischen Gattungen mit sich:

Der Impressionismus, der den einzelnen Eindrücken nachgeht [...], kann in der Forderung reiner Stilisierung und strenger Beobachtung der Grenzen, die zwischen Kunstgattungen und Dichtungsarten bestehen oder bestehen sollen, nur eine zwecklose Denkarbeit erblicken, die der Reinheit künstlerischer Eindrücke entgegenwirkt.⁴⁷

Das hier beobachtete Ineinanderfließen der Gattungen, das Nebeneinander narrativer und lyrischer Verfahren innerhalb eines Textganzen, kann als eines der auffälligsten Merkmale von Guros literarischem Werk gelten. Markov vermutet in der Aufhebung der Gattungsgrenzen gar Guros größtes literarisches Verdienst.⁴⁸

2.1 Die Transformation des Narrativen

Im postum publizierten Band *Небесные верблюжата*, dem die meisten hier analysierten Gedichte entstammen, ist das formale Arrangement von Prosa und Lyrik ein grundlegend anderes als in Guros erster Textsammlung *Шарманка* [Die Drehorgel]:

It [*Небесные верблюжата*] contains only prose miniatures and several poems, mostly written in free verse; here they are not assigned to different parts of the book, as they were in *Sharmanka*, but are freely mixed, so that the boundary between prose and verse is obliterated. The fragmentary character of the work is further enhanced in that titled and untitled pieces are printed in such a way that it is often difficult to determine whether a given fragment is independent or is the sequel to the one before it.⁴⁹

Abgesehen von der mangelnden formalen Trennung durchdringen sich Prosa und Lyrik auch in poetologischer Hinsicht. Guros Prosa wird generell als ‚lyrisch‘ apostrophiert.⁵⁰ Der Eindruck des Lyrischen entsteht zum einen, wie etwa Kalina hervorhebt, aus der auffälligen laut-

⁴⁵ Vgl. u.a. Banjanin, 1994, Markov, 1968 und Nilsson, 1994.

⁴⁶ Čiževskij, 1967, 54.

⁴⁷ Otto Walzel, zit. nach Thon, 1928, 108.

⁴⁸ Vgl. Markov, 1968, 21. Vgl. dazu auch Kalina, 1982, 19 u. 206.

⁴⁹ Markov, 1968, 18.

⁵⁰ Vgl. etwa Markov, 1968, 17 oder Banjanin, 1974, 307f.

lichen und rhythmischen Strukturierung von Guros Prosa: „Assonance, alliteration, internal rhymes, truncated rhymes, and rhythmo-intonational patterns can be found in Guro's prose“⁵¹. Zum anderen wirkt die narrative Struktur deformiert. Die Kürze der Prosatexte, ihr fragmentarischer Charakter, die fehlende Sujetbildung sowie die von Alogik geprägte Narration⁵² destabilisieren die zeitliche Struktur⁵³. Statt eines sich in der Zeit entfaltenden Erzählens werden häufig ganz der Gegenwart verhaftete Momentaufnahmen und Stimmungsbilder geboten. Darin ähneln die Texte Prosagedichten.

In einigen Texten, die sich durch eine relativ starke Neigung zum lyrischen Pol auszeichnen, wird die Präferenz für die Schilderung eines flüchtigen Eindrucks und die Weigerung, ein Ereignis zu erzählen, explizit thematisiert. Der Text „Осленок“ [Das Eselchen] beispielsweise führt einen kleinen Esel ein, auf dessen Rücken ein Prinz sitzt. Die Erzählinstanz fährt fort: „Не знаю, чем это кончилось“ [Ich weiß nicht, womit das endete]⁵⁴, um daraufhin über einen möglichen Sturz des Prinzen und dessen Konsequenzen zu spekulieren. Der Text endet mit der Feststellung:

Мне это неинтересно знать. Для меня важно знать одно: Бежал осленок, и им никто не правил – на нем сидел принц, а в глазах он нес Весну.⁵⁵

Für mich ist es uninteressant, das zu wissen. Für mich ist es wichtig, eines zu wissen: Ein Eseljunges lief und niemand lenkte es – auf ihm saß ein Prinz und in seinen Augen trug er den Frühling.

Jede mögliche Sujetbildung erscheint der Erzählinstanz irrelevant. Ein solches Erzählen, das letztlich einer Weigerung zu erzählen gleichkommt, kann die Erwartungen der Rezipienten an einen narrativen Text nicht erfüllen; dies wird mitunter über die Interaktion zweier Figuren verdeutlicht. So wird etwa in einem titellosen Text die Enttäuschung jugendlicher Erwartungen an das menschliche Zusammenleben durch die gesellschaftliche Realität thematisiert. In dem Moment, in dem eine Schilderung der Problematik zu erwarten wäre, bricht die Sprechinstanz die Erzählung ab, woraufhin der Adressat weitere Informationen darüber fordert, ob die Beschriebenen in der bestehenden Gesellschaft leben konnten:

„Ну и все?“ – Ну и все!
„Что же, они сумели?“
– Нет, конечно, не сумели, – потому-то и все.⁵⁶

„Und das ist alles?“ – „Und das ist alles.“
„Ja was, konnten sie's?“
„Nein, natürlich konnten sie's nicht, – deshalb ist es ja auch alles.“

Zur Transformation und Schwächung der narrativen Komponente trägt außerdem die Rückdrängung des menschlichen Elements bei. In einigen Texten erscheint die Natur als eigentlicher Protagonist – Texte wie „Ночь“⁵⁷ [Die Nacht] oder „Небесные проталины“⁵⁸ [Schmelzlöcher im Himmel] setzen mit Naturschilderungen ein, blenden im Anschluss kurz eine Figur ein und brechen mit einer Rückkehr zur Naturbeschreibung ab. Die menschlichen Figuren erscheinen darin mehr als Teil der Natur denn als Handlungsträger, die sich aktiv in eine Relation zur Umgebung zu setzen vermögen.

⁵¹ Kalina, 1982, 206.

⁵² Vgl. Nilsson, 1994, 90.

⁵³ Vgl. Kalina, 1982, 135.

⁵⁴ Guro, 1996, 313.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ A.a.O., 306.

⁵⁷ A.a.O., 283.

⁵⁸ A.a.O., 220.

Dass Naturvorgängen das Primat über menschliche Handlung eingeräumt wird und ihnen der Status eines berichtenswerten Ereignisses zugestanden wird, verstößt gleichfalls gegen die Konventionen der Narration und löst schon innerhalb des Textes Befremden und Spott aus: „— [...] Погодите же, — елку повалило над оврагом, едва не задавило весь наш ручей. — Эй, новость тоже!“⁵⁹ [„Warten Sie doch – über der Schlucht hat es die Tanne umgeworfen, fast hätte es unseren ganzen Bach abgedrosselt.“ – „He, auch eine Neuigkeit!“]. In diesem Zitat ist das Element der Handlung auch sprachlich durch die unpersönliche Konstruktion [„елку повалило“, „задавило“] getilgt; die Präsenz eines handelnden Bewusstseins wird schon auf grammatischer Ebene geleugnet.

Die marginale Position von Guros idealem Dichter, der sich außerhalb der literarischen Tradition stellt und seine mütterlich-weiblichen Qualitäten betont, findet ein Echo in Guros Transformation des Narrativen: Was die Erzählinstanzen ihrer Prosafragmente für erwähnenswert halten, entspricht nicht den Konventionen der literarischen Tradition. Was generell an den Rand literarischer Aufmerksamkeit gedrängt bleibt, machen Guros Texte zu ihrem lyrisch-narrativen Kern.

2.2 Die Transformation der Gattung Lyrik

Die für den Futurismus so prägende „zukunftsgerichtete Kultur des Vergessens“⁶⁰ manifestiert sich bei Guro unter anderem darin, dass nicht auf traditionelle Gedichtformen, wie etwa das Sonett, zurückgegriffen wird. Statt dessen aktiviert Guro einige dem Mündlichen entstammende Gedichtarten wie das Wiegenlied, den Zauberspruch oder das Volkslied.

Die Ablehnung schriftlicher literarischer Traditionen tritt auch in der weit gehenden Deformation der Kategorien von Reim und Rhythmus zutage. Nach Orlickij orientieren sich nur ca. 8% von Guros Gedichten an der klassischen Verslehre⁶¹, die übrigen tendieren in für damalige Standards ungewöhnlicher Intensität zum freien Vers. Gleichzeitig aber bedeutet der Verzicht auf Endreime und traditionelle Versmaße in einem Großteil der Texte keine generelle Schwächung der lautlichen Struktur. Vielmehr nehmen Binnenreime, Alliterationen sowie Wiederholungen (von Phonemen, Morphemen und Lexemen) eine zentrale Stellung im Textgefüge ein.

Während in Guros Prosa generell das lyrische Element als gestärkt gelten kann, so lässt sich in ihren Gedichten abgesehen von den genannten Aspekten keine einheitliche Transformationslinie erkennen. Vielmehr erfolgt die Veränderung der Gattung Lyrik in zwei Richtungen: Einerseits wird in manchen Texten das narrative Element in einer Weise gestärkt, dass diese wohl nicht als Gedichte erkennbar wären, würde nicht eine der Lyrik gemäß Zeilenbrechung die Frage der Gattungszugehörigkeit beantworten. Die Einführung narrativer Komponenten – etwa der häufige Gebrauch direkter Rede oder der Wechsel der sprechenden Instanzen⁶² – prägt meist auch jene Texte, die Genres wie Wiegenlied oder Zauberspruch angehören: Dort verknüpfen narrative Elemente die Texte enger mit der Lebenswirklichkeit. So werden etwa in „Вечернее“⁶³ [Abendliches] das Singen des Liedes und seine (mangelnde) Wirksamkeit innerhalb des Textes thematisiert und damit ein Erstarren der Form in der Schriftlichkeit verhindert.

⁵⁹ A.a.O., 271.

⁶⁰ Günther, 1995, 140. Abgelehnt wurde vor allem die kulturell unmittelbar präsente Vergangenheit, die archaische vorhistorische Vergangenheit erfuhr im russischen Futurismus jedoch eine Aufwertung. Vor allem Chlebnikov strebte eine „Verbindung von Archaischem und Utopischem“ an (a.a.O., 144).

⁶¹ Vgl. Orlickij, 1999, 233.

⁶² Z.B. in „Финская мелодия“ [Finnische Melodie] oder „Шалопай“ [Der Faulenzer] (Guro, 1996, 341f. u. 350).

⁶³ A.a.O., 239f.

Andererseits wird in einigen, vor allem späteren Texten (nach *Шарманка*) der narrative Pol beinahe vollständig getilgt. Auf Kosten der referentiellen Funktion der Sprache werden in diesen Gedichten – nach Jakobsons Funktionenmodell⁶⁴ – die emotive und die poetische Funktion gestärkt.⁶⁵ Zum Teil stehen diese Gedichte den futuristischen Forderungen nahe, „die mediale Funktion der poetischen Sprache aufzugeben“⁶⁶ und das „Wort als solches“⁶⁷ in den Vordergrund zu rücken.

Mit der Schwächung des Narrativen wird das Sprechen *als solches* betont; es tritt an die Stelle eines Sprechens *über* ein Thema. Das Wort dient nicht mehr zur Darstellung der Welt, sondern bildet gleichsam deren zweite Verkörperung in einer neu erschaffenen Sprachwelt, wobei der Berührungsplatz zwischen dinglicher Welt und Sprachwelt für Guro im Klang zu sehen ist – beide klingen, *звенят*.⁶⁸ Ähnliches gilt für die Bedeutung von Emotionen bei diesem Typus von Gedichten: Nie wird *über* sie gesprochen, sie bilden sich unmittelbar in der Sprache ab, Emotion wird selbst zur Sprache.

Mit dieser Transformation der Inhaltsebene und der fundamentalen Veränderung des Sprachverständnisses geht eine Deformation der Sprechinstanzen einher. Der quasidistanzlosen Verkörperung der Welt in Sprache entspricht in einer Reihe von Gedichten das Fehlen einer erkennbaren Sprechinstanz: Diese suggerieren so, dass die Existenz eines Sprechers, der sich in eine individuelle und aktive Beziehung zu Umgebung und Sprache setzt, überflüssig geworden ist. Auf paradoxe Weise werden damit auch Subjektivität und Objektivität gleichsam in eins gesetzt: Obwohl die intendiert direkte und reflexionslose Umsetzung von Welt in Sprache und Emotion selbstverständlich subjektiv ist, fehlen doch durch die mangelnde Abgrenzung der Sprechinstanz gegenüber der Welt alle Bezugspunkte, an deren Koordinaten sich ein Subjekt definieren könnte. Die Gedichte erzeugen dadurch, dass sie den Ort ihres Sprechens kaum bis gar nicht umreißen, die Illusion universaler Gültigkeit. Die Sprecherlosigkeit der Texte könnte somit auch als eine überdimensionale Ausdehnung eines lyrischen Ich verstanden werden, dessen Grenzen durch sein Übergreifen auf Sprache und Welt nicht mehr auszumachen sind.

Damit scheinen Guros Gedichte zwar zunächst eine klassische Besonderheit der Lyrik zu zeigen, die Verschränkung von Subjektivität und Allgemeingültigkeit in der lyrischen Sprechinstanz (die auch traditionell nicht über ein lyrisches Ich präsent sein muss).⁶⁹ In Guros Gedichten fehlen jedoch nicht selten alle beschreibenden und reflektierenden Elemente: Die (nicht explizit präsenten) Sprechinstanzen erschweren eine identifizierende Lektüre, indem sie ihre Eindrücke weder beschreiben noch benennen – die in Sprache umgesetzte Emotion ist gleichsam *zu* subjektiv und sprengt die traditionelle lyrische Balance zwischen Subjektivität und Allgemeingültigkeit. Die Leugnung jeder Distanz zwischen wahrnehmender Instanz und Welt ermuntert die Rezipienten vielmehr zum tatsächlichen Nachvollzug der zu Sprache gewordenen Emotion und damit zum Extremfall eines distanzlosen Lesens, den Levin als „девичье чтение“⁷⁰ [mädchenhaftes Lesen], also weibliches Lesen begreift.

Generell ergibt sich in dieser spezifischen (Nicht-)Gestaltung der lyrischen Sprechinstanz eine Parallel zur dominanten Geschlechterkonzeption der europäischen Welt: Während dem männlichen Pol eine Subjektbildung und Individualisierung in einem System von binären

⁶⁴ Vgl. Jakobson, 1994, 34ff., v.a. 38.

⁶⁵ Die Kombination von emotiver und poetischer Funktion der Sprache ist nach Jakobson zwar ohnehin ein Gattungsmerkmal der Lyrik (vgl. a.a.O., 38). Die bei Guro anzutreffende Favorisierung dieser Funktionen bewirkt jedoch eine extreme Betonung des lyrischen Pols auf Kosten der anderen Sprachfunktionen.

⁶⁶ Lauhus, 1983, 29.

⁶⁷ Vgl. „Декларация слова как такого“, „Что есть слово“, „Слово как такое“, in: Teréchina / Zimenkov, 2000, 44-49.

⁶⁸ Das Verb *звенить* erscheint in einer Reihe von Texten, u.a. in „Пески, досочки,...“ [Sand, Brettcchen] oder „Лень“ [Faulenzerei] (Guro, 1996, 252f. und 357).

⁶⁹ Vgl. Teil I, Abschnitt 3.2.

⁷⁰ Levin, 1973, 180.

Oppositionen zugestanden wurde, was auch ein Sprechen *über* Welt und die Reflexion des eigenen Standpunkts ermöglichte, blieb dem weiblichen Pol eine positive Abgrenzung (weitgehend) vorenthalten. In einem Geschlechtersystem, das keine weibliche Subjektkonstitution vorsieht, zeichnet sich der Ort weiblichen Sprechens folglich durch seine mangelnde Spezifikation aus – es gibt keine weiblichen Sprecher oder sie fallen wegen ihrer fehlenden Abgrenzung mit Welt und Sprache in eines.

2.3 Die literarischen Gattungen und ihre Relation zur Kategorie Geschlecht

Obgleich sich Prosa und Lyrik in Guros Werk in einer beträchtlichen Zahl von Texten ineinander zu schieben scheinen, bleiben sie doch formal geschieden: Durch die graphische Gestaltung macht die Autorin stets deutlich, welcher der beiden Gattungen der jeweilige Text zuzurechnen ist. Allerdings erscheint in Guros Fall eine strenge Unterscheidung entlang der Linien tradierter Gattungsgrenzen weniger sinnvoll als eine Differenzierung in Texte mit größerer und geringerer narrativer Prägung. Da die Texte mit stärker ausgestaltetem narrativem Element auch immer eine Relation zwischen einer abgegrenzten Sprechinstanz und der Welt enthalten, können in ihnen auch Fragen der Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft verhandelt werden. Tatsächlich sind es diese Texte, die in erster Linie der Prosa, teilweise aber auch der Lyrik (vor allem aus *Шарманка*) angehören, in denen die Machtverhältnisse der Geschlechter problematisiert werden.

Die Texte mit ausgesprochen lyrischer Prägung, die keine Distanz zur Welt zu kennen scheinen und so auch keine Oppositionen aufbauen, wirken demgegenüber zunächst geschlechtsneutral. Im vorherigen Abschnitt wurde jedoch bereits deutlich, dass die spezifische Transformation der Sprechinstanz in diesen Texten durchaus eine Entsprechung im traditionellen Geschlechtersystem hat. In Abschnitt 4 wird zu klären sein, welches Verhältnis zwischen dem spezifischen Sprach- und Weltverständnis dieser Texte und der tradierten Geschlechterkonzeption aufgebaut wird, bzw. in welcher Relation die poetischen Verfahren dieser Gedichte zum semantischen System von Guros Texten stehen.

Zudem scheint die Frage relevant, ob die in Guros Werk insgesamt zu konstatierende Deformation des Narrativen zugunsten eines gestärkten lyrischen Pols und die damit einhergehende Betonung des Emotionalen mit geschlechtsspezifischen Vorstellungen verknüpft wird. So ist zu klären, ob eine geschlechtliche Sphäre innerhalb des konventionellen Geschlechtermodells auf Kosten der anderen als gestärkt erscheint, bzw. ob die Aufweichung tradiert literarischer Trennlinien ihr Echo in einer Durchdringung der geschlechtlichen Sphären findet.

Im folgenden konzentriert sich die Textanalyse trotz des Ineinanderfließens von Lyrik und Prosa in Guros Schaffen in erster Linie auf die Lyrik der Autorin – dies scheint nicht nur im Kontext dieser Arbeit geboten, sondern trägt auch der bisherigen Forschung Rechnung, in der die Konzentration auf Guros Prosa noch überwiegt. Vereinzelt werden jedoch auch Beispiele aus Guros Prosa herangezogen, wenn diese dazu geeignet erscheinen, einzelne Punkte besonders zu erhellen.

3 Natur und Kultur – Geschlechterstereotypen und ihre Transformation in der Lyrik Elena Guros

3.1 Männlichkeit und Weiblichkeit in der männlich markierten Kultur

Zunächst bleibt Guros semantische Gestaltung der geschlechtlichen Sphären traditionellen Konzeptionen verhaftet. So begreift sie ‚die Kultur‘ als männlich, die Natur, in Anlehnung an

den nicht nur in der russischen Kultur populären Mythos der archetypischen ‚Mutter Erde‘⁷¹, als weiblich. Natur und Weiblichkeit erscheinen in der männlich geprägten Kultur, die in erster Linie dem urbanen Raum zugeschrieben wird⁷², als marginalisiert; die weiblichen Figuren wirken gedemütigt und unterdrückt. Dies tritt in einem von narrativen Elementen stark geprägten Gedicht aus Guros *Шарманка*⁷³ besonders deutlich hervor:

Сильный, красивый, богатый
Защитить не захотел...
Дрожала, прижавшись в худом платке.
Кто-то мимо проскользнул горбатый.

Город большой, – толку-учий!

Прогнали. Башмачки промокли.
Из водосточных вода текла.
И в каретах с фонарями проезжали
Мимо, мимо, мимо, – господа.
Он, любимый, сильный, он все может.
Он просто так, – не желал...
Наклонился какой-то полутемный,
Позвал пить чай, обещал:
– «Пойдем, ципа церемонная,
Развлеку вечерок!

И, тогда, как собачонка побитая, трусливо дрожа,
Поплелась за тусклым прохожим.
Была голодна.⁷⁴

Ein Starker, Schöner, Reicher
Er wollte sie nicht beschützen...
Im zerschlissenen Tuch hingedrückt, zitterte sie,
Jemand Buckliges schlüpfte vorbei.

Die Stadt ist groß – sie stö-össt!

Man verjagte sie. Die Schühchen weichten durch.
Aus den Wasserabflüssen rann das Wasser.
In Kutschen mit Scheinwerfen fuhren
Vorüber, vorüber, vorüber – die Herren.
Er, der Geliebte, Starke, er kann alles.
Er hat einfach so – er wollte nicht...
Irgendein Halbdunkler beugte sich her,
Lud zum Teetrinken ein, versprach:
„Gehen wir, gezierte Mieze,

⁷¹ Vgl. Bašmakova, 1999, 37.

⁷² Die Rolle des Urbanen in Guros literarischem Werk untersuchen detailliert etwa Banjanin, 1986, 1994 u. 1999 sowie Jensen, 1977 u. 1979.

⁷³ Wie Ičin ausführt, erhält das Motiv der Drehorgel, das im Titel und in einigen Gedichten auftritt, für Guro im Gegensatz mechanisch – organisch eine negative Bedeutung (vgl. Ičin, 1999, 214).

⁷⁴ Guro, 1996, 95.

Ich vertreibe uns den Abend!

Und da schleppte sie sich, wie ein geprügeltes Hündchen
ängstlich zitternd, hinter dem blassen Passant her.
Sie war hungrig.

In diesem Gedicht steht eine weibliche Figur einer Welt gegenüber, die von männlicher Willkür und Machtausübung geprägt ist. Dabei tritt die weibliche Persona als Figur, die mit Namen oder Personalpronomen bezeichnet werden könnte, nicht in Erscheinung – dass es hier um eine Frau geht, lässt sich nur aus den Präteritumsendungen erschließen, die Information, dass es sich überhaupt um ein menschliches Wesen handelt, wird nur durch die konventionelle Situation und die Nennung von Kleidungsstücken [„в худом платке“, „Башмачки“] übermittelt. Jede Individualisierung; ihre Namenlosigkeit die Figur lässt sie als Vertreterin eines unspezifisch ‚Weiblichen‘ erscheinen.

Während sich die männlichen Figuren, der starke und schöne ‚Er‘ und die „Herren“ [господа], im konkreten wie im übertragenen Sinne abzuschotten wissen (sie „fahren in Kutschen vorüber“ [в каретах [...] проезжали] bzw. lehnen es ab, die weibliche Figur zu beschützen [„Защитить не захотел“]), scheint die weibliche Figur sich nicht als Subjekt gegenüber der eindringenden Außenwelt abgrenzen zu können: Sie drückt sich – vermutlich – gegen eine Mauer, ihr Tuch ist durchlöchert [„прижавшись в худом платке“], die Schuhe durchnässt [„Башмачки промокли“]. Die annähernd anagrammatische Relation von „платке“ und „текла“ am Ende der Verse drei und sieben unterstützt den Eindruck sich verwischender Grenzen lautlich. Dabei destabilisiert sich nicht nur die körperliche Abgrenzung zur Umgebung, die Figur ist insgesamt abhängig vom Schutz der männlichen Welt und befolgt willentlich deren Befehle.

Abgesehen vom Mitgefühl, das diese Figur hervorruft, vermittelt dieser Text auch über Lautähnlichkeiten, dass die geschilderte männlich dominante Welt kritisch zu betrachten ist. Unter den wenigen Reimen dieses Textes findet sich das Reimpaar „богатый“ und „горбатый“, das die erste Strophe umschließt. Das Adjektiv „bucklig“ verweist auf das im allgemeinen positiv konnotierte „reich“ zurück und modifiziert es: Der männliche Träger des Reichtums wird so in die Nähe des Verkrüppelten gerückt und erscheint als ein durch die eigene Kultur Deformierter. Zudem ist das Krankhafte dieses ‚Er‘ kein Ausnahmefall: Die einzelnen männlichen Figuren sind untereinander austauschbar, wie die über das Reimpaar „обещал“ – „желал“ in eins gesetzten Liehaberfiguren (oder Freierfiguren?) demonstrieren.

Zwar ist in diesem Text wie auch in Guros gesamter Geschlechterkonzeption das Männliche innerhalb der von ihm geschaffenen Kultur dominant, während das Weibliche als untergeordnet und abhängig erscheint. Guro macht jedoch in diesem wie einigen anderen Texten deutlich, dass die Kultur auf beide Geschlechter deformierend und entindividualisierend wirkt; auch Frauen können zu Vertreterinnen dieser Kultur werden. In einer Reihe von Prosa-texten treten weibliche Figuren auf, die zu Repräsentantinnen des männlichen Gesetzes geworden sind, wie etwa die Mutter, die auf die Fragen des Kindes nach dem Schicksal Don Quixotes, dessen Figur für Guro gleichsam das Poetische an sich verkörpert, mit Ungeduld und Strafandrohungen antwortet.⁷⁵ Die weiblichen Figuren sind also nicht nur Opfer sondern auch Täterinnen, die ebenso wie die Männer ihre poetische Unschuld verlieren können, wie auch im Gedicht „Моему брату“ [Meinem Bruder] deutlich wird. Dort erscheint die als Fürsprecher für die Schwester angesprochene männliche Figur durch ihre Stellung außerhalb der Gesellschaft als unschuldig und rein: „Ты любил маленьких птичек / И умер замученный людьми“⁷⁶ [Du liebstest die kleinen Vögel / Und starbst gequält von den Menschen].

⁷⁵ Vgl. Guro, 1996, 245.

⁷⁶ A.a.O., 354.

Die Kategorie Geschlecht wird bei Guro damit, wie auch schon bei Gippius, ansatzweise aus dem biologistischen Verständnis gelöst. „Die Frau“ steht nicht schon deshalb außerhalb der männlichen Kultur, weil sie im traditionellen Geschlechterverständnis dem Bereich der Natur zugeordnet war und dieser Guro als positiver Gegenentwurf zur Kultur gilt. Vielmehr muss auch sie sich erst aus den kulturell vorgegebenen Lebensentwürfen lösen – ein Weg, der auch den männlichen Figuren jederzeit offen steht. Das biologistische Denken ist dadurch geschwächt: Eine männliche Figur wird nicht schon durch ihre Geschlechtszugehörigkeit zur Verkörperung männlich konnotierter Eigenschaften.

Dennoch bleibt die essentialistische Geschlechterkonzeption in Guros Texten grundsätzlich erhalten. Die Pole des Weiblichen bzw. Männlichen werden nach wie vor mit stabilen Merkmalskomplexen aufgeladen; die Natur bleibt, der Konvention gemäß, weiblich, die Kultur männlich. Auch stehen Guros weibliche Figuren, gemäß der essentialistischen Konzeption, der Natur schon durch ihr Geschlecht näher – vor allem die Mutterschaft befähigt sie dazu, das ‚richtige‘ Leben außerhalb der Kultur wahrzunehmen. So kann (oder will) beispielsweise die Mutter des Vasja aus der gleichnamigen Erzählung in *Небесные верблюжата* nichts dagegen unternehmen, dass ihr Sohn der männlichen Erziehung unterworfen und zu einem vollwertigen Mitglied einer Gesellschaft erzogen wird, in der sie selbst ihren fest umrissenen Platz einnimmt. Dennoch spürt sie, eben weil sie seine Mutter ist, dass ihm dadurch Persönlichkeit, Lebensfreude und ein poetisches Verhältnis zur Natur geraubt werden:

Они вас обманули, ваши отцы! Они из года в год обманывают молодежь. Но я мать, меня не подкупишь, я вам скажу правду.⁷⁷

Sie haben euch betrogen, eure Väter! Jahrein, jahraus betrügen sie die Jugend! Aber ich bin eine Mutter, mich kauft man nicht, ich werde euch die Wahrheit sagen.

3.2 Der außerkulturelle Raum und die Transformation der geschlechtlichen Sphären

Guro postuliert in ihren Texten die Existenz eines idealisierten außerkulturellen Raums außerhalb der als männlich gedachten Kultur. Diese außerkulturelle Welt wird mit der Natur gleichgesetzt. Sie wird als Raum der Poesie und Schönheit jenseits erstarrter Formen entworfen, zu dem beide Geschlechter gleichermaßen Zutritt haben, wenn sie bereit sind, die Position des schwachen, verspotteten Außenseiters zu akzeptieren.

In den folgenden Abschnitten wird untersucht, mit welchen konkreten geschlechtlichen Bedeutungen dieser Raum aufgeladen wird und ob Guro in seiner semantischen Gestaltung das traditionelle Verständnis männlicher und weiblicher Qualitäten weiter problematisiert.

3.2.1 Das Geschlecht von ‚Mutter Erde‘

Guro nimmt in ihren Naturdarstellungen Bezug auf den heidnischen Mutter-Erde-Kult [„мать сыра земля“⁷⁸], der in Russland lebendiger ist als in den anderen europäischen Kulturen.⁷⁹ Die Natur ist daher, wie zahlreiche Forscherinnen und Forscher bestätigen⁸⁰, für Guro eine genuin weibliche Kraft. Als besonders eindeutiger Textbeleg sei hier eine Stelle aus dem Prosastück „Один разговор“ [Ein Gespräch] aus *Небесные верблюжата* angeführt. Als die

⁷⁷ A.a.O., 236.

⁷⁸ Fedotov, 1946, 11. Zum russischen ‚Mutter Erde‘-Kult vgl. auch Hubbs, 1988, 52-86.

⁷⁹ Vgl. Koschmal, 1996, 179.

⁸⁰ Vgl. z.B. Bašmakova, 1987 u. 1999, Gur'janova, 1999, oder Uspenski, 1999.

Sprecherin auf einem kleinen Bahnsteig im Wald auf ihren Zug wartet, hört sie, wie die Erde sich an ihre Seele wendet:

[..] я услышала, как земля просила ее:

«Послушай, ты теперь от меня близка [...]. Разыщи, приюти моих детей, – они очень неловкие, они молчат и едва шевелят губами, вместо того, чтобы громко и гордо говорить.»⁸¹

[..] ich hörte, wie die Erde sie bat:

„Horch, du bist nun nah bei mir [...]. Finde meine Kinder, gib ihnen Zuflucht – sie sind sehr ungeschickt, sie schweigen und bewegen kaum die Lippen, anstatt laut und stolz zu sprechen.“

In dieser Textstelle lassen sich Methoden der Naturdarstellung isolieren, die für Guros gesamtes literarisches Werk relevant sind: Zum einen wird die Natur als Mutter allen Lebens dargestellt, die sich um ihre (menschlichen) Kinder sorgt, vor allem um diejenigen, die ihrer wahren Berufung des poetischen Sprechens entfremdet sind. Zum anderen erscheint sie nicht nur als belebt: Die Ausstattung mit Sprechfähigkeit und Bewusstsein ist eines der zentralen Merkmale, mit denen die personifizierte Erde bzw. Natur in Guros Texten anthropomorphisiert wird.⁸²

Die Anknüpfung an den Mythos von ‚Mutter Erde‘ erfolgt jedoch bei Guro nicht ohne die Reflexion des tatsächlichen Stellenwertes von Natur und Weiblichkeit in der herrschenden Kultur. Die vor allem im Christentum dominante Verdammung des Irdisch-Fleischlichen als sündhaft findet ihr Echo in einigen von Guros Gedichten, so etwa in „Вдруг весеннее.“⁸³ [Plötzlich Frühlingshaftes], einem der Gedichte in Guros zweitem Buch *Осенний сон: Пьеса в четырех картинах* [Ein herbstlicher Traum: Stück in vier Bildern]:

Земля дышала ивами в близкое небо;
под застенчивый шум капель оттаивала она.
Было, что над ней возвысились,
может быть, и обидели ее, –
а она верила в чудеса.
Верила в свое высокое окошко:
маленькое небо меж темных ветвей,
никогда не обманула, – ни в чем не виновна,
и вот она спит и дышит...
и тепло.

Die Erde atmete mit den Weiden in den nahen Himmel; / zum schüchternen Geräusch der Tropfen taute sie auf. / Es kam vor, dass man sich über sie erhob, / sie vielleicht auch beleidigte, – / aber sie glaubte an Wunder. Sie glaubte an ihr hohes Fensterchen: den kleinen Himmel zwischen dunklen Zweigen, / sie hat nie betrogen, – sie ist an nichts schuld, / und da schlafst sie und atmet... und es ist warm.

Die nicht spezifizierte Sprechinstanz dieses Gedichts beschreibt nicht nur ein Naturbild, sondern verfügt über überlegenes Wissen. Damit unterscheidet sie sich bezüglich ihres Sprechgestus wenig vom wissenden männlichen lyrischen Ich in der Dichtung von Zinaida Gippius. Allerdings stimmt bei Guro das vertretene Wissen nicht mit den kulturell sanktionierten Denkfiguren überein. Die traditionelle Verdammung der Erde und damit des Fleischlichen wird thematisiert [„над ней возвысились [...] / и обидели ее“] und als falsch gekennzeichnet: Sie ist unschuldig [„ни в чем не виновна“] statt sündhaft. Gleichzeitig wird das Verhaftetsein des Irdischen in sich selbst aufgehoben. Die anthropomorphisierte Erde bleibt nicht auf sich selbst beschränkt, sondern ist über ihr „Fensterchen“ [окошко] in den Zweigen mit dem Himmel verknüpft, an dessen Wunder sie glaubt.

Die Merkmale des Fleischlichen werden jedoch nicht geschwächt, sondern im Gegenteil durch die Wiederholung des Verbs *дышать* [atmen] aus dem ersten Vers gegen Ende des Gedichts besonders betont. Die Körperlichkeit der Natur wird umgewertet und als Reinheit

⁸¹ Guro, 1996, 233.

⁸² Vgl. auch Hausbacher, 1996, 13.

⁸³ Guro, 1996, 205.

verstanden.⁸⁴ Guro akzentuiert damit ihr Modell einer Vergeistigung des Fleischlichen anders als Zinaida Gippius: Während bei letzterer das Ziel ein Aufgehen akzeptierter weiblicher Elemente im dominanten männlichen Prinzip war, so bleibt bei Guro die Identität der traditionell weiblich konnotierten Bereiche grundsätzlich erhalten.

Statt in der Akzeptanz weiblicher Merkmale durch das Männliche manifestiert sich bei Guro die Aufwertung der weiblichen Sphäre nicht zuletzt in der Integration traditionell als männlich verstandener Bedeutungskomplexe ins Weibliche. Während die Erde im oben zitierten Text „schläft“ [спит], was sie mit den traditionellen Merkmalskomplexen von Statik und Passivität verbindet, tritt im Gedicht „На еловом повороте“⁸⁵ [In der Tannenkurve] jene Dynamik zutage, die in Guros Texten die Natur, wie auch O'Brien konstatiert, häufig auszeichnet.⁸⁶

Крепите снасти!
Норд-Вест!
Смелчаком унеслась
в небо вершина
И стало недоступно
И строго
на краю,
От ее присутствия – небо – выше.

Zurrt die Taue fest!
Nord-West!
Waghalsig enteilte
die Baumkrone in den Himmel
Und es wurde unnahbar
Und streng
am Land,
Durch ihre Gegenwart ist der Himmel – höher.

An die Stelle von Trägheit und Bewegungslosigkeit der Natur tritt in diesem Gedicht ein in die Höhe enteilender Baumwipfel, der die Verbindung zwischen Erde und Himmel herstellt. Nicht nur die Umverteilung der Merkmale sondern auch die Wahl der Lexik verweist auf eine Durchdringung der geschlechtlichen Sphären: Der aufragende Wipfel wird in den ersten beiden Versen mit männlich konnotierter Seefahrtterminologie beschrieben. Im dritten Vers tritt die Destabilisierung der Geschlechtergrenzen besonders klar hervor: Der weiblichen Präteritumsform „унеслась“ [enteilte] steht die nähere Bestimmung durch das Substantiv *смелчак* [Waghals] voran, das nicht nur grammatisch sondern auch konzeptionell maskulin ist. Die Verschränkung von Weiblichkeit und Männlichkeit wird darüber hinaus durch die Satzstellung intensiviert. Das zu „унеслась“ gehörige Substantiv „вершина“ [Wipfel] folgt erst am Ende des vierten Verses – zunächst ist also nicht klar, welches Femininum enteilt, eine Person oder eine nicht-agentivische Entität.

Zudem fällt auf, dass die männlich konnotierte Dynamik als Aufwärtsbewegung der Natur einen Wert darstellt, während das Motiv der horizontalen Bewegung der vorbeifahrenden Herren aus dem titellosen Gedicht „Сильный, красивый, богатый...“⁸⁷ [Der Starke, Schöne, Reiche...] die Kälte der städtisch-männlichen Kultur illustriert.

Das Enteilen nach oben trägt außerdem dazu bei, dass die Natur als entrückt und unzugänglich erscheint. Die ihr so verliehene Würde bewirkt, dass die Anwesenheit des Baumwipfels den Himmel noch höher wirken lässt – nicht die Erde wird durch die Anwesenheit des Himmels aufgewertet, sondern umgekehrt.

Das hier anklingende Motiv der erhabenen Natur wird auch in anderen Texten, vor allem in „Этого нельзя же показать каждому?“⁸⁸ [Das darf man doch nicht jedem zeigen?] herausgearbeitet. Zwar wird deutlich, dass auch die hier angesprochene „Küstengegend“ [береговая сторона] von Beschimpfungen und Verletzungen von menschlicher Seite betroffen ist, dennoch ist sie stolz [„гордая“], unnahbar [„недоступная“] und majestatisch

⁸⁴ Vgl. die „Reinheit“ [чистота] der Natur in „Этого нельзя же показать каждому?“ [Das darf man doch nicht jedem zeigen?] (Guro, 1996, 222). Vgl. auch das positiv gewertete Motiv des Schlafens [„спит“], das bei Gippius primär mit dem Negativ-Iridischen assoziiert ist (vgl. Teil II, Abschnitt 4.2).

⁸⁵ Guro, 1996, 222.

⁸⁶ Vgl. O'Brien, 1999, 135.

⁸⁷ Guro, 1996, 95. Vgl. auch Abschnitt 3.1.

⁸⁸ Guro, 1996, 222.

[„царственная“] – sie wird mit Herrscherqualitäten ausgestattet und ist dem Menschen absolut überlegen.⁸⁹

Die Aufwertung der Natur beschränkt sich bei Guro jedoch nicht darauf, ihr Dynamik und Erhabenheit zu verleihen. In einigen Texten wird deutlich, dass die Autorin das Göttliche nicht mehr allein im Jenseitigen verortet, sondern es in der Natur selbst verankert. Nach Bašmakova trägt das Bild der ‚Mutter Erde‘ bei Guro religiöse Züge: „У Елены Гуро образ этот переходил в религию *Terra Mater*, в молитву Земле, в отдаче себя Земле“.⁹⁰ Dabei wird diese Göttlichkeit mit christlicher Bildlichkeit verknüpft; sie trägt aber auch Züge von magischem Denken.

Die Figur der Gottesmutter Maria fällt bei Guro mit der Vorstellung von der göttlichen ‚Mutter Erde‘ in eins. Sie greift damit auf eine genuin russische Tradition zurück, in der die Mutter Gottes auch als „magische Urmutter“⁹¹ verehrt wurde. Allerdings nähert sich Guro nicht von der heidnischen, sondern von der christlichen Seite und erkennt in der Erde Ähnlichkeiten mit der Gottesmutter (nicht umgekehrt): „И смотрела земля, как святая Мария Дева“⁹² [Und die Erde blickte, wie die heilige Jungfrau Maria] heißt es im Prosatext „Журавлиный барон“ [Der Kranichbaron]. Generell tritt für Guro im Bild der Gottesmutter das Moment der Körperlichkeit in den Vordergrund, das schon im russischen Wort *Богородица* [Gottesgebärerin] vorgezeichnet ist. Im Gedicht „Богородице“⁹³ [Der Gottesmutter] aus Guros letztem Werk *Жил на свете рыцарь бедный* [Es lebte auf der Erde ein armer Ritter] etwa wird die Gottesmutter die „wieder und wieder Gebärende“ [снова и снова Рождающая] genannt. Die Wiedergeburt Christi erhält damit ebenso einen sehr konkret körperlichen Aspekt wie der körperliche Vorgang des Gebärens, der bei Guro auch mit dem Literarisch-Künstlerischen verknüpft ist⁹⁴, von transzontalaler Relevanz wird. Die göttliche Transzendenz wird damit ins Weibliche integriert.⁹⁵

Die Vergöttlichung der Natur beschränkt sich jedoch nicht auf den weiblich-mütterlichen Aspekt. Guros Figuren beten zu Tannen und Fichten [„а я молюсь вам, высокие елки, без вас я очень глуп“]⁹⁶, zwei Kiefern sind „göttlicher Abstammung [божественного происхождения]⁹⁷, der Kater Vat [„Кот Ват“] erscheint als „Sonnengott“ [солнечного бога].⁹⁸ Und obwohl gerade letztere Hyperbolisierung des Göttlichen im Irdischen sicherlich von Ironie geprägt ist, wird doch die Gesamtendenz der Vergeistigung der Materie davon nicht in Frage gestellt. Diese Beispiele verdeutlichen zudem, dass die Göttlichkeit von Guros irdischer Welt Züge einer Naturreligion trägt. So ist die Weltsicht von Guros Figuren mitunter von magischem Denken geprägt, wie etwa ein zauberspruchähnliches Gedicht zeigt, das mit den Versen „Ветер, ветер, налетай, налетай, / Сумасброда выручай!“⁹⁹ [Wind, Wind, sturm herbei, sturm herbei, / Hilf dem Tollkopf!] beginnt.

Der Natur werden bei Guro Dynamik und Transzendenz zugeordnet. Sie wird jedoch auch dadurch mit traditionell männlich konnotierten Bedeutungskomplexen verknüpft, dass sie als Ort der Kunst markiert wird. Die Kunst wird so aus dem angestammten Bereich der Kultur

⁸⁹ Zur menschlichen Position gegenüber der Natur vgl. Abschnitt 3.2.2.

⁹⁰ Bašmakova, 1999, 36.

⁹¹ Koschmal, 1996, 179. Zur Betonung des mütterlichen Aspekts der Jungfrau Maria in Russland vgl. auch Hubbs, 1988, 100f.

⁹² Guro, 1996, 368.

⁹³ Guro, 1999, 48f.

⁹⁴ Vgl. Abschnitt 1.2.

⁹⁵ In *Жил на свете рыцарь бедный* ergibt sich insofern eine Verschiebung dieses Bildes, als dort die Notwendigkeit eines Eindringens des Geistes in die Materie stärker herausgearbeitet wird (vgl. dazu auch Uspenski, 1999), während in den früheren Texten das Vorhandensein des Geistigen im Irdischen vorausgesetzt und nicht problematisiert wird.

⁹⁶ Guro, 1996, 226.

⁹⁷ A.a.O., 242.

⁹⁸ A.a.O., 360.

⁹⁹ A.a.O., 262.

ausgegliedert. In der negativen Beurteilung der Kultur sowie in der Idealisierung des Dichters als einem ungeschickten Außenseiter ist bereits eine der Konvention widersprechende Zuordnung vorgezeichnet. Für Vlada Gehtman ist die Grundlage der (futuristischen) Kunst generell in der Dynamik des Lebens und damit in der Natur zu sehen¹⁰⁰:

Именно творческое созидание, движение жизни, наблюдаемой в органической природе – является основой творчества, а не застывшество привычного знания и привычных форм, становящихся механическим повторением.¹⁰¹

Die stetige Suche nach neuen, angemessenen Formen wird so zu einer Voraussetzung für die Entstehung von Kunst. In dieser Hinsicht kann die Natur, in der das Leben seine Form ständig verändert (mit Gehtman gesprochen: „бесконечная смена форм есть движение жизни“)¹⁰² zum Modell für die Kunst werden. Insofern fügt sich die Verortung der Kunst in der Natur in die futuristische Ästhetik, die sich am Leben und der ständigen Veränderung der Materie orientierte, während der Symbolismus in der umgekehrten Bewegung des *жизнетворчество* die Orientierung des Lebens an der Kunst anstrehte.¹⁰³

Entsprechend bietet allein die Vertiefung in die Natur Guros Dichterfiguren Orientierung. Die Berücksichtigung allgemein akzeptierter Meinungen hingegen schadet ihrem Werk, so etwa im Gedicht „Ветер“¹⁰⁴ [Der Wind], das auch die Verbindung zwischen dem Glauben an die Natur und dem Vertrauen in die Transzendenz noch einmal herausstreckt:

Радость летает на крыльях,
И вот весна,
Верит редактору поэт;
Ну – беда!
Лучше бы верил воробьям
В незамерзшей луже.
На небе облака – юже – юже...
Лучше бы верил в чудеса.
[...]

Die Freude fliegt auf Flügeln,
Und es ist Frühling,
Der Dichter glaubt dem Redakteur,
Na, das ist ein Jammer!
Er glaubte besser den Spatzen
In der nicht gefrorenen Pfütze.
Am Himmel sind die Wolken schmäler, schmäler...
Er glaubte besser an Wunder.
[...]

Die Dualismen der traditionellen Geschlechterkonzeption werden also in Guros Texten durch die spezifische semantische Gestaltung der Natur durchbrochen. Zwar wird die Natur entsprechend dem Mythos der ‚Mutter Erde‘ als weiblich begriffen und als mütterlich-weiblich geprägter Raum gegenüber der männlichen Stadt¹⁰⁵ privilegiert. Die traditionellen Zuschreibungen werden jedoch erweitert und durch konventionell männliche Merkmalskomplexe ergänzt. So wird die stereotype Statik des Weiblichen durch eine Dynamik ersetzt, die der Natur den Weg zum Himmel öffnet und damit die Vergöttlichung einer erhabenen Natur vorbereitet. Abgesehen von transzendentalen Qualitäten weist die Natur auch alle Merkmale des Schöpferischen auf. Als lebenserneuernde Kraft begriffen, ist sie selbst bereits Kunst und bildet ein ideales Muster für wahres Schöpfertum jenseits erstarrter literarischer Formen.

Allerdings wird nicht nur die traditionell weiblich gedachte Sphäre über die Integration neuer Merkmalskomplexe transformiert. Auch der Bereich des Männlichen wird in Guros Texten semantisch umgestaltet; dieser Aspekt wird im folgenden Abschnitt genauer untersucht.

¹⁰⁰ Im Fehlen eines „Urbanismus und technische[n] Dynamismus“ (Günther, 1995, 143) unterscheidet sich der russische Kubofuturismus fundamental vom italienischen Futurismus.

¹⁰¹ Gehtman, 1999, 95.

¹⁰² A.a.O., 93.

¹⁰³ Vgl. Gur'janova, 1999, 65.

¹⁰⁴ Guro, 1996, 335.

¹⁰⁵ Vgl. auch Hausbacher, 1996, 32ff.

3.2.2 Die Transformation der traditionell männlichen Sphäre

Eine Analyse der semantischen Gestaltung der männlichen Sphäre kann sich bei Guro – anders als bei Zinaida Gippius – nicht vorrangig an den männlichen oder männlich konnotierten Sprechinstanzen orientieren: Von 57 Gedichten aus Guros Werk (*Жил на севере рыцарь бедный* ausgenommen) weisen nur drei grammatisch männliche Sprechinstanzen auf, weitere zwei geschlechtlich unspezifizierte Sprecher erscheinen kontextuell als männlich.¹⁰⁶ Daher werden alle jene Texte der Untersuchung zugrunde gelegt, in denen die Gestaltung der traditionell als männlich begriffenen Sphäre eine zentrale Rolle spielt.

Guro lokalisiert die Kunst außerhalb der als männlich verstandenen Kultur. In diesem außerkulturellen Raum, zu dem beide Geschlechter Zutritt haben, steht der Dichter der weiblichen Urmacht der Natur gegenüber. Dabei lässt die Autorin keinen Gegensatz zwischen Figur und Umgebung entstehen; vielmehr sucht sie auch im Verhältnis Mensch-Natur Dualismen zu verwischen. Guros Figuren grenzen sich nicht zur Natur hin ab, um sich selbst in einem von Oppositionen bestimmten Verhältnis zur Welt zu definieren. Auch hier verläuft die Trennlinie anders: Die der Kultur zugeordnete Gruppe von Menschen verkörpert diese ganz, nimmt die Natur und deren Schönheit also nicht mehr wahr.¹⁰⁷ Die gesellschaftlichen Außenseiter hingegen streben danach, als Teil der Natur völlig in dieser aufzugehen. Wie Eva Hausbacher formuliert:

Guros Naturbetrachtung ist keine mystische Versenkung des Ichs in die Natur, was ein Gegeüber von Ich und Natur voraussetzen würde. [...] Zwischen Ich und Natur gibt es kein hierarchisches Gefälle, ein Verschmelzen von Innen und Außen ist möglich.¹⁰⁸

Gerade die Zuordnung des Menschen zum System der Natur ist im traditionell patriarchalischen Kontext, in dem ‚die Frau‘ für ‚den Mann‘ nach Beauvoir „das bevorzugte Objekt [ist], über das er die Natur unterwirft“¹⁰⁹, mit geschlechtsspezifischer Bedeutung aufgeladen. Bei Guro jedoch müssen auch die männlichen Dichter eine spezifische Nähe zur Natur aufweisen. Ihnen wird damit eine traditionell weiblich konnotierte Qualität abverlangt.¹¹⁰

In einem der wenigen Texte, die einen grammatisch männlichen Sprecher aufweisen, steht dieser einer ehrfurchtgebietenden Natur gegenüber. Entsprechend ist sein Sprechgesitus denkbar weit von der selbstbewussten, affirmativen Haltung entfernt, die Gippius’ lyrische Sprechinstanzen so häufig zeigen. Statt eines traditionell nicht unüblichen Gestus der Eroberung signalisiert der Sprecher von „Этого нельзя же показать каждому?“¹¹¹ die Bereitschaft, sich der Natur zu unterwerfen:

Прости, что я пою о тебе, береговая	Verzeih, dass ich über dich singe, Uferlandschaft,
сторона,	Du bist so stolz.
Ты такая гордая.	Verzeih, dass ich für dich leide –
Прости, что страдаю за тебя –	Wenn die Menschen, die deine Schönheit

¹⁰⁶ Sie machen zusammen 8,8% aus, die grammatisch oder kontextuell weiblichen Sprecher (letztere treten vor allem in den Wiegenliedern auf) hingegen 17,5%. In 37 Gedichten, das heißt in 64,9% aller Fälle, sind die Sprecher geschlechtlich nicht spezifiziert. In zwei weiteren Gedichten dieser 57 erscheinen männliche Sprechinstanzen, sie wechseln sich jedoch mit einer weiblichen bzw. neutralen ab und sind hier ausgenommen.

¹⁰⁷ Nicht nur die Natur, auch die Kunst wird von den Vertretern der Gesellschaft nicht mehr wahrgenommen, wie im Gedicht „Op. 1“, in dem die Männer über der Ermittlung ihres Profits weder die Schönheit eines Freskos noch das schüchterne Lächeln einer Laterne auf der Straße bemerken, was ihnen, wie der Text deutlich macht, den Weg zu Gott versperrt (vgl. Guro, 1996, 329f.).

¹⁰⁸ Hausbacher, 1996, 13f.

¹⁰⁹ Beauvoir, 2000, 211.

¹¹⁰ Dies deckt sich mit der bereits im ersten Kapitel erwähnten Forderung, der Autor müsse wie eine Mutter zu den von ihm besprochenen Dingen stehen.

¹¹¹ Guro, 1996, 222.

<p>Когда люди, не замечающие твоей красоты,</p> <p>Надругаются над тобою и рубят твой лес.</p> <p>Ты такая далекая И недоступная.</p> <p>Твоя душа исчезает, как блеск – Твоего залива, Когда видишь его близко у своих ног.</p> <p>Прости, что я пришел и нарушил Чистоту твоего одиночества, Ты – царственная.</p>	<p>nicht wahrnehmen, Dich beleidigen und deinen Wald fällen. Du bist so fern Und unnahbar. Deine Seele verliert sich, wie das Blitzen – Deiner Bucht, Wenn du sie nah bei deinen Füßen siehst. Verzeih, dass ich gekommen bin und die Reinheit Deiner Einsamkeit gestört habe, Du bist majestätisch.</p>
--	--

Die durch das Adjektiv „majestatisch“ [царственная] geweckte Assoziation einer thronenden Herrscherin weist dem Sprecher eine auch räumlich untergeordnete Position zu, die sich darin wiederholt, dass er mit anderen grammatisch maskulinen Substantiven in eine Reihe gestellt wird. Während die Uferlandschaft [„береговая сторона“], ihre „Seele“ [душа], „Schönheit“ [красоты] und ihre „Füße“ [у своих ног] grammatischen Feminina sind, sind die ihr zugeordneten Elemente der Landschaft, die außerhalb ihrer selbst angesiedelt sind, jedoch gleichsam zu ihrem Besitz gehörig, Maskulina: dein Wald [„твой лес“], deine Bucht [„Твоего залива“].¹¹² Durch die mittels grammatischer Analogie hergestellte Reihung wird auch der Sprecher des Textes als zu dieser übermächtigen Landschaft gehörig ausgewiesen. Die Dominanz der Natur manifestiert sich dabei nicht zuletzt in der durch die sechsmalige Wiederholung der weiblichen Endungen -a bzw. -ая bzw. der Genitivform „тебя“ [dich] an den Versenden entstehenden Assonanz. Verstärkt wird diese Assonanz durch die zweimalige Wiederholung der Genitiv-Endung -a des Maskulinums und Neutrums, die die Umgebung auch lautlich der weiblichen-natürlichen Sphäre zuordnet. Der Sprecher dieses Textes empfindet sich nicht nur als unterlegen, sondern als störend – selbst sein poetisches Sprechen [„пою“] erscheint ihm als Anmaßung.

Menschliches Handeln ist in diesem Text generell destruktiv: Es erschöpft sich (abgesehen vom anmaßenden Besingen) in Beschimpfungen und im Abholzen des Waldes. Dem entspricht, dass in Guros Gedichten generell der Tatenlosigkeit und dem passiven Beobachten das Pramat gegenüber männlicher Aktivität und Tatkraft, die im Raum der Kultur dominieren, eingeräumt wird. Die poetische Verbindung zur Natur, auf die Guros Figuren eingeschworen werden, verleiht Traum und Verrücktheit eine zentrale Stellung:

<p>Поклянитесь однажды здесь, мечтатели, глядя на взлет, глядя на взлет высоких елей, на полет, полет далеких кораблей, глядя, как ходят в небе островерхие, никому не вверяя гордой чистоты, – поклянитесь мечте и вечной верности, гордое рыцарство безумия! И быть верными своей юности и обету высоты.¹¹³</p>	<p>Schwört einmal hier, ihr Träumer, und schaut auf das Auffliegen, und schaut auf das Auffliegen der hohen Fichten, auf den Flug, den Flug der fernen Schiffe, und schaut, wie die spitz Zulaufenden im Himmel umhergehen / und niemandem ihre stolze Reinheit anvertrauen, – / schwört auf den Traum und die ewige Treue, / stolzes Rittertum der Tollheit! / Und darauf, eurer Jugend treu zu sein und dem Gelöbnis der Höhe!</p>
--	--

Die ehrfurchtsvolle Anrede der Natur im davor zitierten Text findet hier ihre Parallele in den nach oben gerichteten Blicken der angesprochenen „Träumer“ [мечтатели]¹¹⁴: Während die

¹¹² Diese Wendungen werden ihrerseits mit den Feminina „твоей красоты“ und „Твоя душа“ in positivonelle Äquivalenz gesetzt.

¹¹³ Guro, 1996, 229.

Fichten und Schiffe¹¹⁵ dahineilen, ja in stürmischer Bewegung auffliegen [„взлет“], verharren diese in der Position der Beobachtenden – sie nehmen damit eine Haltung ein, die schon für die weiblichen Sprechinstanzen von „Сильный, красивый, богатый...“¹¹⁶ und den Prosatext „Как мать закутывает шарфом горло сына...“¹¹⁷ kennzeichnend war. Die Akzeptanz dieser zum Passiven tendierenden Haltung garantiert den Angesprochenen – die wohl, wie alle Träumer bei Guro, der Gruppe der Dichter angehören – eine Teilhabe an der poetischen Qualität der Natur.

Der Text weist eine lautliche Strukturierung durch Wortwiederholungen, Reime und Assoziationen auf, die keine Oppositionsbildung zwischen Mensch und Natur zulässt. Die Forderung an die Träumer, sich mit einem Schwur an die Stellung außerhalb der Gesellschaft und damit an die Jugend zu binden, ist im Imperativ „Поклянитесь“ konzentriert, der mit der Phonemverbindung /l/ + /a/ ein Motiv einführt, das zu Beginn des zweiten und dritten Verses in „глядя“ wieder aufgenommen wird. Das Phonem /l/ jedoch bleibt nicht auf die Beschreibung menschlicher Tätigkeit beschränkt, sondern kehrt in den Lexemen „взлет“, dem reimenden „полет“, in „елей“ und dem reimenden „кораблей“, sowie in „далеких“ wieder. Die „мечтатели“, in denen das /l/ ebenfalls erscheint, können also durch die Beschränkung auf Tätigkeiten wie schwören und zusehen – wie die lautliche Struktur suggeriert – die Distanz zwischen sich und der sie umgebenden Natur verringern, wenn nicht aufheben. Dies wird auch in den Lexemwiederholungen dieses Textes offenbar: Während in den Wortwiederholungen der ersten sechs Verse der Bezug des jeweiligen Lexems nicht geändert wird, werden in den letzten vier Versen diejenigen Konzepte, die zuerst zur Beschreibung der Natur herangezogen wurden, auch auf die menschlichen Figuren übertragen: Die „столзе Reinheit“ der Natur [гордой чистоты] findet ihr Echo im „столzen Rittertum“ [гордое рыцарство], über den Blick auf die „hohen Fichten“ [высоких елей] und das „Gelöbnis der Höhe“ [обету высоты] erscheinen die menschlichen Wesen selbst erhöht.

Vor allem über das Adjektiv *stolz* [гордый] stellen Guros Texte wiederholt eine Ähnlichkeitsrelation zwischen der Natur und den sie besingenden Dichtern her: Die Natur selbst wird über die immer wiederkehrende Qualität *stolz* ihrer traditionell untergeordneten Position enthoben. Gleichzeitig bewirkt die Besinnung auf und die Achtung vor der Natur, dass das Besingen nicht mehr als Anmaßung erscheint, wie etwa in „Этого нельзя же показать каждому?“.¹¹⁸ Vielmehr resultiert die Annäherung an den außerkulturellen Raum in einem naturgewollten und organischen poetischen Sprechen, das mit der Natur die Qualität des Stolzen teilt, wie aus dem bereits zitierten Prosatext „Один разговор“¹¹⁹ deutlich wird.

Die Bereitschaft, auf männlich konnotierte Aktivität zu verzichten und sich dem poetischen Beobachten hinzugeben, wird also mit einer unauflösbar Verbindung zur Natur belohnt, deren Poetizität etwa im zuletzt besprochenen Text ihren direkten Ausdruck im Textgewebe findet.

¹¹⁴ Aus dem zitierten Gedicht mag nicht eindeutig hervorgehen, dass die von der neutralen Sprechinstanz angesprochenen Träumer männlichen Geschlechts sind. Allerdings lässt vor allem der Bezug auf das „Rittertum“ [рыцарство], das nicht nur historisch männlich ist, sondern auch in Guros Texten in der Regel (vor allem in *Жил на свете рыцарь бедный*) durch männliche Figuren vertreten wird, die Annahme zu, dass die angesprochene Gruppe als eher männlich geprägte rezipiert werden muss. Auch eine Lesart, die den Text als Formulierung allgemein-menschlicher Qualitäten begreift, ist hier denkbar: Diese setzt jedoch die Absage an traditionelle männliche Eigenschaften in diesem Text nicht außer Kraft.

¹¹⁵ Das Motiv des Schiffs wird in Guros literarischem Werk unterschiedlichen Bereichen zugeordnet: Meist gehört es der Natur an; es wird jedoch auch als Instrument menschlicher Bewegung dargestellt, als das es aber nie völlig beherrschbar wird.

¹¹⁶ Vgl. Abschnitt 3.1 und Guro, 1996, 95.

¹¹⁷ Vgl. Abschnitt 1.2 und Guro, 1996, 224.

¹¹⁸ Guro, 1996, 222.

¹¹⁹ Vgl. Abschnitt 3.2.1 und Guro, 1996, 233.

Selbst wenn das menschliche Verhalten im außerkulturellen Raum Aktivität einschließt, wie in dem unter Abschnitt 1.2 zitierten „Ветрогон, сумасброд, летатель,...“¹²⁰, in dem der Angesprochene selbst als Dahinjagender dargestellt wird, so ist doch das Handeln auf keinen bestimmten Zweck hin ausgerichtet; vielmehr ist es als ein Suchen zu begreifen, das sich, wie im Text oben [„рыцарство безумия“] durch Verrücktheit auszeichnet [„безумный искатель“]. Das herkömmliche Verständnis von zweckgebundener Handlungsweise ist so außer Kraft gesetzt. Die negative Bedeutung zielgerichteten Handelns in Guros Lyrik zeigt sich auch im wiederkehrenden Motiv des Schiffbruchs¹²¹: Die Sprecher sind letztlich nicht in der Lage, das Schiff zu steuern und daher auf die Hilfe des Windes angewiesen, der nach O'Brien in Guros Werk der dynamischen Energie der Erde selbst entspringt¹²²: Für das bereits zitierte, zauberspruchähnliche Anflehen des Windes nennt der Sprecher die Motivation „Я лодку засадил, засадил на мель“¹²³ [Ich habe das Boot in die Sandbank hingefahren, hineingefahren.].

In einer Reihe von Texten erscheint das sprechende, dem a-kulturellen Raum zugeordnete Ich als untätig im Gras liegende Figur, wie im Gedicht „Пески, досочки,...“¹²⁴ [Sand, Brettchen,...]: Die Verse „Нет, не встану, – пусть за меня / лес золотой стоит“ [Nein, ich werde nicht aufstehen, – soll doch für mich / der goldene Wald stehen] hyperbolisieren die beschriebene Faulheit auch insofern, als die gebildete Opposition nicht wie gewöhnlich in ‚liegen‘ und ‚aufstehen‘ und (implizit) etwas tun‘ besteht, sondern auf den Gegensatz ‚liegen‘ und ‚stehen‘ reduziert wird. Jede Aktivität ist damit getilgt, das poetische Sprechen und die Kunst sind ganz in den Bereich der Untätigkeit und desträumenden Betrachtens verschoben. In dieser Motivik zeigen die Gedichte eine Parallele zu Guros Prosa: Generell erscheint dort das Element der Handlung als geschwächt.

Gleichzeitig jedoch wird auch deutlich, dass dieses in der Privilegierung der Passivität enthaltene traditionell weiblich konnotierte Element in Guros Texten durch der männlichen Sphäre entstammende Komponenten ergänzt wird. Der Sprecher des zuletzt zitierten Textes, der kontextuell auch dadurch männlich erscheint, dass er sich als „июнский поденщик“ [Juni-Tagelöhner] bezeichnet, nimmt für sich Kraft und Vorwärtsbewandtheit in Anspruch: „У меня плечи – сила, / [...] впереди уверенность“ [Meine Schultern sind Kraft, / [...] vor mir liegt Zuversicht]. Guro modifiziert die dualistische Merkmalsverteilung, indem sie typische Merkmalskoppelungen wie Aktivität und Zukunftsgewandtheit, die so gefestigt sind, dass sie sich geradezu zu bedingen scheinen, auflöst und an deren Stelle paradox wirkende Kombinationen wie Trägheit und Zukunftsgewandtheit setzt.

Dies unterstreicht erneut, was sich bereits in der positiven Konnotation von Bewegung in der Natur abgezeichnet hatte: Männlich konnotierte Werte sind in Guros Texten nicht *per se* negativ besetzt. Vielmehr scheinen sie abhängig von der Zuordnung der Figuren zu männlich bzw. weiblich gekennzeichneten Räumen; sie nehmen also nur dann einen destruktiven Charakter an, wenn sie innerhalb der Kultur auftreten, wenn sie, zugespitzt formuliert, von ‚männlichen Männern‘ vertreten werden. Stehen die männlichen Figuren jedoch außerhalb der Kultur und gliedern sich in die Natur respektvoll ein, so stellen auch die eventuell verbliebenen männlichen Kennzeichen keine Gefahr für die grundsätzlich poetischen Qualitäten der Figur mehr dar. Anders verhält es sich jedoch, wenn, wie im sehr prosanahen Gedicht „Это что еще за нежности!“¹²⁵ [Was ist das wieder für eine Verweichung!], die Forderung nach Stärke mit dem Zurückdrängen von Qualitäten wie Empfindsamkeit [„чувствительность“] und Feingefühl [„чуткость“] verknüpft ist – von Eigenschaften, die das Bild von Guro dem Weiblichen angenäherten männlichen Figuren abrunden.

¹²⁰ Guro, 1996, 228.

¹²¹ Vgl. etwa a.a.O., 257f.

¹²² Vgl. O'Brien, 1999, 135.

¹²³ Guro, 1996, 262. Vgl. auch Abschnitt 3.2.1.

¹²⁴ Guro, 1996, 253.

¹²⁵ A.a.O., 299.

Mit der Eingliederung in die organisch-weibliche Sphäre der Natur wird für die männlichen Figuren auch das traditionell im Weiblichen verortete Problem der Körperlichkeit relevant.¹²⁶ Während die weiblichen Figuren bei Guro eine im Vergleich zur poetischen Konvention äußerst geringe Beschreibung über körperliche Merkmale erfahren, werden diese bei männlichen Figuren zu Indikatoren innerer Qualitäten aufgewertet. Allerdings werden körperliche Kennzeichen in erster Linie in Guros Prosa genannt, was angesichts der dort stattfindenden Interaktion verschiedener Figuren und der Distanz eines beschreibenden Blicks, die in einem großen Teil der Gedichte ja gerade aufgehoben werden soll, folgerichtig erscheint. Zu den häufig wiederkehrenden Merkmalen von Guros poetischen Außenseitern, wie sie etwa O'Brien identifiziert, gehören der lange (Kamel-)Hals, die langen Beine und eine reine Stirn.¹²⁷ Die Merkmale stellen ihre Träger ins soziale Abseits: Diese entsprechen in keiner Weise dem gültigen Schönheitsideal – ihre Ohren sind lächerlich lang¹²⁸, das Hemd rutscht immer aus der Hose¹²⁹, der Ritter von der traurigen Gestalt zappelt beim Sturz von den Windmühlenflügeln auf erbärmliche Weise mit den Beinen.¹³⁰ Hinzu kommt, dass diese Figuren sich in Gesellschaft nicht zu benehmen wissen: „Прими моих детей, – они застенчивые. Где надо промолчать, они от страха говорят страшно громко, так что все с негодованием оглядываются“¹³¹ [Nimm meine Kinder auf, sie sind schüchtern. Wo man schweigen muss, sprechen sie aus Angst schrecklich laut, so dass sich alle voll Entrüstung umsehen].

Allerdings werden gerade diese gedemütigten und lächerlichen Figuren mit einer Eigenschaft ausgestattet, die bei Guro allen poetisch befähigten und antiintellektuellen Figuren eignet: Unter dem Stichwort *дерзость* [Verwegenheit] zeigen diese den Mut, sich gegen Autoritäten zu stellen und offen zu sprechen.¹³²

Die Identifizierung der männlichen Figuren als ungelenke Außenseiter, die auch mit einer Abwertung des Intellekts verknüpft ist, wird in erster Linie in Guros Prosa vorgenommen. Dennoch wurde dieser Merkmalskomplex hier besprochen, da er das in Guros Lyrik entworfene Bild von Männlichkeit ergänzt und abrundet: Zwischen der Konzeption der männlichen Sphäre in Prosa und Lyrik besteht kein grundsätzlicher Widerspruch; beide Textgattungen kennzeichnen eine weitgehende thematische Übereinstimmung. Auch Nilsson kommt zu der Einschätzung, dass Guros Lyrik und Prosa kaum voneinander getrennt gelesen werden können:

Elena Guro's works form [...] an intimate and closed unity dominated by a few ideas, images, tonalities and a limited vocabulary. In fact all her texts – and this is the case with many Russian avantgarde poets – should be read as one Text.¹³³

¹²⁶ Dies gilt nicht, oder nur in modifizierter Form, für *Жил на свете рыцарь бедный*.

¹²⁷ Vgl. O'Brien, 1994, 78.

¹²⁸ Vgl. Guro, 1996, 243.

¹²⁹ Vgl. a.a.O., 225.

¹³⁰ Vgl. a.a.O., 242. In diesen Bereich der erniedrigten männlichen Figuren fällt auch Guros Christuskonzeption. Guro stellt sich mit der „besonderen Akzentuierung der Leiden und Erniedrigungen Christi“ [Особая акцентировка страданий и унижений Христа] (Tyryškina, 1999, 155; zur Christusfigur bei Guro vgl. auch Cimborska-Leboda, 1994, 117ff.) in eine Tradition, die im russischen Volksglauben besonders gepflegt wurde. Die Figur des gedemütigten Christus und seine enge Bindung an die Gottesmutter spielen eine zentrale Rolle in *Жил на свете рыцарь бедный*; eine verspottete, christusähnliche Figur erscheint jedoch auch schon im Gedicht „Звенят кузнечики“ [Die Heuschrecken klingen] (Guro, 1996, 210). Der ‚Sonderling‘ steht durch seine Stilisierung zum Träger aller irdischen Schmerzen und durch die Alogik seiner Rede in der russischen Tradition des Christusnarrentums – auch im Bezug auf religiöse Fragen wählt Guro also keine Figuren, die eine allgemeine gesellschaftliche Autorität beanspruchen könnten.

¹³¹ Guro, 1996, 234.

¹³² Vgl. etwa a.a.O., 248. Diese Eigenschaft wird auch weiblichen Dichterfiguren zugesprochen, wie im bereits zitierten Prosatext „Договор“ [Der Pakt] (vgl. a.a.O., 230 und Abschnitt 1.2).

¹³³ Nilsson, 1988, 16.

Dennoch lässt gerade die fast vollständige Beschränkung der männlichen Körper-Thematik auf die Prosa einen Unterschied zwischen Lyrik und Prosa sichtbar werden: Guros Prosa zeigt vorwiegend die Konflikte zwischen den Ansprüchen der Kultur und dem poetischen Bedürfnis nach einer Einheit mit der Natur sowie die graduelle Lösung aus den kulturellen Zwängen. Sobald der Kontakt mit der herrschenden Kultur gelöst wurde, ist auch die abweichende Körperlichkeit der männlichen Figuren nicht mehr von Bedeutung: Im außerkulturellen Raum gibt sie keinen Anlass zu Spott und Scham mehr, die nicht selten das Thema der Prosa bilden. Demgegenüber legt die Lyrik den Akzent auf die dichterische Verwirklichung der erreichten Verschmelzung mit der Natur. Die Prosa schildert also tendenziell eher den problembehafteten Prozess der Lösung aus der Kultur, während die Lyrik dessen poetisches Resultat vorführt.

Dies legt auch den Schluss nahe, dass die Prosa in Guros Schaffen eine Kategorie bildet, die – schon über ihre Schriftlichkeit – dem kulturell-männlich konnotierten Bereich näher steht als die das Ideal-Natürliche verkörpernde, nach dem Mündlichen stilisierte Lyrik. Allerdings kann eine solche Unterscheidung nur auf eine Tendenz in Guros literarischem Werk hinweisen, die nicht verabsolutiert werden kann: Zu zahlreich sind die Ähnlichkeiten zwischen beiden Gattungen. So ist Guros Prosa ja bereits in Richtung des Lyrischen transformiert – was selbstverständlich erneut auf eine Idealisierung der Lyrik als der Kultur weniger unterworfenen Gattung in Guros Konzeption hinweist. Ähnlich wird in allen Texten die Emotionalität gegenüber dem Intellekt privilegiert; Oppositionen wie die emotionale Prägung der Lyrik und die rationale Tendenz der Prosa sind damit destabilisiert.

In der Gestaltung der Gattungen wird ebenso wenig auf gesellschaftlich Anerkanntes rekuriert wie in derjenigen der geschlechtlichen Sphären. Statt dessen werden die Gesellschaft, ihre Werte und die literarische Tradition zum absoluten Außen. Auf eine Autorität, die auf der Übernahme anerkannter Bedeutungspositionen basiert, wird in Guros Texten auch dann verzichtet, wenn Männlichkeit oder ein männlicher Sprecher im Mittelpunkt stehen: Statt von anerkannten Vertretern der Kultur und des Gesetzes wird Guros Welt von ungeliebten männlichen Sonderlingen bevölkert, die sich in poetischer Passivität ihren Emotionen und der Natur hingeben.

3.2.3 Von Müttern und Kindern: Die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern

In Guros Texten durchdringen sich nicht nur Lyrik und Prosa. Mit der Aufhebung der Gattungsgrenzen erscheinen auch Dualismen wie ‚innen‘ und ‚außen‘ oder ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ als geschwächt. Im vorigen Abschnitt wurde deutlich, wie sehr Guros männliche Figuren dem weiblichen Pol zustreben. Ebenso hat sich gezeigt, dass die Natur mit Qualitäten ausgestattet wird, die einer traditionell männlich konnotierten Sphäre entstammen. Auch das Bild des Dichters zeichnet sich durch weibliche und männliche Züge aus: In der Verknüpfung des Dichtens mit dem weiblich-körperlichen Austragen und Gebären und der gleichzeitigen Betonung der männlich konnotierten Verwegenheit des Dichters treffen sich beide Bereiche. Allerdings gibt das bloße Vorhandensein beider Merkmalskomplexe und ihre gegenseitige Durchdringung noch keine Auskunft über ihre Gewichtung und damit über die mit der Kategorie Geschlecht assoziierten Machtverhältnisse in Guros Texten; diese werden im folgenden näher beleuchtet.

Eine Veränderung der hergebrachten Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern deutet sich schon in der für Guros Werk typischen Figurenkonstellation Mutter – Sohn an. Kevin O’Brien bringt die Bedeutung dieser Thematik für Guros literarisches Schaffen wie folgt auf den Punkt:

Sons – and maternal feelings of compassion and longing for a son who is suffering or in some way separated from his mother – form an *idée fixe* in Guro’s writing after *The Hurdy*

Gurdy [Шарманка] that culminates in the absolute centrality of the theme in *The Poor Knight* [Жил на свете рыцарь бедный].¹³⁴

Tatsächlich sticht die Abwesenheit positiv geschilderter männlicher Erwachsener in Guros Texten ins Auge. An die Stelle der Interaktion zwischen Mann und Frau oder, wie traditionell häufig, zwischen Mann und Mädchen, mit den klar verteilten Rollen des Überlegenen und der Untergeordneten bzw. des sprechenden Subjekts und des besprochenen Objekts, treten bei Guro durch die Kombination Mutter – Sohn andere Dominanzrelationen.

Eine starke Anlehnung an die christliche Motivik des Sohnes als Erlöser der Mutter zeigen dabei nur die Texte in *Жил на свете рыцарь бедный*, in denen die Identifikation der Mutter mit der Materie, die erst in der Durchdringung durch den Sohn-Geist ihre Rettung erfährt, vergleichsweise stark ausgeprägt ist.¹³⁵ Die hier vorrangig behandelten Texte bauen demgegenüber kaum eine Opposition zwischen Weiblich-Irdischem und Männlich-Geistigem auf.

Mit dem Fehlen des Erlösungsmotivs jedoch sind auch die Abhängigkeitsverhältnisse zwischen den Geschlechtern eindeutig: Eva Hausbacher verweist zurecht auf den „matristischen Aspekt“¹³⁶ in Guros Texten. Die Mutter mag über das Schicksal oder die Abwesenheit des Sohnes untröstlich sein, sie ist als Erwachsene jedoch grundsätzlich unabhängig von ihrem Sohn. Und auch wenn bei Guro die mütterliche Liebe und Fürsorge sowie das Mitgefühl mit dem Sohn stets im Vordergrund stehen, so ist doch unbestreitbar die Position der Mutter mit Macht ausgestattet. Die positiv gezeichneten männlichen Figuren bleiben ihr Leben lang auf die mütterliche Fürsorge angewiesen: Ihnen wird gleichsam, wie die Prosatexte um die Figur des Don Quixote zeigen, das Erwachsenwerden und damit jede Selbständigkeit verwehrt. So bedeutet die Anrede Don Quixotes als „Ritter!“ [Рыцарь!], als dieser beteuert, er sei kein Ritter sondern nur „der Gute Alonzo“¹³⁷ [Алонзо Добрый], gewiss eine späte Anerkennung seiner Sicht der Realität. Andererseits wird ihm damit auch der Abschied von seiner Rolle als kindähnlicher Träumer verwehrt. Die „Alte“ [старая] erwidert diese veränderte Sichtweise mit Beschwichtigungen und einer Reduktion der männlichen Figur auf ihre äußerlichen Merkmale – also mit einer traditionell männlichen Reaktion auf etwaige weibliche Ansprüche auf eine eigene Meinung oder Selbstdefinition: „Какие у тебя уши-то смешные, долгие, не как у других... Какой же ты худой-то, ребра-то все торчат!“¹³⁸ [Was du für lustige Ohren hast, so lange, nicht wie die anderen... Wie dünn du doch bist, die Rippen stechen alle hervor!]. Nach diesem Ausruf kommt Don Quixote nicht mehr zu Wort, er wird statt dessen von der weiblichen Figur in den Schlaf gesungen.

Der Weigerung die Söhne erwachsen werden zu lassen entspricht auch das Fehlen jeglicher sexueller Liebe. Während in *Жил на свете рыцарь бедный*, wie Gur'janova zeigt, das Motiv des Inzests zwischen Mutter und Sohn präsent ist¹³⁹, bleibt die Erotik in ihren früheren Büchern entweder ausgeklammert oder erhält eine negative Bedeutung¹⁴⁰, wie in dem unter Abschnitt 3.1 zitierten Text „Сильный, красивый, богатый...“.¹⁴¹ Entsprechend treten in *Небесные верблюжата* auch keine weiblichen Figuren auf, die als potentielle Sexualpartnerinnen erkennbar wären.¹⁴² Als in einem Text das Motiv der erotischen Beziehung auftauchen könnte, wird es von der Sängerin¹⁴³ des Wiegenliedes verworfen:

¹³⁴ O'Brien, 1994, 79f.

¹³⁵ Vgl. dazu auch Uspenski, 1999, 174f.

¹³⁶ Hausbacher, 1996, 14.

¹³⁷ Guro, 1996, 243.

¹³⁸ A.a.O., 243f.

¹³⁹ Vgl. Gur'janova, 1999, 75.

¹⁴⁰ Dies gilt nicht für Guros Tagebuch, in dem die Erotik zwar keine tragende Rolle spielt, aber als positive Kraft erwähnt wird (vgl. Guro, 1988, etwa 24 u. 31).

¹⁴¹ Guro, 1996, 95.

¹⁴² Mit der Idealisierung asexueller Mutterschaft befindet sich Guro im Einklang mit traditionellen russischen Geschlechter- und Sexualitätskonzeptionen (vgl. Costlow / Sandler / Vowles, 1993, 21). Die

В лодку девушка легла
Косы длинней, длинней
Морской травы.

Нет, не заснет мой дурачок!
Я не буду петь о любви.¹⁴⁴

Das Mädchen legte sich ins Boot
Die Zöpfe länger, länger
als Seegras.

Nein, mein Dummerchen mag nicht einschlafen!
Ich werde nicht über die Liebe singen.

Die Aufnahme einer Beziehung zu einer Frau würde das Erwachsenwerden des Sohnes und seine Lösung von der Mutter vorzeichnen – daher behält sich die Sprecherin das Recht vor, diesen Bereich der Realität auszuklammern. Die Mutter hat die Macht, Informationen zu geben oder zurückzuhalten: In Guros Idealwelt, in der die Vaterfiguren fehlen und der Kontakt zu Alltagskultur und Gesellschaft minimal ist, kann sie allein die Weltsicht des Kindes formen.

Zudem sind die Söhne in Guros Texten nicht nur an ihre leibliche Mutter gebunden. Die leiblichen Mütter sind gleichsam nur Stellvertreterinnen der Mutter Natur, der die Söhne gleichermaßen Achtung und Liebe entgegen bringen, wie in einem Dialog ohne Titel klar formuliert wird: „– Ты любишь ли землю? – Как вы можете это спрашивать, ведь она... она – мне мать!“¹⁴⁵ [„Liebst du die Erde?“ – „Wie können Sie das fragen, sie ist doch... sie ist meine Mutter!“]. Die Lösung von der tatsächlichen Mutter wird damit in Guros Texten häufig gleichbedeutend mit der Hingabe an die Mutter Erde, etwa in der dritten und vierten Strophe des Gedichts „Финская мелодия“¹⁴⁶ [Finnische Melodie]:

[..]
Ты не плачь не жалей меня, мама,
[..]
У тебя сын не пропадет,
у тебя сын из можжевельника,
у тебя сын – молодой бульжник,
у тебя сын – молодая веточка,
[..]

Эх-на! родная земля поет.
Вот поет дорога.
Дорогая моя – вот.
Вот и сам я!
а я возки взял,
эх, родина!
А я ружье взял.
Вот – и мать.
Не тужи, не тужи, родная,
задул большой ветер –
не тужи, не плачь, мама.
[..]
Родина, родина – земля,
одна ты – мать.
За тебя я ушел.
Не тужи, не тужи, родная,

[..]
Wein du nicht, bedaure mich nicht, Mama,
[..]
Dein Sohn geht nicht zugrunde,
dein Sohn ist aus Wacholder,
dein Sohn ist ein junger Pflasterstein,
dein Sohn ist ein junges Zweiglein,
[..]

Ach ja! die Heimaterde singt.
Da singt die Wegstrecke.
Meine teure – das ist sie.
Und da – ich selbst!
und ich habe die Zügel genommen,
ach, Heimat!
Und ich habe das Gewehr genommen.
Und da – die Mutter.
Traure nicht, traure nicht, Liebe,
ein großer Wind ist aufgekommen –
traure nicht, weine nicht, Mama.
[..]
Heimat, Heimat – Erde,
allein du bist die Mutter.
Für dich bin ich weg gegangen.
Traure nicht, traure nicht, Liebe,

machtvolle Position der Mutter rekurriert ebenfalls auf die in der russischen Kultur bereits vorgezeichnete Idealisierung der ‚starken Frau‘ (vgl. dazu etwa Dunham, 1967).

¹⁴³ Die Sprecherin dieses Textes wird zwar nicht grammatisch, wohl aber durch den Kontext des Wiegenliedes als weiblich identifizierbar.

¹⁴⁴ Guro, 1996, 239.

¹⁴⁵ A.a.O., 284.

¹⁴⁶ A.a.O., 341f.

не плачь, мама.

weine nicht, Mama.

Mit der Ausfahrt in die Natur zitiert der Text ein gängiges Motiv der Folklore, das gerade im russischen Kontext in der Aufforderung, für die Mutter Heimat zu kämpfen, auch in die Kriegspropaganda Eingang gefunden hat. Das Motiv der Jagd oder des Kampfes scheint auch in diesem Text im Motiv der „Flinte“ [ру́жъе] noch auf. Allerdings wird dieses Motiv nicht weiter ausgestaltet: Der Grund für den Aufbruch wird ebenso wenig spezifiziert wie der Zweck der Waffe.

Im Kontext dieses Gedichts, wie auch vor dem Hintergrund von Guros Weltsicht, erscheint eine aggressive Wendung des Sprechers gegen die Natur (etwa im Sinne einer wirtschaftlichen Nutzung) als unwahrscheinlich – immerhin wird die Figur als zur Natur gehörige ausgewiesen; der Sohn wird mit dem Wacholder und einem jungen Zweig gleichgesetzt [„сын из можжевельника“, „сын – молодая веточка“]. Vielmehr scheint der Sprecher dieses Textes mit seinem Abschied von der leiblichen Mutter nur in den Schoß einer anderen, umfassenderen Mutter zu wechseln, wie sich unter anderem aus der Wendung „земля, / одна ты – мать“ [Erde, / allein du bist die Mutter] erschließt.

Die Analogie zwischen leiblicher Mutter und Mutter Natur wird in diesem Text auch in der lexematischen Gestaltung herausgearbeitet. So bezieht sich etwa das Adjektiv „родная“ [verwandte; heimatliche; liebe] im ersten Vers noch auf die Erde und wird im folgenden zur Bezeichnung der leiblichen Mutter genutzt. Ebenso verweist das Spiel mit den vom gleichen Stamm abgeleiteten Wörtern „родная“ und „родина“ [Heimat] auf die konzeptionelle Nähe zwischen leiblicher Mutter und Mutter Erde. Ähnliches gilt für die Begriffe „мать“ [Mutter] und „мама“ [Mama]: Diese beziehen sich im Text zwar auf unterschiedliche außersprachliche Entitäten (die Erde bzw. die leibliche Mutter). Die weitgehende Synonymie der beiden Begriffe unterstreicht jedoch auch die Vergleichbarkeit von „мать“ und „мама“.

Darüber hinaus zeichnet sich vor allem die letzte Strophe dieses Gedichts durch eine für Guros Texte auffallend durchgängige lautliche Strukturierung aus; insbesondere die Häufung der Vokale /a/ und /o/ in betonter Position sticht hervor. Letztgenannter Vokal stellt unter anderem über die Verbform „поет“ [singt] eine Verbindung des Poetischen mit dem „Weg“ [дорога] in die heimatliche Natur [„родина“] her. Über das /a/ hingegen werden erneut die Begriffskomplexe Natur [etwa „мать“, „земля“, „одна“] und leibliche Mutter [etwa „мама“, „дорогая“, „плачь“] äquivalent gesetzt. Dabei ist gerade das Phonem /a/ für die Positionierung des männlichen Sprechers relevant – es weist ihn als ebenfalls zu dieser Welt der Mütter gehörig aus. So ist der Vers „а я возжи взял“ ein lautliches Echo der voranstehenden Verse: Die Selbstidentifikation des männlichen Sprechers durch „а я“ greift die feminine Adjektivendung von „родная“ und „дорогая“ wieder auf. Auch das Verb „взял“ spiegelt die Verstrickung des Sprechers mit der weiblichen Sphäre: Es nimmt neben dem Phonem /a/ das in „земля“ eingeführte /l/ in seiner velaren Entsprechung /l/ wieder auf. Zudem findet das Lexem *земля* sein lautliches Echo in der Selbstbehauptung des Sprechers „и сам я“.

Die im Motiv der Ausfahrt postulierte Selbständigkeit bleibt, wie die Äquivalenzbildungen suggerieren, eine lediglich oberflächliche Lösung von der Mutter. Nicht nur, dass Mutter und Natur letztlich vergleichbare Instanzen sind. Über die Dominanz des Vokals /a/ und die beschriebenen Assonanzen bleibt der Sprecher gleichsam dem weiblichen Schoß verhaftet – die Ausfahrt in die Natur bedeutet zwar eine räumliche, nicht aber eine wesensmäßige Veränderung. Die Bildung einer unabhängigen Identität wird verneint.

Trotz der klaren Dominanzverteilung zwischen Müttern und Söhnen erscheinen auch Guros Mutterfiguren auf eigentümliche Weise „verkindlicht“.¹⁴⁷ Einerseits sind sie außerhalb einer von Normen geprägten Welt der Erwachsenen¹⁴⁸ situiert. Andererseits verläuft zwischen Mutter und Kind keine individualisierende Trennlinie mehr; damit verwischt sich auch

¹⁴⁷ Dabei entspricht die gedachte Nähe des Weiblichen zum Kindlichen durchaus den gängigen Geschlechterstereotypen.

¹⁴⁸ Vgl. Benčić, 1989, 246.

der erwachsen-mütterliche Bereich in Richtung des Infantilen. So betont der Sprecher im zitierten Text die Abhängigkeit der Mutter von seiner Hilfe, ihre „Hände“ sind „zu klein“ [у тебя [...] руки малы], um die von ihm ausgeführten Arbeiten zu verrichten; ihre körperlichen Merkmale werden denen eines Kindes vergleichbar. Ähnliches gilt für die Annäherung der Geisteshaltungen von Mutter und Sohn: Gemäß der Situierung außerhalb der Kultur bildet die Mutter kein Regulativ; dies zeigt sich unter anderem im Text „Шалопай: финские мелодии“¹⁴⁹ [Der Faulenzer: finnische Melodien], in dem nicht nur die Sprache von Mutter und Sohn im häufigen Gebrauch von Diminutiva angenähert sind, sondern auch die Weltsicht der Figuren sich zu decken scheint.

3.3 Das System der Geschlechter: Synthese statt Differenz

In den vorangehenden Abschnitten wurden die geschlechtlichen Konnotationen von Guros außerkulturellem Raum, die Transformation der männlichen Sphäre sowie die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern beleuchtet. Im folgenden Abschnitt soll nun noch ein zusammenfassender Überblick über das in Guros Texten entworfene Geschlechtermodell gegeben werden.

Wie Nina Gur'janova ausführt, wird in Guros Texten das dualistische Denken zugunsten einer Synthese der Gegensätze aufgegeben.¹⁵⁰ Zweifellos ist das Element der Differenz innerhalb von Guros Idealwelt weitgehend getilgt; dennoch bleibt es in ihrem Schaffen immer präsent – was bei einer Autorin, die von einem essentialistischen Geschlechtermodell ausgeht, auch durchaus erwartbar ist. Das Differierende wird in Guros Texten aus dem Innenraum einer natürlichen Welt ins absolute Außen einer männlich-städtischen Kultur verschoben. Diese Differenz zwischen natürlichem und kulturellem Raum wird dadurch ergänzt, dass der kulturelle Raum selbst von Differenzen geprägt ist: In ihm ist das traditionelle Geschlechterverhältnis weitgehend intakt. In Guros außerkultureller Welt sind zwar die herkömmlichen geschlechtlichen Merkmalsverteilungen ebenfalls erkennbar; die geschlechtlichen Sphären scheinen sich jedoch zu durchdringen. Die konventionellen Merkmalskomplexe bleiben dabei in unterschiedlichem Ausmaß intakt.

Gerade das Element des Männlichen erscheint in Guros Idealraum als deformiert und durch das Weibliche absorbiert. Insbesondere die Fixierung männlicher Figuren als kindliche, asexuelle Wesen, die mit dem überdimensionalen Schoß einer mütterlichen Natur verwoben bleiben, zeigt, dass ihnen die Ausprägung von Differenzqualitäten versagt bleibt. Schon die Privilegierung der Natur als einziger Raum, in dem ein poetisches Leben möglich ist, unterstreicht die Bevorzugung der weiblichen Sphäre: Die männlichen Figuren müssen sich in den weiblichen Raum fügen, nachdem die Kultur der Väter den urbanen Raum zu einem menschenfeindlichen gemacht hat. Zudem stellt das geringe Alter zahlreicher Figuren sicher, dass die Kinder von den Einflüssen der Kultur isoliert und in ihnen Charakterzüge, die Guro als dem Kindlichen inhärent begreift, wie Naivität, Emotionalität und ein poetischer Sinn, gefördert bzw. erhalten werden können. Der diese Merkmale ergänzende, traditionell männlich konnotierte Wesenszug der *дерзость* [Verwegenheit] dient Guros Figuren nur dazu, ihre ‚weiblichen‘ Eigenschaften wie Naivität und praktische Unterlegenheit gegenüber den Angriffen der in die Kultur Integrierten zu schützen. Die männlichen Figuren wirken damit vor der Folie der traditionellen Geschlechterkonzeption weniger androgyn denn verweiblicht – was sich auch in der verächtlich-aggressiven Reaktion einzelner Figuren auf Guros Helden spiegelt: Du bist doch „ein Mann, ein Dichter!“ [Мужчина, поэт!]¹⁵¹ wird einem von ihnen entgegen gehalten.

¹⁴⁹ Guro, 1996, 350.

¹⁵⁰ Vgl. Gur'janova, 1999, 80.

¹⁵¹ Guro, 1996, 293; vgl. auch a.a.O., 259f.

Demgegenüber wird die privilegierte weibliche Sphäre in Guros Texten als intakte entworfen, wiewohl Natur und weibliche Figuren männlich konnotierte Eigenschaften in sich integrieren. Die Strenge und Erhabenheit der Natur wurde bereits angesprochen. Ähnliches gilt auch für einige von Guros Mutterfiguren: In „Шалопай: Финские мелодии“¹⁵² ist die Mutter „strenge“ [строгая] und „hart“ [суровая], zudem ist sie mit einer „Peitsche“ [плетка] ausgestattet, die ihr jedoch – vor Zärtlichkeit, wie der Text suggeriert – aus der Hand fällt.

Die Mütter und die Natur werden bei Guro mit dem männlich konnotierten Merkmal der Macht ausgestattet. Gleichzeitig erscheinen sie durch die Verbannung der Kultur in ein absolutes Außen, das jegliche gegenseitige Bedingtheit von Kultur und Natur verneint, als umfassende Ganzheiten. Die Natur vereint Männliches und Weibliches in sich, wobei das weiblich-mütterliche Element deutlich überwiegt. Sie wird so gleichsam ein Kosmos für sich, in dem die Transzendenz ins Materielle und die Macht ins Fürsorglich-Mütterliche ebenso integriert sind wie aus der Natur selbst eine eigene Kultur und eine eigene Sprache entstehen. Die Regeln und Richtlinien der Kultur sind außer Kraft gesetzt, an ihrer statt werden neue Forderungen gestellt. Für die menschlichen Figuren innerhalb dieser ‚Kultur der Natur‘ werden gerade diejenigen Aspekte wegweisend, die in der ‚herkömmlichen‘ Kultur verdrängt wurden: Aktiviert werden Eigenschaften wie Nachgiebigkeit, Emotionalität und Passivität. Männliche Merkmale wie Aggressivität, Intellektualität und Aktivität nehmen entweder den Platz des Verdrängten ein oder werden im Sinne einer weiblichen Weltsicht umcodiert. So etwa das Konzept des Heroischen, das, wie auch Sergej Birjukov konstatiert¹⁵³, für Guro mit mütterlicher Liebe und Zartheit verknüpft ist:

Что надо выразить? Мир в окраске материнской нежности, материнского тепла. Флюид любви. Флюид геройства и юности [...]. Она должна будить свежий, юный дух геройства, любовь к живому, и чтобы все неловкое, что стыдится себя выявить, – увидало себя в геройском, милом виде.¹⁵⁴

Guros Texte unterlaufen damit in doppelter Hinsicht die traditionelle Scheidung der Menschen in zwei Geschlechter mit dichotomischer Merkmalsverteilung: Den Sohn-Figuren wird durch ihr kindliches Alter die Ausbildung einer geschlechtlich fixierten Identität verwehrt, sie wirken asexuell; in ihrer semantischen Ausgestaltung stehen sie jedoch dem traditionell weiblichen Pol nahe. Diese Figuren sind einem als weiblich-mütterlich markierten Raum zugeordnet, der seine menschliche Verkörperung in den Mutterfiguren findet und die Differenzqualitäten des Männlichen ins Eigene absorbiert und umgewandelt hat.

4 Guros Dichtungssprache und die Kategorie Geschlecht

Die Frage, ob auch Sprache und Poetik von Guros Texten geschlechtsspezifische Konnotationen tragen, rückt insbesondere jene Gedichte ins Zentrum des Interesses, die aufgrund eines gestärkten lyrischen Pols zunächst geschlechtsneutral wirken: Ohne ein abgrenzbares Ich wirken sie gleichsam sprecherlos; keine Instanz definiert sich in ihrem Verhältnis zur Umgebung. In diesen Gedichten wird nicht über die Welt gesprochen; vielmehr wird eine Sprachwelt mit eigenen Gesetzen aufgebaut. Die Möglichkeit einer geschlechtlichen Markierung auf der inhaltlichen Ebene ist somit stark eingeschränkt. Auch wecken Lautkombinationen wie „ти-и-и, ти-и-у-у“ aus „Финляндия“¹⁵⁵ [Finnland] sicherlich keine geschlechtsspezifi-

¹⁵² A.a.O., 350.

¹⁵³ Vgl. Birjukov, 1999, 253.

¹⁵⁴ Guro, 1997, 46.

¹⁵⁵ Guro, 1996, 348. Allerdings werden gerade in diesem Text die freien Lautkombinationen in eine Reihe mit den Frauennamen Anna, Marija und Liza gesetzt, die nicht mehr auf konkrete Figuren referieren, sondern ebenfalls in die Nähe im allgemeinen Sprachgebrauch bedeutungsloser Lauffolgen

schen Assoziationen. Dennoch scheint vor dem Hintergrund der als männlich verstandenen Kultur und Guros Absage an diese die Frage berechtigt, in welcher Relation Guros Sprachkonzeption und poetische Verfahren zur traditionellen Geschlechterkonzeption stehen.

4.1 Infantilismus und Avantgarde

Guros Texte kennzeichnet eine Idealisierung der Kindheit. Diese hat ihre Entsprechung in der Strömung des Primitivismus, der der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts zugerechnet wird. Živa Benčić beschreibt das Verhältnis zwischen Infantilismus und Avantgarde:

Das Interesse der Avantgardisten für das kindliche Seelenleben und seine Zeichenobjektivierung verläuft parallel zu ihrer kritischen Beurteilung der Kultur als repressivem Mechanismus und zu ihrem Mißtrauen gegenüber den Normen, auf denen das gesellschaftliche Verhalten und Kommunizieren des Erwachsenen beruht. Im Kind sehen die Avantgardisten vor allem ein noch nicht sozialisiertes Subjekt, dessen Verhaltensweisen frei von Imperativen der Moral und des Interesses sind, dessen Sprache keine Rücksicht auf grammatische Regeln nimmt.¹⁵⁶

Guros Texte beschränken sich nicht auf die Thematisierung der kindlichen Welt, die ihren Platz vor allem in der Prosa der Autorin hat. Für Eva Hausbacher sind Guros lyrische Texte vor allem:

Jene, die Infantilismen als poetisches Verfahren einsetzen und sich an die Logik des kindlichen Kommunizierens bzw. die Logik des freien ludistischen Gebrauchs von sprachlichen Zeichen (kindliches Lallen) anpassen.¹⁵⁷

In diesem Zitat werden zentrale infantilistische Merkmale von Guros Lyrik genannt, die auch von anderen Forscherinnen und Forschern immer wieder herausgestrichen wurden. Besonders typisch für die kindliche Kommunikation ist, wie Benčić in Anlehnung an das Bühlersche Organonmodell¹⁵⁸ zeigt, die Dominanz der expressiven und appellativen Funktion – die referentielle Funktion hingegen ist in den frühen Stadien der Sprachentwicklung noch kaum vorhanden.¹⁵⁹ Dem entspricht die etwa von Kalina-Levine festgestellte Marginalisierung der kommunikativen Funktion in Guros Gedichten¹⁶⁰: Gemäß der futuristischen Betonung des Wortes als Material, das um seiner selbst willen in die Kunst Eingang findet, werden auch hier keine Inhalte im eigentlichen Sinn kommuniziert. Der narrative Aspekt der Dichtung ist weitgehend ausgeklammert; statt dessen bieten die Texte häufig eine unsystematische und alogische Aneinanderreichung von Eindrücken, die der kindlichen Unfähigkeit zu einer abstrakten Qualifizierung von Wahrnehmung entspricht.¹⁶¹

An die Stelle der Informationsübermittlung tritt das Sprechen um seiner selbst willen, das in seiner extremsten Form, dem kindlichen Lallen, ein Sprachgebrauch ohne expressive und appellative Funktion ist. In diesem Fall steht die sinnliche Freude an der Artikulation der Laute selbst im Vordergrund, das Sprechen erhält einen spielerischen Charakter, den Hausbacher seine „ludistische Funktion“¹⁶² nennt. Mit den entstehenden Lautketten soll keine Be-

gerückt werden. Sie büßen jedoch ihre Identifizierbarkeit als weibliche Namen nicht ein und wirken so auch auf die Geschlechtsneutralität der erfundenen Lautreihen zurück.

¹⁵⁶ Benčić, 1989, 246.

¹⁵⁷ Hausbacher, 1996, 163.

¹⁵⁸ Zum Organonmodell der Sprache vgl. Bühler, 1965, 24-33.

¹⁵⁹ Vgl. Benčić, 1994, 45

¹⁶⁰ Vgl. Kalina-Levine, 1981, 36.

¹⁶¹ Vgl. Benčić, 1994, 47.

¹⁶² Hausbacher, 1996, 180.

deutung übermittelt werden; es wird eine Zusammenstellung bevorzugt, die auf lautlichen Ähnlichkeiten basiert.¹⁶³

Das für den russischen Futurismus charakteristische Verfahren des Neologismus ergibt sich aus der Befreiung des Wortes von seiner Bezeichnungsfunktion. Die Wortneuschöpfungen beschränken sich jedoch nicht auf das dem fröhlichen Entwicklungsstadium nachempfundene Kombinieren von Lauten, sondern erstrecken sich vor allem auch auf die Ausschöpfung in der Sprache vorgefundener Möglichkeiten der Wortbildung. Gerade in Guros Texten kommt diesem Verfahren zentrale Bedeutung zu: Sie konzentrieren sich meist auf die Imitation älterer Kinder, die bereits über begrenzte sprachliche Möglichkeiten verfügen, und erweitern das Vokabular, etwa durch die Kombination bekannter Wurzeln und Affixe. Diese orientiert sich an vorhandenen sprachlichen Modellen, ist im konkreten Fall jedoch, wie Benčić sich ausdrückt, inadäquat [„техник[а] инфантильно неадекватного комбинирования“].¹⁶⁴

Guros Umgestaltung des sprachlichen Materials, der Verzicht auf allgemeinsprachliche Bedeutung zugunsten einer spielerischen oder expressiven Funktion in der Nachahmung der Kindersprache entspricht weitgehend den Postulaten des russischen Futurismus:

Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не заставшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее [...]. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена.¹⁶⁵

Der bei Viktor Šklovskij anklingende maskulinistische Gestus – der Künstler sei wie Adam, und könne den Dingen neue Namen geben – ist für die futuristischen Strömungen durchaus nicht ungewöhnlich¹⁶⁶, wird jedoch in der poststrukturalistischen Forschung in Frage gestellt. Der von Julia Kristeva vorrangig für die Analyse der Avantgarde-Poetik entwickelte Terminus der *Textpraxis* bezeichnet das Eindringen der *semiotischen chora* durch Phonemhäufungen, rhythmische und prosodische Elemente, syntaktische und logische Fehler¹⁶⁷ in die gemeinsprachliche Ordnung. Die *Textpraxis* wird von Kristeva als die Manifestation präödipaler, der Mutter-Kind-Dyade entstammender Triebe in der symbolischen Ordnung begriffen; diese wird dadurch unterlaufen und destabilisiert. *Textpraxis* meint also eine Durchdringung von Sprache und Trieb in der poetischen Sprache¹⁶⁸, die den in der Entstehung des Symbolischen (der Ordnung des Vaters, der regelhaften Sprache) verworfenen Körper der Mutter in die Sprache einschreibt.

Wie Hausbacher erläutert, hat Kristevas Konzeption einer poetischen Sprache ihre Parallele in der Lallphase der frühen Kindersprache¹⁶⁹; die „in den Texten der (russischen) Avantgarde“ eingesetzten Infantilismen sind also nicht nur eine „mögliche Variante der Verfrem-

¹⁶³ Vgl. Benčić, 1994, 46. Allerdings sind solche Lautketten in der futuristischen Dichtung nicht zwangsläufig über ihre spielerische Funktion bestimmt. Vielfach, vor allem bei Kručenych, werden sie mit expressiver Bedeutung aufgeladen, die „im Indizieren instinktiver, im Verhalten der Erwachsenen verdeckter oder sublimierter Triebe besteht“ (vgl. Hausbacher, 1996, 180).

¹⁶⁴ Benčić, 1994, 51.

¹⁶⁵ Šklovskij, 2000, 258. Zum Frühformalismus als einer „Theoretisierung futuristischer Konzepte und Praktiken“ vgl. Hansen-Löve, 1993, 215 u. 210ff.

¹⁶⁶ Der maskulinistische Gestus des Futurismus wurde nicht zuletzt in der Rezeption fest- und fortgeschrieben; vgl. etwa die (im konkreten Fall nicht vorgezeichneten) geschlechtlichen Konnotationen, die Hansen-Löve aufruft, wenn er Chlebnikovs (keineswegs maskulinistisch konnotierte) Haltung, der „Sprachschöpfer entdeck[e] die wahren Namen der Dinge, indem er ihrem ‚Gespräch‘ [...] lausch[e]“ mit dem Topos des „Dichter-Demiurgen“ in Verbindung bringt (Hansen-Löve, 1982, 218).

¹⁶⁷ Vgl. Kristeva, 1978, 94f. u. Teil I, Abschnitt 4.3.1.

¹⁶⁸ Vgl. a.a.O., 126.

¹⁶⁹ Vgl. Hausbacher, 1996, 164.

dung¹⁷⁰, sondern stellen nach poststrukturalistischer Denkart auch eine Durchkreuzung der väterlich-gesellschaftlichen Ordnung durch die Reaktivierung eines verdrängten Weiblichen dar.¹⁷¹

Vor dieser Folie gelesen tendiert selbstverständlich nicht nur Guros vom Infantilismus geprägte Lyrik zu einem weiblich gedachten Pol, sondern auch die Dichtung zahlreicher männlicher Vertreter der Avantgarde – wobei gewiss der Infantilismus Kručenychs, der als „Demonstrativum einer provokativen Antihaltung, das sich in karnevaleskem Weise gegen die Erwachsenenwelt [...] auflehnt“¹⁷² gelesen werden kann, in seiner Tendenz zum Aggressiven einem konventionell männlich konnotierten Verhalten näher steht, als etwa Chlebnikovs „ganzheitsorientierte[r], kosmische[r] Naivismus“.¹⁷³

Wie in Teil I erläutert, wird in dieser Arbeit nicht auf das Verständnis der Kategorie Geschlecht in der *écriture féminine* zurückgegriffen; es erfolgt also keine Identifikation ‚weiblicher‘ Schreibweisen, die dann in den Texten von Frauen gleichsam als Beleg für deren Weiblichkeit gelesen werden.¹⁷⁴ Dennoch sind die in der *écriture féminine* beschriebenen Verfahren als Folie relevant: So wird gefragt, ob diese in den Texten der Autorinnen zur sprachlichen Markierung von Geschlecht genutzt werden.¹⁷⁵ Im folgenden Abschnitt wird daher untersucht, inwieweit die in Guros Lyrik verwendeten poetischen Verfahren mit geschlechtsspezifischer Bedeutung aufgeladen werden.

4.2 Die Bedeutung der Kategorie Geschlecht für Guros infantilistische Lyrik

4.2.1 Die impliziten Sprechinstanzen

Häufig wird bei Guro innerhalb des einzelnen Gedichts keine Sprechinstanz spezifiziert. Das Fehlen eines sich abgrenzenden Ich wurde in Abschnitt 2.2 bereits als ein potentielles Merkmal einer verwehrten weiblichen Subjektkonstitution gewertet, in der sich Subjektivität und Objektivität verwischen.

Wenn Guros Gedichte jedoch vor dem Hintergrund ihrer Prosa gelesen werden – wozu die enge thematische Verflechtung und die mitunter fehlende formale Abgrenzung zwischen den Gattungen berechtigt¹⁷⁶ – sind in Guros Lyrik häufig Sprechinstanzen implizit präsent. In den kurzen Prosatexten treten immer wieder zwei Figuren auf, die als dichterisch befähigte markiert werden: die Mutter- und Sohnfiguren. Der Kontext von Guros Werk suggeriert, dass diese der Natur und der unmittelbaren Emotion verhafteten Figuren als die Sprecher der lyrischen Texte begriffen werden müssen. Mitunter werden sie auch explizit, durch unmittelbar auf das Gedicht folgende Prosafragmente, als Sprechinstanzen des jeweiligen lyrischen Texts ausgewiesen. So etwa in „Слова любви и тепла“ [Wörter der Liebe und Wärme], wo durch das folgende „А теплыми словами потому касаюсь жизни, что как же иначе касаться раненого? [...] Мне иногда кажется, что я мать всему“¹⁷⁷ [Und ich berühre das Leben deshalb mit warmen Wörtern, denn wie soll man sonst einen Verwundeten berühren? [...] Mir scheint manchmal, dass ich allem eine Mutter bin], in dem sich das Motiv der „warmen Wörter“ wiederholt, eine assoziative Verbindung zwischen der Sprechinstanz des Tex-

¹⁷⁰ A.a.O., 166.

¹⁷¹ Vgl. Weber, 1994b, 30.

¹⁷² Hansen-Löve, 1992, 254.

¹⁷³ Hausbacher, 1996, 166.

¹⁷⁴ Die der *semiotischen chora* entstammenden sprachlichen Merkmale werden also nicht deshalb – im Gegensatz zur Argumentation anderer Literaturwissenschaftlerinnen, wie etwa Hausbacher (vgl. a.a.O., 111) – als genuin weibliche begriffen und in der Folge als Merkmale weiblicher Schrift identifiziert, weil sie der meist durch die Mutterbeziehung bestimmten präödipalen Phase angehören.

¹⁷⁵ Vgl. auch Teil I, Abschnitt 4.3.

¹⁷⁶ Vgl. dazu Abschnitt 3.2.2.

¹⁷⁷ Guro, 1996, 318.

tes und einer mütterlichen Figur hergestellt wird. Gleichzeitig wird diese Art des lyrischen Sprechens, das von Neologismen geprägt ist und die herkömmliche Logik übersteigt, als dezidiert mütterlich-weibliches charakterisiert.

Ähnliches gilt für das Gedicht „Море плавно и блеско“¹⁷⁸ [Das Meer ist leicht und glänzend], das Benčić vor allem wegen seiner Neologismen „блеско“, „летогон“ und „скалочка“, die in Analogie zu standardsprachlichen Wörtern des Russischen gebildet sind, als infantilistisch klassifiziert.¹⁷⁹ Auch dort wird der Sprecher nachträglich eingeführt, im Dialog: „Что еще за скалочка? Это просто так, я выдумал“ [Was ist das für ein *skaločka*? Das ist nur so, das habe ich mir ausgedacht]. Dieser Dialog legt den Sprecher nicht nur als männlichen sondern auch als kindlich spielenden fest, der aus purer Lust an den lautlichen Qualitäten der Sprache diese durch Neologismen erweitert.

Das Sprechen in transnationalen Neologismen wird bei Guro dadurch, dass es den mütterlichen weiblichen Figuren und den kindlichen Jünglingen zugeordnet wird, in den Kontext der weiblichen Sphäre gestellt. Die spezifischen Qualitäten der neuen Dichtungssprache erscheinen zudem schon dadurch als geschlechtlich markiert, dass sie im und vom weiblich dominierten außerkulturellen Raum hervorgebracht werden.

4.2.2 Metonymie und die Aufhebung der Grenzen

Gemäß der kindlichen Bevorzugung der Metonymie gegenüber der Metapher, präferiert auch Guro, nach Vera Kalina-Levine, ersteres Verfahren:

Aware of children's dislike of metaphor, Guro forms her neologisms from words that denote concrete actions or attributes and that are, in effect, synecdoches pertaining to the single subject of the poem.¹⁸⁰

Als Beispiel zitiert Kalina-Levine das bereits erwähnte „Слова любви и тепла“¹⁸¹:

У кота от лени и тепла разошлись ушки. Разъехались бархатные ушки.	Dem Kater knickten vor Trägheit und Wärme die Öhrchen, / Klappten auseinander, die samtigen Öhrchen. / Und der Kater wurde schla... aff...
А кот раски... ис... На болоте качались беловатики, Жил-был	Auf dem Sumpf wippten die Weißbüschchen, Es war einmal ein
Ботик – животик	Bauchig – Bötchen
Воркотик	Brummchen
Дуратик	Dummchen
Котик пушатик, Пушончик,	Katerchen Däunchen, Fläumchen,
Беловатик, Кошуратик –	Weißbüschchen, Katzekatzchen –
Потасик...	Balgerchen...

Der zweite Abschnitt des Textes besteht aus einer Kette von Diminutiva, die zueinander in einer Kontiguitätsrelation stehen und sich um das zentrale Bild des „котик“ [Katerchen] gruppieren¹⁸²: Die syntagmatische Achse ist in diesem Text völlig deformiert, die durch die Märchenformel „Жил-был“ [Es war einmal] geweckte Erwartung einer Narration wird ironisiert.

¹⁷⁸ A.a.O., 270.

¹⁷⁹ Vgl. Benčić, 1994, 50.

¹⁸⁰ Kalina-Levine, 1981, 39.

¹⁸¹ Guro, 1996, 317f.

¹⁸² „Ботик“ verweist auf Guros Kater „Бот“.

Statt dessen besteht der Text aus einander ersetzenden Anreden¹⁸³ des „Katerchen“, erschöpft sich also in einer rein paradigmatischen Bewegung. Dabei sind, wie Hausbacher erläutert, einige der Substantiva „als Beiwörter des Wortes „котик“ fixiert („belovatik“, „pušatik“, „vorkotik“), andere sind aus einer ablesbaren Wurzel gebildete Neologismen („duratik“, „pušončik“, „košuratik“, „potasik“).¹⁸⁴ Die darstellende Funktion der Wörter ist zurückgedrängt – auch darin ist dieses Schreiben metonymisch zu nennen.¹⁸⁵ Statt dessen verweist der spielerische Charakter des Textes darauf, dass die Auswahl und die Bildung neuer Wörter neben semantischen vor allem phonetischen Kriterien gefolgt sein dürfte: Das im vierten Vers des zweiten Abschnitts erscheinende „котик“ wurde lautlich (und auch semantisch) in den ersten beiden Versen bereits vorbereitet, lautliche Motive werden eingeführt und wieder abgelöst, wie etwa die Lautfolge /puš/, die vom vierten auf den fünften Vers übergeht, ihrerseits das im dritten Vers eingeführte /u/ aufnimmt und als abgeschwächtes Echo in „Кошуратик“ wieder erscheint. Die Einführung und Ablösung lautlicher Motive in unmittelbar benachbarten Wörtern erweckt den Eindruck von Lautketten, die Guros Lyrik durchziehen.

In der spielerischen Grundhaltung dieses Textes erhalten die Wörter gleichsam die Qualität von Dingen: Im „totalen Metonymismus“ dieses Gedichts, den Hansen-Löve als kennzeichnend für die Avantgarde beschreibt, „sind Wort und Sache, innen und außen, noch oder wieder völlig verschmolzen“.¹⁸⁶

Dabei ist die Metonymie als grenzverschiebende Kraft in Guros Texten nicht nur eine „Stilpräferenz“¹⁸⁷, sondern sie ist eng verwoben mit deren semantischer Gestaltung: Die Texte favorisieren das Motiv der Durchdringung und Entgrenzung. So sind in der Verstrickung von Sohn und Mutter, wie sie in Abschnitt 3.2.3 besprochen wurde, wie auch im Aufgehen der Figuren in der Natur die Trennlinien verwischt bzw. aufgehoben.

Konkret wird in Guros Textwelt die Tendenz zur mangelnden Abgrenzung des Ich weiblich konnotiert: In der Analyse des in Abschnitt 3.1 zitierten Gedichts „Сильный, красивый, богатый...“¹⁸⁸ konnte gezeigt werden, wie die männlichen Träger der Kultur über das Motiv der Kutsche schon räumlich-körperlich eine Grenze zwischen sich und der Außenwelt ziehen, während die gedemütigte weibliche Figur vom Regen durchnässt den männlichen Übergriffen ausgesetzt ist. Guros positiv gezeichnete Figuren vermögen sich nicht von der Umwelt zu isolieren; gleichzeitig ist ihre Empfänglichkeit die Bedingung für das der weiblich markierten Natur zugeordnete künstlerische Schaffen. Die Träger der männlichen Kultur wiederum sind für die Resultate dieses künstlerischen Prozesses nicht zugänglich; während sie mit dem Errechnen von Profiten beschäftigt sind, ist das Fresko an der Wand den unbeteiligten Blicken ausgesetzt:

В белом зале, обиженном папиросами Комиссионеров, разбившихся по столам; На стене распятая фреска, Обнаженная безучастным глазам. ¹⁸⁹	Im weißen Saal, gekränkt von den Zigaretten Der Kommissionäre, die sich auf die Tische verteilt haben; / Ist an der Wand eine gekreuzigte Freske, / Den teilnahmslosen Augen entblößt.
---	--

¹⁸³ Die Anrede des anderen im Gegensatz zum Sprechen *über* den anderen wird auch von Luce Irigaray als weibliche Geste beschrieben. Dieser Gedanke wird in zahlreichen Texten Irigarays formuliert, vgl. besonders Irigaray, 1986. Die Verbindung zwischen Anrede und (weiblicher) Lyrik thematisiert auch Hirsh, 1994, 118.

¹⁸⁴ Hausbacher, 1996, 186; vgl. auch Kalina-Levine, 1981, 39.

¹⁸⁵ Vgl. Lachmann, 1984a, 186.

¹⁸⁶ Hansen-Löve, 1992, 237.

¹⁸⁷ Hausbacher, 1996, 166. Die Präferenz der Metonymie in Guros Lyrik erwähnen auch andere Forscherinnen und Forscher, etwa Banjanin, 1974, 310.

¹⁸⁸ Guro, 1996, 95.

¹⁸⁹ Guro, 1996, 329.

Die Metonymie als dominierende Figur, die eher eine Relation der Berührung, der Anteilnahme denn der Reflexion, der Repräsentation herstellt¹⁹⁰, ist also nicht nur im tradierten System der Geschlechter und im poststrukturalistischen Denkgefüge weiblich konnotiert. Die Dominanz des metonymischen Prinzips in „Слова любви и тепла“ und anderen Gedichten steht als Verfahren nicht isoliert, sondern interagiert mit der semantischen Gestaltung von Guros Textwelt. Das metonymische Prinzip erscheint als die direkte poetische Realisation des entstehenden semantischen Gefüges.

Prosa und narrativ geprägte Gedichte haben in diesem Zusammenhang gleichsam eine Kommentarfunktion; sie machen das Prinzip der metonymischen Berührungsrelation im Gedicht explizit, so etwa die bereits zitierte, dem Gedicht „Слова любви и тепла“ folgende Aussage „теплыми словами [...] касаюсь жизни“¹⁹¹ [mit warmen Wörtern [...] berühre ich das Leben].

Damit bleibt das Verfahren der Metonymie zwar innerhalb des einzelnen Gedichts geschlechtlich weitgehend unmarkiert und könnte nur in den Koordinaten der *écriture féminine* als weibliches gelesen werden. Seine Relevanz für Guros Geschlechterkonzeption wird jedoch in der Zusammenschau verschiedener Ebenen sichtbar: In der Interaktion mit der semantischen Strukturierung von Guros Textwelt und vor dem Hintergrund der Prosa entfaltet das Verfahren der Metonymie (in der Lyrik) sein ganzes semantisches Potential.

4.2.3 Die expressive Funktion der Sprache in Guros Lyrik

Die emotionale Verbindung zur Umgebung ist für Guro eine der zentralen Voraussetzungen für die Entstehung von Dichtung. Dabei weist Guro den Antiintellektualismus, wie auch traditionell üblich, als weiblich aus. Daher soll auch geprüft werden, wie dieses Einfühlungsvermögen poetisch umgesetzt wird und ob eine (partielle) Übereinstimmung mit den im Poststrukturalismus als weiblich gekennzeichneten Verfahren zu konstatieren ist.

Zunächst scheint relevant, dass die Zurückdrängung des narrativen Elements in Guros futuristischen Gedichten so weit geht, dass die Emotion nicht zum Thema der Texte gerinnt, sondern in der Sprache selbst ihre Verkörperung findet.¹⁹² Das Aufkeimen des Gefühls findet seine Parallelle in der Erschaffung einer äquivalenten Sprachwelt – so etwa im oben zitierten Text „Слова любви и тепла“.¹⁹³ Die Emotion der Sprechinstanz wird nur im Titel thematisiert, die metonymischen Substantivreihen hingegen scheinen die Zärtlichkeit gleichsam in ein ‚Streicheln durch Sprache‘ umzusetzen: Die gleichmäßigen Bewegungen einer möglichen Berührung finden ihre poetische Realisierung in der sich wiederholenden Diminutiv-Endung *-ик* und den besprochenen Lautketten. Anstelle der sprachlichen Reflexion über eine etwaige Berührung wird die Sprache hier selbst zu einer Geste. So auch in dem an Don Quixote gerichteten Schlaflied, das zum titellosen Prosatext „Когда он уже слег, – он все повторял...“¹⁹⁴ [Als er sich schon hingelegt hatte, wiederholte er immer wieder...] gehört: Dort wird das onomatopoetische „Гуль-гуль“ in vier von sechs Verszeilen wiederholt; durch die einschläfernde Wiederholung wirken die Lexeme, wie Hausbacher als allgemeines Merkmal von Guros Poetik festhält, „wie Beschwörungsformeln [...], die durch die Zirkularität ihrer Aussage ihre symbolische Verweisungsfunktion“¹⁹⁵ praktisch einbüßen. Das „Гуль-гуль“ dieses Gedichts verweist ebenso wenig auf das im allgemeinen Sprachgebrauch damit bezeichnete Gurren der Tauben wie die Formel „Курлы-курлы“ allein für das den Laut der Kraniche benennende Verb *курлыкамъ* steht. Zwar wird die Assoziation ‚Vögel‘ und über die

¹⁹⁰ Vgl. Lachmann, 1984a, 186.

¹⁹¹ Guro, 1996, 318.

¹⁹² Vgl. auch Abschnitt 2.2.

¹⁹³ Guro, 1996, 317f.

¹⁹⁴ A.a.O., 244.

¹⁹⁵ Hausbacher, 1996, 173.

Taube auch das Kosewort *голубчик* aufgerufen – dieses weist jedoch nur erneut auf die Zärtlichkeit zurück, die in diesem Wiegenlied in eine sprachliche Geste umgewandelt wird.¹⁹⁶ Dabei ist die transrationale Sprache dieses Textes eindeutig weiblich: Das Geschlecht der Sprechinstanz wie auch die traditionell weibliche Gedichtform des Wiegenliedes weisen ihn als ein Beispiel weiblichen Sprachgebrauchs aus.

Die Sprache des Gedichts wird bei Guro nicht nur dadurch zu einer den Logos transformierenden Kraft, dass sie „entfunktionalisiert“ erscheint und so „eine Aufladung [...] mit einem neuen, alogischen, jenseits des rationalen Diskurses liegenden Sinn“¹⁹⁷ möglich ist. Vielmehr wird das Sprechen in diesen Texten selbst zu einer direkten Umsetzung körperlicher Empfindungen und den damit verbundenen Emotionen – die Sprache erhält bei Guro eine konkret körperliche Dimension.

Dies zeigen auch zwei Lexeme, in denen sich die Emotion bzw. die körperliche Empfindung direkt in die Sprache einzuschreiben scheint: In den von einer weiblichen Sprechinstanz artikulierten Versen „Город большой, – толку-учий“¹⁹⁸ [Die Stadt ist groß, – sie stößt] und in „А кот раски... ис...“¹⁹⁹ [Und der Kater wurde schlaff... aff...] sind das Gefühl des Gestoßenseins sowie die Bewegung des Erschlaffens, Streckens in eine unmittelbare lautliche Erfahrbarkeit übersetzt.

An dieser Stelle ist die von Anne Carson in ihrem Aufsatz „Das Geschlecht des Klanges – ein Essay“ aus der griechischen Antike hergeleitete Unterscheidung zwischen Laut und Sprache relevant:

[...] an diesem Punkt wird es wichtig, zwischen Laut und Sprache zu unterscheiden. Denn in der offiziellen, von der patriarchalischen Kultur bevorzugten Definition der menschlichen Natur, spielt die Artikulation von Lauten eine zentrale Rolle. Jedes Tier kann, wie Aristoteles sagt, Geräusche machen, um Lust oder Schmerz kundzutun. Doch was den Menschen vom Tier, die Zivilisation von der Wildnis unterscheidet, ist der Gebrauch der rational artikulierten Sprache: der *logos*. Aus einer solchen Festlegung dessen, was den Menschen ausmacht, ergeben sich strenge Regeln dafür, worin der menschliche *logos* besteht.²⁰⁰

Carson macht zudem deutlich, dass es bei dieser Unterscheidung bei weitem nicht nur um die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier geht, sondern dass vielmehr auch die Differenzierung zwischen Mann und Frau nach diesem Kriterium erfolgt. Die Frau steht in dieser Tradition eher dem Tier nahe, das ohne die kontrollierende Instanz des *logos* seine Gefühle unmittelbar in Laute umsetzt:

Im großen und ganzen sind die Frauen der klassischen Literatur eine Gattung, die bestimmt wird von chaotischen und unkontrollierten stimmlichen Ausbrüchen – von Kreischen, Klagen, Schluchzen, schrillem Jammern, lautem Gelächter, Schmerzens- oder Freudenschreien und von unbeherrschten Gefühlsausbrüchen. Euripides formuliert es so: „Denn den Frauen ist es eine Lust, ihre Gefühle spontan in den Mund aufsteigen und über die Zunge herauskommen zu lassen“ [...]. Wenn ein Mann seine Gefühle spontan in seinen Mund hinaufsteigen und über seine Zunge herauskommen lässt, wird er dadurch verweiblicht.²⁰¹

¹⁹⁶ Der Gebrauch der Vogellaute könnte noch eine weitere semantische Komponente haben: Wie Vera Teréchina ausführt, steht das Vogelmotiv bei Guro und Chlebnikov nicht selten für den Übergang in den natürlichen Raum (vgl. Teréchina, 1999, 183). Das Wiegenlied würde mit dem Schlaf also die Aufgabe der kulturellen Identität und den Übergang der männlichen Figur in die weibliche Sphäre einleiten.

¹⁹⁷ Hausbacher, 1996, 173.

¹⁹⁸ Guro, 1996, 95.

¹⁹⁹ A.a.O., 317.

²⁰⁰ Carson, 2000, 169.

²⁰¹ A.a.O., 166f.

Guros unmittelbare Transformation von Emotion und körperlicher Empfindung in Laute, wie in den oben zitierten „толку-учий“ oder „Гуль-гуль“, gehört in diese Tradition des unkontrollierten weiblichen Ausstoßens von Gefühlen. Auch hier kommen weiblich konnotierte sprachliche Verfahren und Guros eigene semantische Kennzeichnung als weiblich (schon durch die weiblichen Sprechinstanzen) zur Deckung.

Dieses Einschreiben der Emotion in Sprache wird nicht nur in antiken Quellen thematisiert, sondern steht überdies dem Hysteriekonzept des 20. Jahrhunderts nahe. Nach Carson ist es die Transkription von „Bedeutung aus dem Körperinneren auf das Körperäußere, ohne daß sie den Kontrollpunkt des *logos* passiert“²⁰², die Freud mit dem Terminus *Hysterie* belegt.²⁰³ Dabei erhält Guros Lyrik insofern eine dezidiert körperliche Komponente, als in ihr das Moment der Mündlichkeit stets dominiert, die Stimme damit implizit gegenüber der Schrift privilegiert wird. Dies trifft sich mit dem Konzept der Hysterie nicht nur im Sinne Christina von Brauns, der zufolge die Hysterie mit der Entstehung der Schrift entstanden ist, als „Reaktion auf die Trennung von Geist und Materie, von Kopf und Körper“²⁰⁴, sondern auch in der konkret-materiellen Bedeutung der Stimme – nach Carson wirkt die Stimme der Frau „wie eine Gebärdensprache: Sie legt innere Tatsachen bloß.“²⁰⁵

Die Kontinuität von Innen und Außen erscheint bei Guro als ungebrochen: Die Gedichte werden vor allem durch die Betonung der Mündlichkeit (die schon in der Bevorzugung des Wiegenliedes und seiner Einbettung in tatsächliche Sprechzusammenhänge zutage tritt) und durch die unterstellte Spontaneität des Sprechens in die Nähe der unkontrollierten Rede einer Hysterikerin gerückt. Zu diesem Eindruck tragen nicht nur die zitierten Beispiele wie „толку-учий“ oder „Гуль-гуль“ bei, die nicht dem Bereich der für gewöhnlich in Schrift umgesetzten Sprache angehören, sondern auch die große Zahl von Verkleinerungsformen sowie die auffallend häufige Verwendung umgangssprachlicher (wie etwa „Ветрогон“ [Windbeutel] oder „сумасброд“ [Tollkopf]) oder nicht standardsprachlicher Lexeme. Zudem bilden Guros Texte nicht selten eine Anrede an andere (wie „Поклянитесь однажды здесь, мечтатели...“²⁰⁶), weisen eine dialogische Struktur auf (wie „Шалопай: Финские мелодии.“²⁰⁷), oder bekommen den Anspruch der unmittelbaren Artikulation mittels beisteuernder Prosafragmente zugesprochen, wie in diesem Fall:

От счастья летнего рождаются слова!
Все хорошие слова:

Прудик, водик,
бродик,
верблюдик,
растерятик,
пароходик.²⁰⁸

Aus dem sommerlichen Glück werden die Wörter
geboren! Alle guten Wörter:

Weiherchen, Wässerchen,
Sandbänkchen,
Kamelchen,
Schüsselchen,
Schiffchen.

Die hier postulierte Unreflektiertheit des Sprechens könnte neben den futuristischen Einflüssen und der Ablehnung tradierter Formen ein weiterer Grund für die Schwächung von Reim und Rhythmus sein: Die Beachtung herkömmlicher Versmaße und des Endreims würde den Anschein von Mündlichkeit und Spontaneität der Texte zerstören.²⁰⁹ Anstelle der Analogie

²⁰² A.a.O., 170.

²⁰³ Schon die Bezeichnung weist dieses Phänomen als weibliches aus: Das griechische *hystera* bedeutet Gebärmutter, *hysteria* – Wanderung der Gebärmutter (vgl. Hausbacher, 1996, 159).

²⁰⁴ Braun, 1988, 128.

²⁰⁵ Carson, 2000, 171.

²⁰⁶ Guro, 1996, 229.

²⁰⁷ A.a.O., 350.

²⁰⁸ A.a.O., 256.

²⁰⁹ Hieraus erklärt sich auch die im Vergleich zu Zinaida Gippius geringe semantische Aufladung einzelner Laute: Sie würde eine dem Rationalen entsprechende, intellektuelle Bearbeitung der Texte erfordern, die deren Intention schlicht widersprechen würde. Abgesehen davon kann bei einer Schwäche

zwischen Lexemen in äquivalenten Positionen innerhalb des Verses erhalten auch hier Lautähnlichkeiten zwischen unmittelbar aufeinander folgenden Lexemen eine größere Bedeutung, wie etwa der konsekutive Reim („водик, / бродик“) oder die Wiederaufnahme einzelner Laute (wie von /b/ und /r/ aus „бродик“ in „верблюдик“, neben der durchgehaltenen Endung -*ik*).

Die rein paradigmatische Verknüpfung von Wörtern aufgrund ihrer lautlichen Ähnlichkeiten erzeugt den Eindruck eines spontanen Sprechens, das eine unmittelbare Übersetzung eines Reizes in eine lautliche Form suggeriert. Diese Art des Sprechens wiederum transformiert die Gattung Lyrik insofern, als sie dem unter rationalen Gesichtspunkten gestalteten abgeschlossenen Sprachwerk ein von sinnlichem Vergnügen und Emotionen gesteuertes Sprechen in Fragmenten (ja teilweise Lallen, wie „Тере-дере-дере... Xy! / Холе-куле-нэээ“²¹⁰) gegenüber stellt. An die Stelle des Logos tritt das Unbewusste als bestimmende Kraft. Diese wird nicht nur über den Verweis auf die Geburt der Wörter („рождаются слова“) als weibliche markiert. Auch die Zuordnung der (expliziten oder impliziten) Sprechinstanzen zu einem weiblich dominierten Raum und die Nennung mütterlicher Zärtlichkeit als Motivation für dieses spontane ‚Emotionen-Sprechen‘ schafft eine enge Verbindung zwischen den verwendeten sprachlichen Verfahren und der weiblichen Sphäre. Zudem werden diese Verfahren auch im poststrukturalistischen Theoriegefüge als weibliche gesetzt: Dies könnte darauf hindeuten, dass Guro mit ihrem weiblich-poetischen Sprechen ein Modell entwirft, das nicht nur fortwirkt sondern womöglich bereits kulturell-gesellschaftlich vorgezeichnet war.²¹¹

Das Weibliche wird in Guros Lyrik, die die poetischen Postulate der Prosa zu verwirklichen scheint, auch als kulturbildende Kraft ausgewiesen: Die Sprache und Kultur der Zukunft entstehen nicht aus männlicher Abgrenzung und Ordnung, sondern aus weiblich-metonymischer Entgrenzung zur Natur und der Lösung der Sprache aus dem Symbolischen. Gleichzeitig wird durch Mündlichkeit und Unmittelbarkeit ein erneutes Erstarren in der Regelmäßigkeit verneint. Das Sprechen aus dem Moment heraus, die Transformation der Sprache durch die konkrete Emotion sollen verhindern, dass der aufgebrochene männliche Logos durch eine neu entstandene, gleichsam transrationale Ordnung und Gesetzmäßigkeit bloß ersetzt wird.

Es hat sich gezeigt, dass Guros Texte in keiner Hinsicht auf gesellschaftlich sanktionierte Traditionen und Denkfiguren zurückgreifen: Guros Sprechinstanzen nehmen keinen Zugriff auf die Autorität männlicher Dichter; vielmehr wird das Dichten selbst in den Bereich des Körperlich-Unwillkürlichen und Mütterlichen verschoben. Darin zeichnet sich bereits die fundamentale Privilegierung der traditionell weiblichen Sphäre ab: Dichtung ist nur noch im außerkulturellen Raum möglich, der die Hingabe an eine transzendent-weibliche Natur fordert. Zwar haben zu diesem Raum auch männliche Figuren Zutritt; sie können jedoch nur als asexuell-kindliche Wesen die nötigen weiblichen Qualitäten in sich bewahren, die sie zu einem poetischen Sprechen befähigen. Dieses wiederum verweist in seinem Gestus wie auch in seiner konkreten sprachlichen Gestalt erneut auf die weibliche Sphäre. Im Bezug auf die gesellschaftlich dominanten Konzeptionen von Dichtung und Geschlecht muss Guros literarisches Schaffen als in jeder Hinsicht abweichendes begriffen werden.

chung der inhaltlichen Ebene schwerlich eine Opposition zwischen Inhalt und Lautlichkeit aufgebaut werden.

²¹⁰ Aus „Финляндия“ [Finnland], Guro, 1996, 348.

²¹¹ Vgl. dazu auch Teil I, Abschnitt 4.3.2.

IV „Кто же мои стихи напишет вам...“¹: Anna Achmatova

1 Anna Achmatovas „weibliche Lyrik“: Die erfüllte Erwartung?

In der Analyse von Anna Achmatovas Dichtung wurde immer wieder die – angebliche – Weiblichkeit ihrer Texte herausgestrichen.² Dabei versuchte die Kritik nicht selten zu bestimmen, welche Art von Weiblichkeit Achmatovas Gedichte zeigen. Viktor Žirmunskij etwa kontrastiert in seiner Studie „Преодолевшие символизм“ aus dem Jahr 1916 die symbolistische Konzentration auf die transzendenten Qualitäten des ‚Ewigweiblichen‘ mit Achmatovas Verarbeitung eines vorrangig aus alltäglichen Erfahrungen konstituierten Weiblichen: „Если поэзия символистов видела в образе женщины отражение вечно женственного, то стихи Ахматовой говорят о неизменно женском.“³ Noch im Jahre 1989 beruft sich N. Koržavin auf eine Rezeptionsgeschichte, die in Achmatovas Texten vor allem die Verkörperung irdischer, aber dadurch nicht weniger unveränderlich weiblicher Interessen und Qualitäten sieht, und schreibt diese fort:

Сегодня все больше появляется людей, признающих Ахматову поэтом народным, философским и даже гражданским. [...] в 10-е годы, и много позже никто или почти никто не сомневался в том, что она первый и единственный представитель женской, а то и просто дамской интимной лирики.⁴

Dem „Ewigweiblichen“ [вечно женственного] und dem „unveränderlich Weiblichen“ [неизменно женском] aus Žirmunskis Einschätzung fügt Koržavin noch eine dritte Qualität hinzu, das Intim-Damenhafte [„дамской интимной лирики“] – vermutlich, um Achmatovas Lyrik in einer bestimmten gesellschaftlichen Sphäre zu verorten. Zwar erfahren weder die ‚Damenlyrik‘, noch die spezifischen Arten von Weiblichkeit eine genauere Begriffsbestimmung. Es wird jedoch deutlich, dass Achmatovas Texte offenbar bevorzugt vor einer bestimmten Schablone rezipiert werden, derjenigen einer dezidiert geschlechtlich markierten ‚Frauenlyrik‘.⁵ In den folgenden Analysen soll daher geklärt werden, wie die Texte diese spezifische ‚Weiblichkeit‘ erzeugen. Zunächst wird das Problem der Geschlechtszugehörigkeit innerhalb der akmeistischen Kulturkonzeption beleuchtet, bevor die Interaktion von Achmatovas Lyrik mit bestehenden Weiblichkeitsstereotypen untersucht wird. In einem zweiten und dritten Schritt werden dann die entworfene Relation zwischen Geschlecht und Dichtung sowie das Verhältnis zwischen der weiblichen Dichterpersönlichkeit und der russischen Gesellschaft analysiert.

¹ „Wer wird euch denn meine Gedichte schreiben...“

² Zinaida Gippius etwa kritisierte Achmatovas Gedichte eben wegen deren angeblicher Weiblichkeit (vgl. Pachmuss, 1971a, 381).

³ Žirmunskij, 1977, 121. Den Bezug des Adjektivs *женский* auf das tatsächliche Leben von Frauen demonstrieren die im *Русско-немецкий словарь* angegebenen Übersetzungen „weiblich, Frauen-“ wie auch die dort angeführten Beispiele „женская школа“ [Mädchenstufe], „женская обувь“ [Damenstiefel] und „женские болезни“ [Frauenkrankheiten]. Demgegenüber verweisen die Übersetzungen von *женственный*, „weiblich, frauhaft, fräulich, feminin“, auf weit abstraktere, mit dem Weiblichen bloß assoziierte Qualitäten.

⁴ Koržavin, 1989, 246.

⁵ Achmatova ist nicht nur keineswegs die einzige Vertreterin der ‚Frauenlyrik‘ – ihre Lyrik ist auch nicht die erste von einer Frau verfasste, die rezipiert wurde. Catriona Kelly etwa zeigt in *A History of Russian Women's Writing 1820-1992*, dass und wie Achmatova die bereits bestehende weibliche literarische Tradition in ihren Texten verarbeitet (vgl. Kelly, 1994, 210ff.).

1.1 Die Geschlechterproblematik vor dem akmeistischen Kulturparadigma

Mit der Krise des Symbolismus begann sich um 1910 auch die Einstellung zu Geschlechterfragen in den literarischen Zirkeln zu verändern. Hatten sich die Dichter der zweiten symbolistischen Phase für das ‚Ewigweibliche‘ begeistert, das im dualistischen System als das Ideale ausgewiesen und an das Jenseitige gekoppelt wurde, so wollte sich der Akmeismus (ähnlich dem Futurismus) auf traditionell männlich konnotierte Qualitäten besinnen. Mit Catriona Kellys Worten:

In rejecting (or purporting to reject) Symbolism's religio-mystical apparatus, the Acmeists and Futurists formulated a view of the place of women which was, at the first sight, considerably more restrictive than that of the Symbolists. For Gumilev and Gorodetsky, the authors of the first Acmeist manifestos, this place was something peripheral to the new manliness which was the movement's main concern. Poetry was formulated as the ‚naming‘ of the objects by the poet, who would speak ‚like Adam on the first day‘.⁶

Dieser betonte Maskulinismus lässt ebenso wie die zunächst in Betracht gezogene Benennung der neuen literarischen Bewegung als „Adamismus“⁷ vermuten, dass das Klima für weibliche Dichter ungünstiger geworden war.⁸ Mit den Mustern der dekadenten *femme fatale* und der prophetischen weiblichen Stimme verschwanden die im Symbolismus gegebenen Rollen, innerhalb derer weibliche Kreativität sanktioniert war.⁹

Gleichzeitig erschwerte gerade die Identifikation mit der akmeistischen Kulturkonzeption die Formulierung eines offenen Konflikts mit vorgefundenen kulturellen Mustern. Während die futuristischen Strömungen die „Diskontinuität“ und die „Neuheit“¹⁰ ihres ästhetischen Ansatzes betonten, konzipierte der Akmeismus die Epochenschwelle als „Sammelpunkt, als Akkumulation kultureller Erfahrung“.¹¹ Nach Lachmann bedeutet akmeistische Poetik „die vergangene Kultur zu revozieren, ihre Schichtungen zu durchschreiten und dieses Revozieren und Durchschreiten als neue Schicht zu begreifen“.¹² Der akmeistische Text will sich „dem Text der Kultur einschreib[en]“.¹³ Wenn so das Gedächtnis zur zentralen Kategorie wird, die als Basis für jegliches Schöpfertum fungiert und die Gesellschaft aus dem Chaos zu retten vermag¹⁴, wird die Bejahung des kulturellen Erbes zur Grundvoraussetzung für jede kreative Tätigkeit.

Damit scheint das akmeistische Kulturmodell den weiblichen Zugang zur Dichtung zunächst zu erschweren: Die Dichterin findet einen fast ausschließlich von den Werken männlicher Autoren konstituierten „poetischen Welttext“ [мировой поэтический текст]¹⁵ vor, mit dem die eigenen Texte in einen nachvollziehenden und erneuernden Dialog treten sollen.

⁶ Kelly, 1994, 171. Die Parallele zum Futurismus, dessen Vertreter nach Viktor Šklovskij wie Adam den Dingen ihre Namen geben sollten, sticht hier ins Auge (vgl. Šklovskij, 2000, 258 u. Teil III, Abschnitt 4.1.).

⁷ Vgl. Timenčík, 1974, 25.

⁸ Dafür spricht auch die 1912 von Valerij Brjusov publizierte Sammlung von Rezensionen namens *Женщины-поэты* [wörtl.: Frauen-Dichter], in der die Beschreibung metrischer und stilistischer Inkompotenz breiten Raum einnimmt (vgl. dazu Kelly, 1994, 170).

⁹ Selbstverständlich war auch die symbolistische Weiblichkeitkonzeption geprägt von Restriktionen und wurden die gegebenen Sprechmasken, wie Gippius' Beispiel gezeigt hat, überschritten und verändert. Dennoch bringen die europäischen nachsymbolistischen Strömungen nach Kelly generell eine Schwächung der weiblichen Position (vgl. Kelly, 1994, 171).

¹⁰ Hansen-Löve, 1993, 219. Hansen-Löve legt dort den Unterschied zwischen der „innovatorische[n] Avantgarde“ (a.a.O., 218) und dem Akmeismus in einer Reihe von Oppositionspaaren dar.

¹¹ Lachmann, 1990, 354.

¹² A.a.O., 355.

¹³ A.a.O., 358.

¹⁴ Vgl. Levin u.a., 1974, 50.

¹⁵ Civ'jan, 1974, 103.

Das weibliche Dichten selbst gerät in diesem Kontext zu einem strukturellen Bruch mit dem literarischen Erbe, da die Rolle des sprechenden Subjekts vom traditionell bloß besprochenen Objekt übernommen wird.¹⁶ Das Fortschreiben der (schriftlichen) Kultur würde, streng genommen, ein weibliches Sprechen ausschließen.

Andererseits konnte gerade im Akmeismus, dessen Abgrenzung vom Symbolismus Gorodeckij als „einen Kampf um diese Welt“ [борьба за этот мир]¹⁷ beschreibt, durch die Betonung des Irdischen, die „quasi-realistiche Perspektive“¹⁸, das Private zu einer zentralen Komponente der Dichtung werden.¹⁹ Damit wurde auch eine Rückkehr zur Beschreibung realer weiblicher Erfahrung möglich.²⁰ Wie Kelly ausführt, verhalf die Hinwendung zu prä-symbolistischen Weiblichkeitsspezifika den bereits im 19. Jahrhundert verbreiteten weiblichen Schreibpraktiken zu neuer Popularität:

Women poets began to comply with Kireevsky's demand of 1834 that women should express genuinely poetic moments from their lives in [...] their verses. [...] an especial prominence was given to the chronicle of love, with its meetings and separations, its letters received and answered.²¹

Sobald der Wiedergabe privater Erfahrung literarischer Wert beigemessen wird, bietet sich eine Chance für ein weibliches Sprechen, das mit traditionellen Weiblichkeitsspezifika im Einklang steht. Und auch in sprachlicher Hinsicht bot der Akmeismus einen Ausweg aus symbolistischen Klischees: Mit der Skepsis gegenüber dem Konzept des ‚Ewigweiblichen‘ wurde die angebliche Entsprechung zwischen Natur und Ausdruck hinterfragt, in der das weibliche Schreiben als lediglich passive Reaktion auf die Verbindung zu prophetisch-jenseitigen Kräften gesehen wurde.²²

Dennoch bleibt der Widerspruch zwischen der zu bewahrenden literarischen Tradition und dem weiblichen Schreiben prinzipiell bestehen. Entsprechend bewegen sich Achmatovas Gedichte im Spannungsfeld zwischen der expliziten Bejahung, dem Fortschreiben der Kultur und dem impliziten Konflikt mit den Traditionen, den der weibliche Zugriff auf die männliche Kultur bedeutet. Die poetische Relevanz von geschlechtsspezifischer Konvention und Abweichung wird in den folgenden Abschnitten untersucht.

1.2 Der dichterische Nachvollzug des ‚Mythos Frau‘: Die Entstehung einer weiblich konnotierten Autoritätsposition

Anna Achmatova wurde bereits sehr früh zu den begabtesten Autoren der postsymbolistischen Generation gezählt.²³ Wie Kelly ausführt, war ihr Aufstieg zu der kanonischen Dichterin Russlands jedoch – ihre poetischen Leistungen unbestritten – keineswegs unausweich-

¹⁶ Auf diese Problematik verweist auch Götz, 1998, 175. Zu den Implikationen, die eine geschlechtliche Umsetzung der Rollen in der Liebeslyrik für die Gattung Lyrik hat, vgl. auch Blau du Plessis, 1994, 71.

¹⁷ Gorodeckij, zit. nach Žirmunskij, 1977, 111.

¹⁸ Kelly, 1994, 174. Tyryškina erkennt in der Betonung der realen Frauenrolle eine Ähnlichkeit zwischen Achmatovas und Guros Motivik (Tyryškina, 1999, 156). Wesentlicher jedoch scheint der Unterschied zwischen beiden: Guro idealisiert die weibliche Rolle als Garantin einer besseren Zukunft, Achmatova hingegen bejaht die bestehende Kultur.

¹⁹ Vgl. Poltavceva, 1992, 43.

²⁰ Die Einschätzung Korolevas, Achmatovas Dichtung liege das Ideal des Ewigweiblichen zugrunde, scheint aufgrund der Betonung der realen Erfahrung zweifelhaft (Koroleva, 1992, 100). Tatsächlich verbindet Achmatova ‚das Weibliche‘ keineswegs mit stabilen, oder gar transzendenten Qualitäten (vgl. dazu auch Abschnitt 1.2.3).

²¹ Kelly, 1994, 174.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Žirmunskij, 1977, 121.

lich: „Akhmatova’s elevation was not natural and inevitable; it was the result of a process of self-creation and mythologization.“²⁴ Gleichzeitig birgt Achmatovas Rezeptionsgeschichte das Paradox, dass gerade mit ihr eine Dichterin von einer *поэмеcca* in den Rang eines von geschlechtsspezifischen Qualifikationen scheinbar unabhängigen und damit höher bewerteten *поэт* erhoben wurde²⁵, deren Texte offenbar überwältigend weiblich wirken. Der Vergleich mit Elena Guros Schicksal ist hier aufschlussreich: In Guros Texten ist das weibliche Element kaum weniger betont als bei Achmatova; gleichzeitig jedoch werden die traditionellen geschlechtlichen Merkmalskomplexe einer radikalen Umformung und Umwertung unterzogen. Dies legt die Vermutung nahe, dass die Vertextung einer dezidiert weiblichen Perspektive durch eine Autorin dieser eben dann zu einer Transzendierung der geschlechtlichen Fixierung im Rezipientenbewusstsein verhilft, wenn anstelle einer Grenzüberschreitung die Respektierung kulturell vorgezeichneter Grenzen gewählt wird. ‚Das Weibliche‘ würde dann also in dem Moment von allgemein-menschlicher Relevanz, wenn es die Bedeutungskomplexe ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ weniger hinterfragt denn affiniert.

Die Wiederholung vorgefundener kultureller Muster wird durch die Epochenspezifik des Akmeismus begünstigt und kennzeichnet auch Achmatovas Lyrik. In der frühen Kritik wird unter anderem hervorgehoben, dass Achmatova in ihren Texten ein „Bild der weiblichen Seele“ [образ женской души]²⁶ zeichne – eine Formulierung, in der die empfundene Kongruenz zwischen dem Blick Achmatovas und gängigen Geschlechterklischees klar hervortritt: Die als prä-existent gedachte weibliche Seele wird von der Dichterin sprachlich adäquat erfasst. Ein Grund für die große Popularität von Achmatovas Texten könnte somit darin zu sehen sein, dass diese den Rezipienten zunächst wenig Widerstände entgegen setzen, weder im Hinblick auf die eigenen kulturell geformten Überzeugungen noch in poetologischer Hinsicht.²⁷ Die Erzeugung dieser Kongruenz zwischen einer grob als ‚allgemein‘ zu bezeichnenden Erwartung und dem jeweiligen Text kann so als eine Geste gedeutet werden, mit der die Autorin – erfolgreich – Autorität erwirbt.

Im folgenden wird daher untersucht, wie der Eindruck der Kongruenz zwischen den Texten und gängigen Weiblichkeitvorstellungen erzeugt wird, welche Geschlechterstereotypen dazu aufgerufen und wie sie verarbeitet werden.

1.2.1 Die Kongruenz zwischen Autorin, Sprechinstanzen und Thematik

Auf verschiedenen Ebenen erzielt Achmatova eine Übereinstimmung mit gängigen Erwartungshaltungen. So erfährt die verbreitete Annahme, das lyrische Ich repräsentiere die Gedanken und Gefühle des Autors bzw. der Autorin²⁸ schon darin eine (oberflächliche!) Bestätigung, dass die Texte fast durchgehend eine Kongruenz zwischen dem Geschlecht der Sprechinstanz und dem der impliziten Autorin herstellen.²⁹ Nur elf Gedichte zeigen, nach

²⁴ Kelly, 1994, 210.

²⁵ Vgl. a.a.O., 207.

²⁶ Ajchenval'd, 1922, 55.

²⁷ Nicht nur im Hinblick auf die Geschlechterproblematik sorgt die Übereinstimmung mit den Erwartungen für die Zugänglichkeit der Texte. Kelly etwa weist auf den Konservativismus ihrer Dichtung und die Perpetuierung von Traditionen hin (Kelly, 1994, 176 u. 222). Žirmunskij streicht in seinem Artikel „Преодолевшие символизм“ wiederholt die Einfachheit von Achmatovas Sprache und Thematik heraus (vgl. Žirmunskij, 1977). Kritikerinnen wie van der Eng-Liedermeier oder Ketchian betonen jedoch, dass dieser Eindruck von Einfachheit nur eine „täuschende äußerliche Verständlichkeit“ [deceptive outward comprehensibility] (Ketchian, 1986, 140) sei und die große innere Komplexität zunächst verschleiere (vgl. Eng-Liedermeier, 1993).

²⁸ Vgl. Teil I, Abschnitt 2.2.

²⁹ Welche Irritationen und Widerstände das Spiel mit geschlechtlich abweichenden Sprechmasken hervorrief, konnte im Teil zu Zinaida Gippius illustriert werden (vgl. Teil II).

Ketchian, eine männliche Sprechinstanz³⁰; in den meisten übrigen Texten ist das lyrische Ich grammatisch als weibliches ausgewiesen.

Zwar tritt Achmatovas Sprechinstanz in den ersten vier Gedichtbänden (*Вечер* [Abend], *Чемки* [Rosenkranz], *Белая стая* [Weißer Schwarm], *Подорожник* [Wegerich]) in sehr heterogenen weiblichen Rollen auf; Gölz etwa nennt die Rollen der Zigeunerin, der Bohème, der jungen Adligen, des einfachen Landmädchen u.a.³¹ Dennoch entsteht in Achmatovas Gedichten der Eindruck einer einzigen, in sich geschlossenen lyrischen Persona, die der Rezipient durch das Auf und Ab persönlicher (Liebes-)Erlebnisse begleitet. Schon Éjchenbaum konstatierte, dass die Gedichte Achmatovas den Eindruck von Romanhaftigkeit erwecken:

Ее стихи существуют не в отдельности, не как самостоятельные лирические пьесы, а как мозаичные частицы, которые сцепляются и складываются в нечто похожее на большой роман.³²

Auch nach Gölz entwerfen „bereits die frühen Gedichte der lyrischen Persona eine ‚poetische Biographie‘“, die sich aus „invarianten Strukturen und Motiven, den ‚Biographemen‘ und Mythologemen“³³ speist.

Nicht nur die Möglichkeit, die lyrische Persona wie eine Romanheldin durch verschiedene ‚Abenteuer‘ zu begleiten, auch die Tatsache, dass diese häufig über sich als Dichterin spricht, verführte nach Éjchenbaum die Leserschaft sowie einige Kritiker dazu, die Gedichte Achmatovas als intimes Tagebuch zu lesen, das Einblicke in das persönliche Leben der Autorin gewährt.³⁴ Die (vermeintliche) Ähnlichkeit zwischen Achmatova und ihrer lyrischen Helden erschöpft sich jedoch nicht im Dichten. Vielmehr zeigt Gölz, dass Achmatova ihr Leben bewusst nach einer von ihr geschaffenen literarischen Vorlage inszenierte:

Die Mythogeme bestätigt Achmatova durch ihr Auftreten und ihre Selbststilisierung im Literaturbetrieb und stützt damit die Vorstellung einer lyrischen Helden im Rezipientenbewusstsein.³⁵

Die Wechselwirkung zwischen dem narrativen Erschaffen einer lyrischen Helden und den in den Selbststilisierungen von Achmatova wieder aufgegriffenen und verkörperten Mythologemen wird in der Rezeption schließlich zur „Lebensgeschichte Achmatovas“.³⁶ Achmatova

³⁰ Vgl. Ketchian, 1986, 125.

³¹ Vgl. Gölz, 2000, 58f. Sie weist dort auch auf die wenig erfolgreichen Versuche hin, die verschiedenen Typen der lyrischen Persona abschließend zu kategorisieren. In der für Achmatova typischen Konzentration auf äußere Details finden sich die Sprechinstanzen in der Regel zudem von „zur weiblichen Welt gehörenden Accessoires wie Wiege, Stickerei, Schmuck umgeben“ (a.a.O., 65).

³² Éjchenbaum, 1980, 120.

³³ Gölz, 2000, 88.

³⁴ Vgl. Éjchenbaum, 1980, 131.

³⁵ Gölz, 2000, 88. Anhand des Schultertuches demonstriert Gölz, wie sich Textvorlage und Selbstinszenierung im literarischen Leben durchdringen: Das Schultertuch [*платок*] findet sich in den Gedichten, gleichzeitig liest Gölz es als Autobiographismus: „Tuch oder Schal ziehen sich als Charakteristikum durch Achmatovas Ikonographie, seien das nun Fotografien, Al'tmans berühmtes Porträt oder Dankos Statuetten“ (a.a.O., 108f). Gleichzeitig zitiert das Schultertuch ein typisches Kleidungsstück der durchschnittlichen russischen Frau – die Identifikation mit der Dichterin wird dadurch für einen breiten (russischen) Leserinnenkreis erleichtert. Den Begriff „Auto-Biographismus“ (a.a.O., 30) verwendet Gölz mit Medarić zur Bezeichnung literarischer Verfahren, die in nicht autobiographischen Texten wie ein ‚Echo‘ der Autobiographie wirken [„эхо жанра автобиографией“] (Medarić, 1996, 31; vgl. auch Teil III, Abschnitt 1.1).

³⁶ Gölz, 2000, 88. Mit der Kursivsetzung des Namens Achmatova signalisiert Gölz, dass sie sich auf den von Achmatova, ihren Zeitgenossen und der Literaturkritik geschaffenen ‚Mythos Achmatova‘ bezieht, hinter den nicht mehr zurück gegangen werden kann. Hinter den Repräsentationen kann

bediente über diese Strategie also nicht nur das gerade im Falle von Dichterinnen verbreitete Bedürfnis, die Texte als autobiographische zu lesen (das bereits im Zusammenhang mit Elena Guro angesprochen wurde). Sie reagierte zudem auf die russische Moderne, in der Autor und Biographie auf ein gesteigertes Interesse stießen³⁷ und die selbst geschaffenen Dichtermythen auch im Literaturbetrieb in Szene gesetzt wurden.³⁸ Dass die Aufmerksamkeit für die Gedichte und ihre Autorin sich dabei nicht aus dem Prinzip der Abweichung von geschlechtsspezifischen Erwartungen speiste, wird aus der Aussage Koržavins deutlich, der das Verhältnis zwischen der Dichterin und ihren Texten noch 1989 so beschrieb: „стихи изящной женщины и должны быть изящны“ [die Gedichte einer eleganten Frau müssen auch elegant sein]³⁹ – nicht nur Achmatovas Auftreten entspricht damit den Konventionen, ihre Gedichte spiegeln angeblich die Eleganz der realen Person.⁴⁰

Der Zusammenfall der verschiedenen Sprechinstanzen in ein (psychologisches) Bewusstsein und dessen suggerierte Identität mit der ‚realen‘ Autorin stärken die konventionelle Vorstellung eines ‚authentischen‘ lyrischen Ich im Rezipientenbewusstsein. Die Übereinstimmung mit den (geschlechtsspezifischen) Erwartungen prägt außerdem die thematische Gestaltung von Achmatovas frühen Gedichten. Erst nach dem Beginn des ersten Weltkriegs 1914, unter dem Eindruck von Krieg und staatlichem Terror, geht Achmatova dazu über, in ihren Texten zunehmend Themen von gesellschaftlicher Relevanz zu behandeln. Zwar trugen genau diese Gedichte maßgeblich dazu bei, ihren Ruf als herausragende Dichterin Russlands zu festigen, ja erst zu begründen.⁴¹ Dennoch sollten im großen und ganzen ihre frühen Gedichte die populärsten bleiben⁴², also diejenigen, in denen sie sich weitgehend auf die Liebesthematik beschränkte. Achmatova entsprach mit der bevorzugten Behandlung der (unglücklichen) Liebe nicht nur den Erwartungen einer Weiblichkeitkonzeption, die ‚das Weibliche‘ nur in Abhängigkeit vom Männlichen zu denken vermag, sondern stellte sich damit auch in eine Dichtungstradition, die den Frauen schon seit dem 19. Jahrhundert die Möglichkeit zubilligte, sich dichterisch über die Liebe zu äußern.⁴³

Nikolaj Nedobrovo streicht in seinem Aufsatz zu Achmatova aus dem Jahr 1915 die Notwendigkeit für (russische) Dichterinnen heraus, auf die fast ausschließlich männliche Perspektivierung der russischen Liebeslyrik zu reagieren und die dort entwickelten weiblichen Idealbilder um ihre Vorstellungen eines männlichen Ideals zu ergänzen.⁴⁴ Das Bedürfnis, eine weiblich perspektivierte Liebeslyrik zu entwerfen, mag für Achmatovas Themenwahl mit verantwortlich zeichnen. Genauso scheint jedoch denkbar, dass vor dem Hintergrund der

auch durch Demaskierungsstrategien, die sie bei Kritikern bemerkt, kein ‚wahres‘ Bild der ‚echten‘ Autorin sichtbar gemacht werden (vgl. a.a.O., 25 u. 49).

³⁷ Vgl. Tomaševskij, 2000, 49 u. 58. Tomaševskij zeichnet die Entwicklung des Interesses an der Autorenpersönlichkeit in den europäischen Kulturen nach und konstatiert für Russland ein sich steigerndes Interesse am Autor ab dem späten 19. Jahrhundert.

³⁸ Vgl. etwa Gippius‘ Auftreten, das im Spiel mit widersprüchlichen geschlechtlichen Signalen die Spekulationen um ihr biologisches Geschlecht und damit den Mythos der hermaphroditischen Dichterin nährte (vgl. Teil II, Abschnitt 1.2).

³⁹ Koržavin, 1989, 246.

⁴⁰ Die Bedeutung des Dichterinnen-Körpers spiegelt sich auch im einleitenden Aufsatz zu der hier verwendeten zweibändigen Werkausgabe. Michail Dudin nennt als das Bemerkenswerte an Achmatova zuerst deren Aussehen: „В самой Анне Андреевне все было значительно – и внешний облик, и духовный мир“ (Dudin, 1990, 6).

⁴¹ Vgl. Kelly, 1994, 217.

⁴² Vgl. a.a.O., 222.

⁴³ Vgl. a.a.O., 161. Eine allzu ausgeprägte Betonung des Weiblichen jedoch ist den Gedichten einer Frau ebenfalls abträglich, wie die Rezeption von Marija Škapskajas Lyrik zeigt: Ihre dichterische Behandlung der genuin weiblichen Erfahrung der Schwangerschaft wurde als ‚gynäkologisch‘ empfunden (vgl. Gasparov u.a., 1996, 292).

⁴⁴ Vgl. Nedobrovo, 1989, 262. Sein Schluss jedoch, es müsste als Entsprechung zum ‚Ewigweiblichen‘ ein ‚Ewigmännliches‘ geschaffen werden, das die Frauen zum Göttlichen hinanziehen würde, kann heute kaum anders denn als zeitbedingtes Kuriosum rezipiert werden.

akmeistischen Kulturauffassung ein lyrisches Genre gewählt wurde, in dem sich Dichterinnen bereits vergleichsweise stark etabliert hatten.

Die Nutzung einer Maske „willfähriger Weiblichkeit“ [compliant femininity]⁴⁵ – wie Kelly Achmatovas Sprechgestus wertend bezeichnet – dürfte in Achmatovas Texten also, entgegen Kellys Vermutung, keineswegs einer Verneinung von Autorität gleichkommen. Vielmehr übernimmt sie die Funktion, den Gedichten durch die Übereinstimmung mit traditionellen Geschlechterkonzeptionen und durch die Beschränkung auf ein ‚weibliches‘ Thema Gehör zu verschaffen. Selbstverständlich ist jedoch eine sich aus der Kongruenz mit konventionellen Weiblichkeitsvorstellungen ableitende Autorität insofern paradox, als sie gerade diejenigen Positionen meiden müsste, die traditionell für Autorität stehen, wie etwa den Anspruch, das ‚Allgemeinemenschliche‘ zu verkörpern.

Mit Themenwahl und Geschlecht der Sprechinstanz ist dieser spezifisch weibliche Autoritätserwerb noch nicht hinreichend beschrieben. Vielmehr stellt sich die Frage nach der konkreten semantischen Ausgestaltung des gewählten Sprechgegenstandes, aus der sich der Eindruck speist, Achmatovas Texte würden Weiblichkeit ‚als solche‘ in Sprache umsetzen.

1.2.2 Erhöhte Emotionalität und Subjektivität

In Achmatovas Lyrik dominieren Emotionalität und ein subjektiver Zugriff auf die Welt; Vinogradov spricht gar von einer „emotionalen Überladenheit“ [эмоциональная переполненность]⁴⁶ der Gedichte. In der betonten Subjektivität wird nicht nur die Rolle des lyrischen Ich als Geliebte oder Verlassene poetisch umgesetzt; sie steht zudem im Einklang mit den Gattungsmerkmalen der Lyrik. Gleichzeitig entspricht die für Achmatovas frühe Gedichte kennzeichnende Konzentration auf die innere Welt der lyrischen Persona⁴⁷ der stereotypen Emotionalität des Weiblichen.

Im folgenden soll gezeigt werden, wie der Eindruck einer gesteigerten Subjektivität poetisch erzeugt wird. Die Gedichte beschreiten darin einen eigenen Weg: Zwar werden Klischees wie das einer ungebremsten weiblichen Emotionalität aufgerufen; sie finden jedoch kaum einen Niederschlag in den dichterischen Verfahren. So nimmt etwa das Gedicht „Он любил три вещи...“⁴⁸ [Er liebte drei Dinge...] Bezug auf die männliche Vorliebe für kultiviertes Leben, Ästhetik und Bildung und kontrastiert diese mit Elementen einer weiblich-häuslichen Sphäre, mit weinenden Kindern und weiblicher Hysterie:

Он любил три вещи на свете:
За вечерней пенье, белых павлинов
И стертые карты Америки.
Не любил, когда плачут дети,
Не любил чая с малиной
И женской истерики.
...А я была его женой.

Er mochte drei Dinge auf der Welt:
Bei der Vesper Gesang, weiße Pfauen
Und abgegriffene Karten von Amerika.
Er mochte nicht, wenn Kinder weinten,
Er mochte keinen Tee mit Himbeeren
Und keine weibliche Hysterie.
...Und ich war seine Frau.

⁴⁵ Kelly, 1994, 217. Auch Heldt erkennt in Achmatovas früher Dichtung vor allem ein schwaches lyrisches Ich: „a weak self, a concessive self, a ‚female‘ self“ (Heldt, 1987, 124). Achmatovas Sprechinstanzen zeichnen sich jedoch keineswegs durchgehend durch Unterlegenheitsgesten aus (vgl. auch Abschnitt 1.2.4).

⁴⁶ Vinogradov, 1969, 24.

⁴⁷ Vgl. Rosslyn, 1984, 23.

⁴⁸ Achmatova, 1990, 43. Die Angabe „Achmatova, 1990“ bezieht sich, soweit nicht anders vermerkt, auf den ersten Band der hier verwendeten zweibändigen Werkausgabe. Die Gedichte werden nicht aus den Gedichtbänden der neuesten Werkausgabe (Achmatova, 1998-1999) zitiert, da in der dort gewählten streng chronologischen Ordnung Zykluszusammenhänge verloren gehen.

Der narrativ-distanzierte Tonfall dieses Gedichts konzentriert fundamentale zwischenmenschliche Konflikte, hier zwischen Mann und Frau [„я была его женой“], in der Benennung alltäglicher Phänomene, wie der Amerikakarten und von Tee mit Himbeeren. Dabei ist dieser Text insofern typisch für Achmatovas dichterischen Ansatz, als die in der Beschreibung des Gegensatzes zwischen männlichen Vorlieben und weiblichen Charakteristika erzeugte Spannung keine direkte poetische Realisierung findet, sondern in der lapidaren Bemerkung „...Und ich war seine Frau“ gipfelt.⁴⁹ Die stereotype „weibliche Hysterie“ [женской истерики] ist im Text lediglich als formelhafter Verweis in einer nüchternen Schilderung präsent. In diesem Text, und in einer Vielzahl anderer Gedichte, wird alles vermieden, was einer direkten sprachlichen Umsetzung von weiblicher Hysterie oder auch nur Emotion entsprechen könnte. Zumeist fehlt schon die Benennung der Empfindung⁵⁰, und ebenso jene Mittel, die sie sprachlich unmittelbar erfahrbar machen könnten, wie etwa Ausrufe oder Satzbrüche.⁵¹ Vielmehr werden die Gefühle der lyrischen Persona aus der dinglichen Umgebung oder begleitenden Gesten ableitbar: Die Auswahl des Beschriebenen und die wechselnden Einstellungen dazu geben über deren psychischen Zustand Auskunft.⁵²

Aus Achmatovas „Streben zur lakonischen Energie“ [стремление к лаконической энергии]⁵³ ergibt sich der Eindruck, der von Kritikerseite immer wieder formuliert wurde, die Gedichte würden zwar von Emotionalität handeln, diese sei aber gleichsam gedämpft.⁵⁴ Diese Zurückhaltung des Tons⁵⁵ stellt sicher, dass statt unkontrollierter – emotionaler – Ausbrüche, auf die in den Texten nur verwiesen wird, der Eindruck souveräner weiblicher Kontrolle und Sprachbeherrschung entsteht, der die lyrische Persona von negativ konnotiertem weiblichem Sprach- und Stimmgebrauch absetzt. Im Gedicht „Нет, царевич, я не та...“⁵⁶ [Nein, Carevič, ich bin nicht die...], in dem das eigene prophetisch-dichterische Handwerk thematisiert und definiert wird, wird deutlich, dass das von Anne Carson beschriebene Klischee vom weiblichen „Kreischen, Klagen, Schluchzen“⁵⁷ und der Lust, Gefühle unkontrolliert in Laute umzusetzen, tatsächlich eine Schablone ist, vor der Achmatovas zurückhaltend-kontrollierter Ton gelesen werden muss: „Не подумай, что в бреду / И замучена тоскою / Громко кличу я беду: / Ремесло мое такое“ [Denk nicht, dass im Fieber / Und gequält von Sehnsucht / Ich laut das Unglück beschreie: / Das gehört zu meinem Handwerk]. Über das Verb *кликать* [rufen; beim Namen nennen] stellt das Gedicht eine Verbindung zum russisch-weiblichen Prototyp der (mitunter von Dämonen besessenen) *кликуша* her, der Hysterikerin des 17. und 18. Jahrhunderts, die in „krampfartigen Schreianfällen den Namen dessen herausschrei[t] [...], der sie unter Mitwirkung ‚unreiner Geister‘ [...] geschädigt hat.“⁵⁸ Dieses exklusiv weibliche Sprach-Muster wird in Achmatovas Text aufgerufen und explizit – etwa über den Verweis auf das „Handwerk“ [ремесло]⁵⁹ – wie auch über den beherrscht-kühlen Tonfall verworfen.

⁴⁹ Der offene Aufbau einer dualistischen Opposition zwischen ‚weiblich‘ und ‚männlich‘, in der Klischees wie das der weiblichen Hysterie offen benannt werden, ist insgesamt jedoch eher untypisch für Achmatovas Texte.

⁵⁰ Vgl. Rosslyn, 1984, 23.

⁵¹ Vgl. Vinogradov, 1969, 120.

⁵² Vgl. Žirmunskij, 1977, 116. Auf einen ausführlichen Nachweis dieser Phänomene in einzelnen Texten wird an dieser Stelle verzichtet, da diese sprachlichen Verfahren bereits hinreichend beschrieben wurden. Vgl. dazu auch Vinogradov, 1969.

⁵³ Vgl. Ejchenbaum, 1980, 39.

⁵⁴ Vgl. Žirmunskij, 1977, 116.

⁵⁵ Das Stichwort der „сдержанность“ [Zurückhaltung, Selbstbeherrschtheit] taucht im Zusammenhang mit Achmatovas Tonfall u.a. bei Vinogradov wiederholt auf (vgl. Vinogradov, 1969, etwa 121 u. 135).

⁵⁶ Achmatova, 1990, 114.

⁵⁷ Carson, 2000, 166.

⁵⁸ Koschmal, 1996, 192.

⁵⁹ Der Begriff des ‚Handwerks‘ dient vermutlich auch dazu, den Text als künstlich hergestellten auszuweisen und ihn vom Topos des Texts als ‚natürlichem Ausfluss weiblichen Seins‘ abzugrenzen (vgl. Teil III, Abschnitt 1.2, zur Rolle des Begriffs ‚Handwerk‘ in der russischen Dichtung von Frauen vgl. auch Göpfert, 1993).

Der sprachlich distanzierte Umgang mit Empfindungen verhindert, dass die Übereinstimmung mit den stereotypen Erwartungen an Weiblichkeit ins Negativ-Irrationale kippt: Die Emotion wird bejaht, die Beherrschung durch sie jedoch ausgeschlossen – auch darin bahnt sich Achmatova ihren Weg zum Ehrentitel *поэт*: Das genusmarkierende Suffix von *поэтическа*, das nach Boym ein „Konglomerat aus Mangel und Exzess“⁶⁰, nämlich einen Mangel an Allgemeingültigkeit und ein Zuviel an geschlechtsspezifisch negativ konnotierten Merkmalen signalisiert, wird in Achmatovas Texten durch die Ablehnung sprachlich-emotionalen Exzesses und der Zurschaustellung poetischen Maßhaltens als unzutreffend markiert.

Gleichzeitig jedoch bleibt die Verbindung zur Emotionalität und damit zur traditionell weiblich konnotierten Sphäre durchaus stabil. Diese wird nicht zuletzt durch die Verwendung typischer, dem Assoziations- und Bildfeld ‚Liebe‘ entstammender Lexeme hergestellt – Éjchenbaum etwa weist auf die sehr eng gesteckten Grenzen von Achmatovas Vokabular hin.⁶¹ Im Gedicht „Любовь“ [Die Liebe] etwa wird – erneut aus einer gewissen Distanz – das Phänomen der Liebe in konventionellem Vokabular beschrieben: Die Liebe ist wie eine „Schlange“ [змейкой] die „am Herzen zaubert“ [У самого сердца колдует], wie eine „Taube“ [голубком], man kann „sie im Lächeln erraten“ [ее угадать / В [...] улыбке] etc.⁶² Die Verknüpfung zwischen Weiblichkeit und Emotion tritt hier zudem darin zutage, dass die Liebe mit traditionell der weiblichen Sphäre zugeordneten Bedeutungskomplexen, wie der Schlange oder der Zauberei, belegt wird.

Die Konzentration auf das subjektive Erleben des Moments⁶³ durch das lyrische Ich stellt gleichzeitig sicher, dass der Eindruck von Intimität und Privatheit entsteht; dieser könnte als das weibliche Pendant zum allgemeinmenschlichen Anspruch des männlichen Dichters gedeutet werden. In der Forschung wurde wiederholt der tagebuchähnliche Charakter von Achmatovas Dichtung herausgestrichen.⁶⁴ So entstehe bei den Rezipientinnen und Rezipienten, Rosslyn zufolge, der Eindruck, sie würden etwas zu hören bekommen, das nicht für sie bestimmt war.⁶⁵ Vinogradov erläutert, wodurch dieser Eindruck der Intimität zustande kommt: Details werden in Achmatovas Gedichten nur angedeutet⁶⁶, der Bezug von Pronomen bleibt oft unklar, ähnliches gilt für Adverbien der Ortsbestimmung. Zudem wird die lyrische Persona nicht selten von Dialogpartnern angesprochen, die nicht eingeführt werden, und das meist in einer zentralen Szene komprimierte Sujet muss von den Leserinnen und Lesern erst in seinen Zusammenhängen rekonstruiert werden.⁶⁷ Gerade die Einführung des Dialogs in die Lyrik⁶⁸ lässt die Texte als an die konkrete, einmalige Interaktion zwischen zwei Figuren gebunden erscheinen. Die Tendenz der Lyrik, im Subjektiven das Allgemeine heraus zu kristallisieren, wird nicht zuletzt durch die Bevorzugung der wörtlichen Rede einer oder mehrerer Figuren – und damit eines Prosaelements – zugunsten einer gesteigerten Subjektivität geschwächt.

Derartige textliche Signale lassen die Gedichte – oberflächlich – als gleichsam spontan und zum eigenen Vergnügen komponiert erscheinen, oder, wie Nedobrovo anmerkt, als Trost, der das Erlebte verarbeiten hilft.⁶⁹ Die Beschränkung auf das subjektive Erleben der

⁶⁰ Boym, 1991, 194.

⁶¹ Vgl. Éjchenbaum, 1980, 112.

⁶² Achmatova, 1990, 23.

⁶³ Vgl. Nedobrovo, 1989, 259.

⁶⁴ Natürlich werden auch Achmatovas Text darin in die Nähe von Gebrauchstexten gerückt. Die Tendenz, den Gedichten ihren Kunstcharakter abzusprechen, ist jedoch in der Rezeption Achmatovas, im Gegensatz zu derjenigen Guros, kaum anzutreffen.

⁶⁵ Vgl. Rosslyn, 1984, 24.

⁶⁶ Vgl. Vinogradov, 1970, 138.

⁶⁷ Vgl. Vinogradov, 1969, 139ff. Vgl. dazu auch Levin u.a., 1974, 56f.

⁶⁸ Vgl. Levin u.a., 1974, 55.

⁶⁹ Vgl. Nedobrovo, 1989, 258. Das Dichten als Kompensation wird in Abschnitt 2.2 noch genauer analysiert.

lyrischen Persona tritt auch in der Übertragung ihrer Emotionen auf äußere Erscheinungen hervor. So zeigt das dritte Gedicht des Zyklus „Обман“ [Der Betrug] ein verliebtes Mädchen, das bang die Ankunft ihres Bräutigams erwartet; ihre eigenen Gefühle werden metonymisch in der umgebenden Natur gespiegelt: „Тополя тревожно прошуршали, / Нежные их посетили сны. / [...] Звезды матово-бледны. // Я несу букет левкоев белых. / Для того в них тайный скрыт огонь“⁷⁰ [Unruhig rauschten die Pappeln, / Zärtliche Träume überkamen sie. / [...] Die Sterne sind matt und bleich. // Ich trage einen Strauß weißer Levkojen. / Dazu ist in ihnen ein geheimes Feuer verborgen].

Zwar gehört dieses Verfahren der Übertragung zu den gängigen lyrischen Strategien. Im Kontext von Achmatovas Dichtung scheint es jedoch in zweifacher, in sich paradoyer Weise zur spezifischen Gestaltung von Weiblichkeit instrumentalisiert: Einerseits wird in der Transposition der Emotion auf die Natur die Empfindung erneut auf Distanz gebracht und so schon jeder irrationale Überschwang vermieden. Andererseits wird in der allein von subjektiven Empfindungen geprägten Wahrnehmung der Welt das sprechende Ich in seinen Emotionen verabsolutiert, ein objektiv-allgemeingültiger Zugriff eines reflektierenden Bewusstseins auf das Außen wird verneint.

Die „persönliche Stimme und die persönliche Gestimmtheit“ [личный голос и личное настроение]⁷¹ dominieren auch in jenen Gedichten, in denen Verallgemeinerung und epigrammatische Zusitzung in den Vordergrund treten: Im Epigramm erkennt Žirmunkij Achmatovas Nähe zum französischen Klassizismus des 18. Jahrhunderts; diese geht jedoch nicht so weit, dass die Dichterin eine vergleichbare Autorität des Allgemeingültigen beanspruchen würde. Das Gedicht „Есть в близости людей заветная черта...“⁷² [Es gibt in der Vertrautheit der Menschen eine heimliche Grenze] hebt mit dem für philosophische Betrachtungen typischen „есть“ [es gibt] an⁷³ und behandelt die von Liebe und Freundschaft nicht überwindbare Distanz zwischen Individuen. Es beschränkt sich jedoch nicht auf diese theoretischen Überlegungen sondern motiviert diese, indem es am Ende den Bezug zu einer körperlich-intimen Situation zwischen einem Ich und einem Du verdeutlicht: „Теперь ты понял отчего мое / Не бьется сердце под твоей рукою“ [Jetzt hast du verstanden warum mein / Herz unter deiner Hand nicht schlägt]. Nach Žolkovskij zeigen diese Zeilen, dass die philosophierende Haltung weit weniger objektiv ist, als der Anfang glauben machen wollte:

While ostensibly providing the dissertation about limits to intimacy with an example from the speaker's and addressee's own experience, the concluding remark actually weakens the cause by showing the authoritatively objective statement for what it is – a personal opinion of somebody involved in the disputed issue, nursing a trauma, and holding forth about sour grapes.⁷⁴

Žolkovskij weist auch darauf hin, dass die überlegene philosophierende Geste aufgelöst wird in eine Sprechposition, in der die Sprecherin rein körperlich unterhalb des angesprochenen Du situiert ist, nämlich unter dessen Hand und, so mutmaßt er, auch „unter anderen Körperteilen“ [presumably other bodily parts]⁷⁵ – schon diese Positionierung untergräbt seiner Ansicht nach die Autorität der Sprecherin.

Žolkovskij Analyse und der – wenig passende – Zusatz „vermutlich unter anderen Körperteilen“ illustriert den Widerspruch, der offenbar zwischen allgemeinen Erwägungen und körperlich gemachter Weiblichkeit empfunden wird. In dieser Interpretation zeigt das Gedicht eine Sprechinstanz, die ihre zunächst beanspruchte Autorität durch die abschließende Verortung in einer sexuell-weiblich kodierten Situation, die mit weiblicher Unterlegenheit assoziiert

⁷⁰ Achmatova, 1990, 33.

⁷¹ Žirmunkij, 1977, 114.

⁷² Achmatova, 1990, 83.

⁷³ Žolkovskij, 1994, 256.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ A.a.O., 257.

wird (die Hand auf der Brust signalisiert Sexualität ebenso wie männliche Besitzergreifung), selbst in Zweifel zieht. Tatsächlich stellt die rückwärtige Motivierung durch den privaten Dialog den Bezug zu Subjektivität und anderen Mustern weiblicher Unterlegenheitsgesten wieder her: Die Einbindung in eine konventionelle Mann-Frau Situation genügt zwar nicht, die Glaubwürdigkeit der Sprecherin prinzipiell zu untergraben, sie weist jedoch diesen zunächst generalisierend wirkenden Überlegungen einen eindeutigen, situationsgebundenen Zweck zu; sie sind Erläuterungen für den Geliebten und nicht allgemein-philosophische Überlegungen, die um ihrer selbst willen angestellt werden.

Dabei illustriert aber gerade dieser Text, wie sehr Achmatovas Gedichte mit der konventionellen Assoziation zwischen einer gesteigerten Subjektivität und Weiblichkeit spielen: Die Übereinstimmung mit gängigen Weiblichkeitsschemata geht hier offenbar so weit, dass andere Lesarten aus dem Blick zu geraten drohen. Die im Körperlichen greifbar gemachte Unterlegenheit der Sprechinstanz stellt nicht nur ihre objektivierend-allgemeinen Überlegungen in Frage, auch eine gegenläufige Interpretation ist denkbar: Die Relevanz konventioneller weiblich-männlicher Machtverteilungen wird durch die philosophischen Überlegungen zur Unabhängigkeit des Individuums ebenfalls zweifelhaft. Die Pointe dieses Gedichts verschleiert zunächst offenbar auch, dass die Sprecherin sich der männlichen Besitzergreifung geistig entzieht: In einer paradoxen Körpergeste verhindert sie, dass der Geliebte das schlagende Herz unter seiner Hand zu spüren vermag. Sie setzt so die voranstehenden philosophischen Postulate auf nicht erklärbare Weise in gelebte Realität um.

Durch die Konzentration auf das innere Erleben, das jedoch nie als aktuelles und unkontrolliertes Gefühl in Sprache umgesetzt wird, sowie durch die Markierung des Gesagten als subjektiv, schafft Achmatova eine weiblich konnotierte Sprechposition. In ihren frühen Gedichten wird kaum Anspruch darauf erhoben, die Welt objektiv zu erfassen und zu reflektieren und so für andere, oder gar für alle Menschen zu sprechen. Selbst wenn eine objektiv-reflektierende Haltung eingenommen wird, wie im zuletzt zitierten Text, garantieren andere textliche Signale eine (mögliche) Rezeption innerhalb bestehender Geschlechterkonzeptionen. Die Sprechhaltung in den meisten Gedichten ist somit von (Selbst-)Beschränkung und der Leugnung männlich geprägter Autorität gekennzeichnet; eben dies konnte durch die weitgehende Übereinstimmung mit dem dominanten Geschlechtermodell der Zeit aber sicherstellen, dass die Aussagen als typisch weibliche und darin auch als repräsentativ für ‚das Weibliche‘ gelesen wurden.

1.2.3 Viel- statt Eindeutigkeit: Der ‚Mythos Frau‘

Achmatovas Texte schaffen schon dadurch, dass die Emotion meist nicht sprachlich identifiziert wird, Raum für schweifende Assoziationen und abweichende Interpretationen. Die Vieldeutigkeit von Achmatovas Dichtung wurde in der Forschung immer wieder als kennzeichnend für Achmatovas Schaffen herausgestrichen; der Sinn scheint in zweifacher Hinsicht multipliziert: Mitunter lassen ganze Gedichte erheblich divergierende Analysen zu; doch auch die Sprechinstanz selbst wirkt in sich widersprüchlich.⁷⁶ Beide Aspekte sollen im folgenden näher beschrieben werden.

An den verschiedenen Interpretationen des Gedichts „Музе“⁷⁷ [An die Muse] (1911) (insbesondere der letzten Strophe) durch Vinogradov und Rosslyn etwa lässt sich demonstrieren, wie wenig das Gedicht versucht, die Rezipienten auf eine Lesart festzulegen. Vielmehr erhält der persönliche Blickwinkel der Rezipientinnen und Rezipienten größeren Raum:

Муза-сестра заглянула в лицо,
Взгляд ее ясен и ярок.

Die Muse, die Schwester blickte mir ins Gesicht,
Ihr Blick war hell und scharf.

⁷⁶ Zur oxymoronalen Struktur von Achmatovas Lyrik vgl. etwa Ginzburg, 1974, 345ff.

⁷⁷ Achmatova, 1990, 38.

И отняла золотое кольцо,
Первый весенний подарок.

Муза! Ты видишь как счастливы все –
Девушки, женщины, вдовы...
Лучше погибну на колесе,
Только не эти оковы.

Знаю: гадая, и мне обрывать
Нежный цветок маргаритку.
Должен на этой земле испытать
Каждый любовную пытку.

Жгу до зари на окошке свечу
И ни о ком не тоскую,
Но не хочу, не хочу, не хочу
Знать как целуют другую.

Завтра мне скажут, смеясь, зеркала:
«Взор твой не ясен, не ярок...»
Тихо отвечу: «Она отняла
Божий подарок.»

Und sie nahm mir den goldenen Ring,
Das erste Frühlingsgeschenk.

Muse! Du siehst wie glücklich alle sind –
Mädchen, Frauen, Witwen...
Besser komme ich unter dem Rad um,
Nur nicht diese Fesseln.

Ich weiß: ich lege die Karten, auch ich muss
Die zarte Blüte Tausendschönchen pflücken.
Auf dieser Erde muss jeder
Liebesleid erfahren.

Bis zum Morgenrot entzünde ich am Fenster eine
Kerze / Und sehne mich nach niemandem,
Aber ich will nicht, ich will nicht, ich will nicht
Wissen wie andere geküsst werden.

Morgen werden mir die Spiegel lachend sagen:
„Dein Blick ist nicht hell und nicht scharf...“
Leise werde ich antworten: „Sie hat mir
Das göttliche Geschenk genommen.“

Vinogradov konzentriert sich in seiner Deutung der abschließenden Strophe auf das Motiv des Spiegels und legt das Bild, das dieser der Sprecherin zeigt, als Vergleich mit einer Rivalin aus, bei dem das Ich hinter dieser offenbar zurückstehen muss.⁷⁸ Diese Ansicht ist durchaus begründbar: Zum einen greift der Text die Märchensituation auf, in der die Stiefmutter sich von einem sprechenden Spiegel ihre überlegene Schönheit bestätigen lassen will und ebenfalls von ihrer Rivalin, der Stieftochter, ausgestochen wird.⁷⁹ Zum anderen führt die Persona in der vorangehenden Strophe die Eifersuchtsthematik selbst ein, wenn sie erklärt, dass sie selbst sich nach niemandem sehnt, aber nichts davon wissen will, wie andere geküsst werden [„не хочу / Знать как целуют другую“]. Zwar fehlt in dieser Lesart der in der ersten Strophe vorgestellte Konflikt zwischen Muse und Ich, also zwischen dem schöpferischen Leben und der alleinigen Konzentration auf das eigene Liebesleben. Dieses Problem könnte jedoch dahingehend gelöst werden, dass das verlorene göttliche Geschenk dann wohl als die Schönheit gelesen werden müsste, die unter der nächtlichen [„Жгу до зари на окошке свечу“] Kreativität gelitten hat.

Der Konflikt zwischen Dichten und Liebe – der sich auch darin manifestiert, dass etwa die Konzentration auf die Eifersucht sich in sprachlicher Emphase niederschlägt [„Но не хочу, не хочу, не хочу“] – wird bei Rosslyn stärker berücksichtigt, und auch ihre Interpretation folgt Spuren, die der Text selbst legt: Sie sieht in dem Geschenk, das genommen wurde, das göttliche Geschenk der Ehe.⁸⁰ Dies scheint insofern denkbar, als der Sprecherin in der ersten Strophe von der Muse ein goldener Ring abgenommen wird, das Symbol der christlichen Eheschließung. Darauf folgt ein Anruf an die Muse, der das Schicksal der anderen Frauen als beneidenswert erklärt und sich dabei bis ins Absurde steigert: „Муза! ты видишь как счастливы все – / Девушки, женщины, вдовы...“ [Muse! Du siehst wie glücklich alle sind – / Mädchen, Frauen, Witwen...]. Rosslyn kommt zu dem Schluss, dass der lyrischen Persona das Geschenk des gewöhnlichen Daseins in der Ehe genommen wird und sie dafür die Möglichkeit eines kreativen Lebens erhält.

Allerdings übersieht diese Auslegung die Parallelität zwischen den positionell äquivalenten zweiten Versen der ersten und letzten Strophe: Über die Muse heißt es in der ersten

⁷⁸ Vgl. Vinogradov, 1969, 156.

⁷⁹ Vgl. das Märchen „Волшебное зеркальце“ [Der ZauberSpiegel] (Afanas'ev, 1984, II, 99-107).

⁸⁰ Vgl. Rosslyn, 1984, 69.

Strophe „Взгляд ее ясен и ярок“ [ihr Blick ist klar und scharf], der Spiegel bescheinigt der Sprecherin in der letzten Strophe „Взор твой не ясен, не ярок...“ [dein Blick ist nicht klar und nicht scharf]. Die Muse wird in diesem Text allein über ihren Blick charakterisiert; dieses Merkmal gerät dadurch zum sichtbaren Zeichen für kreative Befähigung. Wenn also der Persona, die ja über die einleitende Wendung „die Schwester Muse“ [Муза-сестра] mit der Muse in ein Verhältnis der Nähe und Ähnlichkeit gesetzt wird, in der letzten Strophe genau dieser klare Blick abgesprochen wird, ist dies mit dem Verlust der dichterischen Befähigung gleichzusetzen. Das göttliche Geschenk wäre in diesem Fall das dichterische Talent, das auch an anderer Stelle mit einer göttlichen Gabe assoziiert wird.⁸¹ Hierfür spricht auch, dass der Verlust der Begabung, den die Sprecherin durch das Pochen auf ihr Recht auf Liebesglück verschuldet hat, im rhythmischen Abbruch des Gedichts sein Echo findet: In den ersten vier Strophen wechseln sich vier- und dreihebige Daktylen ab; dieses Muster wird auch in der fünften und letzten Strophe zunächst beibehalten. Lediglich der letzte Vers beschränkt sich auf einen zweihebigen Daktylus, der das Verstummen der ihres Talents beraubten Dichterin rhythmisch nachvollzieht.

Diese dritte Lesart aktiviert auch in der Bitte „нur nicht diese Fesseln“ [Только не эти оковы] einen zusätzlichen Sinn. Zunächst scheint sie durch den vorangehenden Verweis auf das Glück der gewöhnlichen Frauen ausreichend motiviert; die Fesseln wären damit gleichzusetzen mit einer Existenz als alleinstehende, dichtende Frau. Vor dem Hintergrund des lachenden (hämischen) Spiegels, der die Veränderung des Blicks als Mangel markiert, und der niedergeschlagenen Antwort der Sprecherin stellt sich jedoch die Frage, ob es sich nicht gerade bei diesem vermeintlich gewöhnlich-glücklichen Leben um die Fesseln handelt, die einer Verwirklichung des individuellen Potentials im Wege stehen. Dafür sprechen einerseits die verallgemeinernd gesichtslose Aufzählung „Девушки, женщины, вдовы...“ [Mädchen, Frauen, Witwen...] und die im Grunde absurde Postulierung eines Witwenglücks. Andererseits transportiert die reimende Verklammerung von „вдовы“ [Witwen] und „оковы“ [Fesseln] die Unfreiheit eines Lebens, das sich auch nach dem Tod des Ehemannes nur in der Relation zu diesem zu bestimmen und erfüllen vermag.

Diese Ergebnisse können ein Prinzip verdeutlichen, das für Achmatovas Gedichte insgesamt prägend ist: Anstelle der Privilegierung *eines* Sinns werden unterschiedliche Bedeutungsspektren aktiviert und gleichberechtigt nebeneinander gestellt. Die Frage, welche Fesseln oder welches göttliche Geschenk im Gedicht „Музе“ nun ‚wirklich gemeint‘ ist, muss daher nicht nur ungeklärt bleiben, sondern wird durch die (annähernd) gleichwertige Motivierung verschiedener Lesarten durch den Text als irrelevant ausgewiesen. Achmatova wiederholt so die Betonung des Privaten im Blickwinkel der sprechenden Instanz und dehnt sie auf die Rezipientinnen und Rezipienten aus: Diese sehen sich gezwungen, die Unverbindlichkeit der Bedeutungsgebung mit eigenen Konnotationen und Sinnzusammenhängen zu füllen. Der Anspruch auf Allgemeingültigkeit wird damit auf einer weiteren Ebene verneint: Ein Text, der nicht auf den einen, verbindlichen Sinn reduziert werden kann, leugnet schon in seiner Konstruktion die Möglichkeit, ein wie auch immer beschaffenes ‚Allgemeinmenschliches‘ zu repräsentieren. In einem kulturellen System, das das Allgemeinmenschliche konventionell mit ‚dem Männlichen‘ gleichsetzt und ‚das Weibliche‘ als dem entgegen gesetzt begreift, scheint es naheliegend, dass dieses Prinzip der Vieldeutigkeit – das nicht selten im Oxymoron zum

⁸¹ Vgl. etwa „В последний раз мы встретились, тогда...“ [Das letzte Mal als wir uns trafen, da...] (Achmatova, 1990, 54). Dort wird zwar zunächst die im erinnerten Moment wunderbare Luft als göttliches Geschenk identifiziert. In den nächsten Versen folgt jedoch unmittelbar die Erklärung, dass zu dieser Stunde der Sprecherin auch ihr letztes Lied gegeben wurde (vgl. dazu auch Brokke, 1997, 287).

offenen Widerspruch gerinnt⁸² – zum Eindruck der Weiblichkeit von Achmatovas Texten beiträgt.⁸³

Dabei wird die Offenheit für verschiedene Interpretationen in der akmeistischen Dichtungskonzeption generell privilegiert.⁸⁴ In Achmatovas Dichtung jedoch gerät sie außerdem zu einem Merkmal weiblichen Sprechens, da die Multiplikation von Bedeutung als poetisches Prinzip selbstverständlich charakterisierend auf die sprechende Persona zurückwirkt. Dies umso mehr, als die Sprechinstanz von Achmatovas Texten als einheitliche entworfen ist und die Gedichte den Eindruck eines persönlichen Tagebuchs vermitteln. Damit wird Weiblichkeit und weiblichem Sprechen eine sprachliche Verfasstheit gegeben, die an Derridas Konzeption eines „weiblichen Schreibens“ als „Sinn verschiebendes statt fixierendes Schreiben“⁸⁵ erinnert. Einmal mehr findet so die dominante kulturelle Konzeption von Weiblichkeit als ‚alogisch‘, die in der Identifikation verschiebender Schreibstile als ‚weiblich‘ ihr Echo hat, in der konkreten poetischen Umsetzung von Weiblichkeit ihren Niederschlag.

Die enge semantische Relation zwischen Vieldeutigkeit und Weiblichkeit ergibt sich auch daraus, dass die Nicht-Fixierbarkeit zum zentralen Merkmal in der semantischen Ausgestaltung der lyrischen Persona wird. Diese tritt nicht nur in unterschiedlichsten Rollen auf, auch innerhalb eines Textes lässt sie sich am besten, mit Ėjchenbaum, als verkörpertes Oxymoron beschreiben:

Героиня Ахматовой, объединяющая собой всю цепь событий, сцен и ощущений, есть воплощенный «оксюморон». Лирический сюжет, в центре которого она стоит, движется антitezами, парадоксами, ускользает от психологических формулировок [...]. Образ делается загадочным, беспокоющим – двоится и множится.⁸⁶

Ējchenbaum führt weiter aus, dass in den Gedichten oft Erhabenes und Weltliches, Ehrlichkeit und Verschlagenheit, Güte und Zorn, nonnenhafte Demut und Leidenschaft in unmittelbarer Nachbarschaft stehen⁸⁷ – die Persona verkörpert alles; es entsteht der Eindruck eines Rätsels.

Dabei stellt diese Widersprüchlichkeit, die auch als grundlegendes Konstruktionsprinzip der Texte immer wieder genannt wird⁸⁸, mit Christine Gölz gesprochen „keinen Hinderungsgrund bei der Konstitution der lyrischen Heldin Achmatova“ dar, sondern wird gerade „zu ihrem Erkennungsmerkmal“.⁸⁹ Fraglich scheint jedoch, ob es sich dabei tatsächlich um das charakteristische Kennzeichen eines sich konstituierenden Individuums handelt. Die entstehende Figur wäre eine, deren Verhalten weder vorhersagbar noch motiviert erscheint – der immer wieder herausgestrichene Einfluss des realistischen psychologischen Romans⁹⁰ manifestiert sich in Achmatovas frühen Texten in jedem Falle nicht dahingehend, dass ein konsistentes psychologisches Porträt einer individualisierten Figur entsteht. Vielmehr ergibt sich aus der mangelnden Fixierbarkeit der lyrischen Persona eine Übereinstimmung zum

⁸² Das Gedicht „Встреча“ [Das Treffen] bietet hierfür ein besonders plastisches Beispiel mit den Versen „Не я к нему, а он ко мне“ [Nicht ich zu ihm, sondern er zu mir] und „Не он ко мне, а я к нему“ [Nicht er zu mir, sondern ich zu ihm] (Achmatova, 1990, 216).

⁸³ Zur Vieldeutigkeit als Eindringen des in der *écriture féminine* weiblich konnotierten Semiotischen in die sprachliche Ordnung vgl. Kristeva, 1978, 70.

⁸⁴ Vgl. Levin u.a., 1974, 61.

⁸⁵ Osinski, 1998, 146.

⁸⁶ Ėjchenbaum, 1980, 129f.

⁸⁷ Vgl. a.a.O., 130.

⁸⁸ Vgl. etwa Levin u.a., 1974, 62.

⁸⁹ Gölz, 2000, 83f.

⁹⁰ Vgl. etwa Levin u.a., 1974, 54f. Auch Žirmunskij betont, dass Achmatova in vielerlei Hinsicht die realistische Tradition des 19. Jahrhunderts fortschreibe, etwa in Bezug auf die „Einfachheit der künstlerischen Form“ [Простота [...] художественной формы], die „Wahrhaftigkeit des Gefühls“ [правдивость [...] чувства] und die „Objektivität der künstlerischen Methode“ [объективность художественного метода] (Žirmunskij, 1973, 25).

Beauvoir so bezeichneten „Mythos Frau“.⁹¹ Da die Frau als unendliche Projektionsfläche diene, als das „absolut Andere“⁹² gesetzt werde, sei sie immer zugleich Bild und Gegenbild, „Leben und Tod, Natur und Artefakt, Licht und Nacht“⁹³; so werde die Ambivalenz die „wesentliche Eigentümlichkeit des Ewigweiblichen“.⁹⁴ Diese Ambivalenz ist es, die auch die Entstehung der Idee der geheimnisvollen Frau begünstigt: Mit der Setzung der Frau als Geheimnis kann die Ko-Existenz widersprüchlichster Projektionen, kann „mühelos alles erklärt werden, was unerklärlich scheint“.⁹⁵ Das Oxymorale in Achmatovas lyrischer Persona scheint also weniger deren Individualität sicherzustellen, als es die Bedingung für eine größtmögliche Übereinstimmung mit generalisierten Weiblichkeitsklischees bildet.

So wird die lyrische Persona zu einer weiblichen Figur, die zu einer Rezeption entlang gängiger Geschlechtervorstellungen ermuntert, in der das Geheimnisvolle ebenso herausgestrichen werden kann wie ihre Passivität gegenüber den Grausamkeiten des Geliebten⁹⁶ bzw. das entgegengesetzte Merkmal weiblicher Grausamkeit.⁹⁷ Für alle Interpretationen jedoch gilt, dass die einseitige Betonung nur eines Charakteristikums ein verzerrtes Bild ergibt: Wenn etwa Ščeglov an einem Gedicht wie „А ты думал – я тоже такая...“⁹⁸ [Und du hast gedacht – ich bin auch so eine...] das der Sprecherin zugefügte Liebesleid betont⁹⁹, übersieht er den das Selbst affirmierenden Schluss des Textes „Я к тебе никогда не вернусь“ [Ich werde nie zu dir zurückkommen] – der jedoch seinerseits nicht imstande ist, die erlittenen Verletzungen gleichsam außer Kraft zu setzen.

Achmatovas lyrische Persona bleibt nicht festzulegen und verkörpert so nicht nur den von Beauvoir beschriebenen Mythos Frau, sondern scheint auch eine der in der *écriture féminine* skizzierten Formen weiblichen Sprechens im männlichen Diskurs umzusetzen. Wie von Luce Irigaray beschrieben, durchquert sie die herrschenden Weiblichkeitsdiskurse, spiegelt typische Repräsentationsformen des Weiblichen wie *devote Geliebte*, *femme fatale*, trotzende Ehefrau und Sünderin¹⁰⁰, ohne dass hinter den Bildern eine eigene, fest umrissene Identität aufscheinen, ein ‚authentisch Weibliches‘ an einem Ort fixiert werden könnte: Das Ich ist weder Schäferin, noch Königstochter, noch Nonne [„He пастушка, не королевна / И уже не монашенка я“].¹⁰¹ Vielmehr lassen seine verwischten Konturen keine Einordnung in eine Kategorie mehr zu: „В этом сером будничном платье / На стоптанных каблуках“¹⁰² [In diesem grauen Werktagskleid / Auf abgetretenen Absätzen]. Die Vervielfältigung und Engführung widersprüchlicher Repräsentationsformen stellt sicher, dass die so entworfene Weiblichkeitskonzeption keiner beschränkenden Definition zugänglich ist, dass ‚die Frau‘ weiterhin „Zeichen für das Undefinierbare, Unzählbare, Unformulierbare“¹⁰³ bleibt.

Dabei ist dieses Spiel mit verschiedenen weiblichen Rollen ein Merkmal, das prinzipiell eher der Prosa mit ihrer stärker differenzierten Figurengestaltung zugehörig sein dürfte – das traditionelle lyrische Ich bleibt meist schon durch seine mangelnde kontextuelle Einbindung und psychologische Ausgestaltung weitaus weniger spezifiziert. Eben darin jedoch eröffnet auch die Lyrik für diese Form des mimetischen Durchquerens ein ideales Feld: Die Konzent-

⁹¹ Beauvoir, 2000, 318. Vgl. dort auch 190-329 u. Teil I, Abschnitt 3.4.

⁹² Beauvoir, 2000, 192.

⁹³ A.a.O., 245.

⁹⁴ A.a.O., 320.

⁹⁵ A.a.O., 321.

⁹⁶ Vgl. z.B. Ščeglov, 1979, 33.

⁹⁷ Vgl. Nedobrovo, 1989, 265f.

⁹⁸ Achmatova, 1990, 159.

⁹⁹ Vgl. Ščeglov, 1979, 33.

¹⁰⁰ Vgl. etwa die Gedichte „Муж хлестал меня узорчатым,...“ [Mein Mann schlug mich mit einem gemusterten,...] oder „Исповедь“ [Die Beichte] (Achmatova, 1990, 34 u. 68).

¹⁰¹ Dieses und das folgende Zitat entstammen dem Gedicht „Ты письмо мое, милый, не комкай...“ [Zerknölle, Lieber, meinen Brief nicht...] (a.a.O., 67).

¹⁰² A.a.O., 68.

¹⁰³ Irigaray, 1980, 285.

ration auf einen Moment des Erlebens ermöglicht es, die vorgefundenen Repräsentationsmuster wie Masken aufzurufen und wieder zu verwerfen – die Stereotypen müssen dabei, da keine handelnde, psychologisch glaubhafte Figur entstehen muss, weder motiviert noch ausagiert werden. Zwar fällt durch dieses Ausagieren auch das Moment weg, das Irigaray als das Ideal ausgibt: Die „Rolle freiwillig zu übernehmen“, „Mimesis zu spielen“.¹⁰⁴ Dafür jedoch wird der Bildcharakter der zitierten Repräsentationsformen gerade in der Lyrik besonders deutlich. Im maskenhaften Reproduzieren und Verwerfen widersprüchlicher Stereotype im engen Raum des Gedichts, das alle seine Elemente äquivalent setzt, wird der diese Repräsentationsformen überschreitende Charakter des weiblichen lyrischen Ich greifbar. Das Bild gewinnt seine Macht aus der Rolle als Identifikationsmuster; im oxymoralen Zitieren vorhandener Schablonen gewinnt das Ich ebenso an Kontur wie es diese zugleich verschleiert. Da keine in sich konsistente, in fortgesetzten Handlungszusammenhängen agierende Figur entsteht, wird eine neuerliche Fixierung vermieden, die ihrerseits erneut zu einem Stereotyp gerinnen könnte. Die Lyrik generell und Achmatovas Konzeption ihrer lyrischen Persona als Spiegelung oxymoraler Weiblichkeitklischees im Besonderen lassen darüber hinaus das lyrische Ich weniger als Individuum denn als Prototyp – hier einer ‚weiblichen Seele‘ – erscheinen, der ‚das Weibliche‘ in seiner generalisierten Form als Stereotype Transzendierendes, letztlich nicht Fassbares wirken lässt.

1.2.4 Achmatovas Geschlechtersystem: Die Schwächung dualistischer Oppositionen

Achmatovas Texte erzeugen durch die thematische Betonung und die spezifische poetologische Umsetzung von Emotionalität und Subjektivität, die Vieldeutigkeit des Gesagten und die Übereinstimmung der Persona mit dem sich durch Ambivalenz auszeichnenden ‚Mythos Weiblichkeit‘ bewusst den Eindruck besonderer, positiv konnotierter Femininität. Die traditionell vorherrschende Konzeption von Weiblichkeit wird dadurch bestätigt. Ein möglicher Konflikt mit den kulturellen Vorgaben wird, entsprechend der akmeistischen Kulturkonzeption, vermieden.

Insofern ist die Kategorie Geschlecht in Achmatovas Gedichten von geringerer Bedeutung als etwa bei Zinaida Gippius oder Elena Guro. Diese beiden Dichterinnen verknüpfen das Merkmal Geschlecht mit umfassenden Bedeutungskomplexen, die zur Grundlage für ein Machtgefälle zwischen den Geschlechtern und für weltanschauliche Konflikte werden. Bei Achmatova hingegen verweist die Geschlechtszugehörigkeit zwar auf bestimmte, kulturell vorgeprägte Rollen, die von den Sprechinstanzen auch akzeptiert werden. Die geschlechtspezifischen Rollen sind jedoch weder eindeutig oder gar starr, noch werden sie verbindlich mit Oppositionspaaren wie Transzendenz – Immanenz, Kultur – Natur etc. gekoppelt. Traditionelle Dualismen werden zwar durchaus aufgegriffen, wie etwa der Gegensatz von Körper und Geist bzw. Seele. Sie sind jedoch für beide Geschlechter relevant und werden letztlich überbrückt, wie etwa im ersten Gedicht aus dem Zyklus „С самолета“¹⁰⁵ [Vom Flugzeugt aus]: „На родину глядела. / Я знала: это все мое – / Душа моя и тело“ [Ich blickte auf die Heimat. / Ich wusste: das ist alles meins – / Meine Seele und Körper]. In der Identifikation mit der Heimat fallen Körper und Seele in eins, beide sind von gleicher Relevanz.

Die Kategorie Geschlecht erhält so bei Achmatova keine zentrale Rolle in der Strukturierung der Welt. Sie ist zunächst lediglich an alltägliche, zudem variable Verhaltensweisen gebunden. Die weibliche Persona etwa ist bei Achmatova nicht auf die Rolle des passiven Opfers festgelegt sondern durchaus selbst imstande, Grausamkeiten zuzufügen, sich zur Wehr zu setzen oder – stereotyp – zu täuschen.¹⁰⁶ Dadurch herrscht von Anfang an eine gewisse Gleichwertigkeit zwischen Achmatovas männlichen und weiblichen Figuren. Das

¹⁰⁴ Irigaray, 1979, 78.

¹⁰⁵ Achmatova, 1990, 214.

¹⁰⁶ Vgl. etwa das Gedicht „Я умею любить...“ [Ich verstehe zu lieben...], a.a.O., 311f.

weibliche Ich ist eben nicht nur die aus der Rippe des Mannes geschaffene Gefährtin, die ihn schon aus diesem Grund lieben muss: „Из ребра твоего сотворенная, / Как могу я тебя не любить?“¹⁰⁷ Das Gegenüber muss den Ansprüchen der weiblichen Sprechinstanz ebenfalls erst genügen, um als gleichwertig gelten zu können, wie in „Древний город словно вымер...“¹⁰⁸ [Die alte Stadt ist wie ausgestorben]: „Путь мой жертвенный и славный / Здесь окончу я. / И со мной лишь ты, мне равный“ [Meinen opferreichen und ruhmvollen Weg / Werde ich hier beenden. / Und mit mir bist nur du, der mir Gleiche]. Die Liebesproblematik schlägt demnach nie in einen grundsätzlichen Konflikt zwischen den Geschlechtern um. Sie bleibt eine nicht zu verallgemeinernde emotionale Zuspitzung zwischen zwei einzelnen Figuren, deren geschlechtliche Bestimmung nachrangig ist.

Die Fähigkeit der lyrischen Persona, die Bedeutungspotentiale polarer Qualitäten zu aktivieren und zu verkörpern lässt wenig Raum für den Aufbau dualistischer Oppositionen zwischen den Geschlechtern. So wie die Sprecherin gleichzeitig als devot und eigenwillig, als Leidende und Leid Zufügende auftritt, erfährt auch das männliche Gegenüber verschiedene Ausgestaltungen. In „Сжала руки под темной вуалью...“¹⁰⁹ [Unter dem dunklen Schleier presste ich die Hände zusammen...] etwa erscheint der Geliebte zunächst als tief gekränkt von der sprechenden Instanz: „Он вышел, шатаясь, / Искривился мучительно рот...“ [Er ging hinaus, schwankend, / Der Mund verzerrte sich qualvoll...], um in der Folge auf das Einlenken der Sprechinstanz selbst grausam zu reagieren: „Улыбнулся спокойно и жутко / И сказал мне: «Не стой на ветру.»“ [Er lächelte ruhig und erschreckend / Und sagte mir: „Steh nicht im Wind.“]. In anderen Texten, wie in „Каждый день по-новому тревожен...“¹¹⁰ [Jeder Tag ist auf neue Art aufregend...] wird das männliche Gegenüber nur in schwächerer, traditionell weiblich konnotierter Position gezeigt: Das Du liegt dort zu Füßen der Sprecherin, die ihm vorsingt, damit er nicht weine [„Если ты к ногам моим положен, [...] Я спою тебе, чтоб ты не плакал“].¹¹¹ Diese ‚Verweiblichung‘ des männlichen Du wird jedoch vermutlich deshalb nicht als provozierend rezipiert, weil daraus keine Neubestimmung der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern abgeleitet wird. Die Machtverschiebung ist immer nur punktuell. Da die Sprechinstanz als einheitliche und die einzelnen Gedichte als Teil eines größeren Ganzen wahrgenommen werden, heben sich diese Verschiebungen gegenseitig auf. Der traditionelle Geschlechterdualismus wird damit zwar aufgeweicht, die Veränderungen sind jedoch selbst instabil und fluktuierend; sie münden nicht in eine definitive Reorganisation der bestehenden Verhältnisse.

Der Abbau von stabilen, geschlechtlich konnotierten Oppositionen ist in Achmatovas Texten schon auf einer fundamentalen poetologischen Ebene vorgezeichnet. Während etwa Guro die Lyrik gegenüber der Prosa als die Gattung einer idealen neuen Ästhetik privilegiert und sie dabei radikal transformiert, scheinen bei Achmatova Prosa und Lyrik als gleichwertige zu verschmelzen. Kelly weist darauf hin, dass Achmatovas Dichtung der weiteren Entwicklung der „Prosa in Versen“ [prose in verse]¹¹² den Weg bereitete. Dazu verdeutlichen Levin u.a., dass die Integration von Prosaelementen wohl auch wegen des reichen kulturellen Schatzes der realistischen russischen Prosa erfolgte, der als kulturelles Erbe in die Lyrik überführt werden konnte. Als Merkmale der Prosa in Achmatovas Lyrik nennen sie die Konzentration auf Sujetelemente, die Dialogisierung, auch in direkter Rede, Mündlichkeit und die

¹⁰⁷ Aus dem Gedicht „Долгим взглядом твоим истомленная...“ [Von deinem langen Blick gequält...], a.a.O., 163.

¹⁰⁸ A.a.O., 88.

¹⁰⁹ A.a.O., 25.

¹¹⁰ A.a.O., 59.

¹¹¹ Auffällig ist hierbei, dass sich die schwächere Position des Männlichen in diesem Gedicht darin manifestiert, dass über das tröstende Vorsingen die Assoziation des Kindlichen wachgerufen wird, die schon bei Guro dazu diente, die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern umzuformen.

¹¹² Kelly, 1994, 222.

Übernahme von Gesten, das Spiel mit Zeiten und Pronomen sowie die Psychologisierung.¹¹³ Achmatova verändert die Lyrik auch insofern, als sie die Bedeutung von Lautlichkeit, etwa im Vergleich zum Symbolismus, reduziert und anstelle tradierter Versmaße den *dol'nik* bevorzugt.¹¹⁴ Auch im Bereich des Vokabulars führt sie Neuerungen ein: Neben traditionell-poetischer Lexematik steht Vokabular aus dem technischen Bereich.¹¹⁵

Die Transformation der Lyrik geht jedoch an keiner Stelle so weit, dass ein Konflikt zwischen dem tatsächlichen Text und der traditionellen Erwartung an diese Gattung entstehen könnte. Die Bedeutung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit in Achmatovas Gedichten vermag dies zu illustrieren; Renate Lachmann zeigt am Beispiel des Musen-Diktats¹¹⁶, wie Stimme und Schrift bei Achmatova eine „ambivalente ,Synästhesie“ ergeben:

Die Stimme, die in die Schrift gedrängt wird, die Evakuierung der Stimmen aus der Schrift. Dem Vokabular der Stimme (Lied, Singen, Laut, Echo, Widerhall, Verstummen, Taubwerden der Muse) steht das der Schrift (Niederschreiben, Papier, Heft, Seite, Tinte, Spiegelschrift) gegenüber.¹¹⁷

Achmatova integriert damit zwei Bedeutungsbereiche, die von anderen Autorinnen, etwa von Guro, mit geschlechtlicher Bedeutung aufgeladen werden: Guro privilegiert das Mündliche als weiblich. Auch Achmatova bezieht sich zwar in den Anklängen ihrer Dichtung an die Totenklage oder das Wiegenlied mitunter auf eine weibliche Tradition. Sie vermeidet jedoch eine Bevorzugung des Mündlichen (und damit auch des konkret Körperlichen) auf Kosten der Schriftlichkeit: Wo Guros Sprechinstanzen stammeln und lallen, um den die Schriftlichkeit überschreitenden Charakter der Sprache zu unterstreichen – und damit die Gattung Lyrik radikal transformieren – bildet bei Achmatova der Gesang die zentrale Bezugskategorie. Die Stimme wird nicht unmittelbar aufgezeichnet; sie findet ihren Weg ins Gedicht über die Schrift und wiederholt so die Tradition. Achmatovas Mündlichkeit ist immer eine ins Gedicht stilisierte: Reim und Metrum werden stärker dem ‚Alltäglichen‘ angepasst, bleiben aber als zentrale, die Gattung Lyrik konstituierende Kategorien an jeder Stelle prinzipiell intakt.

In Achmatovas Dichtung werden also die konventionellen weiblichen (und männlichen) Merkmalskomplexe punktuell verändert; Achmatovas ‚Weibliches‘ ist jedoch innerhalb der traditionellen Geschlechterkonzeption immer als solches erkennbar. Achmatovas Gestaltung der Gattung Lyrik verläuft parallel: Trotz einiger Neuerungen bleibt ihre Lyrik dem traditionellen Paradigma verhaftet.

In diesem Kapitel wurde die Übereinstimmung zwischen Achmatovas dichterischer Welt und herkömmlichen Geschlechterkonzeptionen deutlich. Vor allem in der Wahl der Thematik, der erhöhten Subjektivität sowie der Vieldeutigkeit der Gedichte und ihrer Sprechinstanzen interagieren die Gedichte – trotz einer punktuellen Schwächung des Geschlechterdualismus – mit konventionellen Weiblichkeitsvorstellungen und werden damit als genuin ‚weibliche‘ lesbar. Allerdings birgt gerade die im Akmeismus begünstigte Identifikation mit konventionellen Frauenrollen ein Konfliktpotential: Die Rolle der Dichterin ist in der männlich geprägten

¹¹³ Vgl. Levin u.a., 1974, 53ff. Zur Rolle des Epischen in Achmatovas Dichtung vgl. auch Kling, 1992. Kling weist auch darauf hin, dass trotz zahlreicher narrativer Elemente in Achmatovas Dichtung gerade die Betonung des Lyrischen in der Rezeption nicht selten dazu instrumentalisiert wurde, Achmatovas Lyrik als besonders weiblich und intim zu marginalisieren (vgl. Kling, 1992, 59f.).

¹¹⁴ Vgl. Žirmunskij, 1973, 107. Gurvič spricht in Bezug auf Achmatovas Metrik von zahlreichen rhythmischen Abweichungen (vgl. Gurvič, 1997, 125). Diese Abweichungen gehen jedoch nie so weit, dass sich der Rhythmus des Gedichts, wie etwa bei Gippius, völlig destabilisiert. Eine detaillierte Untersuchung von Achmatovas Versgestaltung unternimmt etwa Hartman, 1982.

¹¹⁵ Vgl. etwa das Motiv der Sägemühle im Gedicht „Я научилась просто, мудро жить,...“ [Ich habe gelernt, einfach und klug zu leben...] (Achmatova, 1990, 61f.).

¹¹⁶ Zur diktierenden Muse vgl. auch Kap. 2.5.

¹¹⁷ Lachmann, 1990, 391.

kulturellen Tradition nicht vorgesehen. Ob und wie diese Problematik in den Gedichten verhandelt wird, ist Thema des nächsten Abschnitts.

2 Der inhärente Widerspruch: Die Frau als Dichterin

Achmatovas frühe Gedichte zeichnen das Porträt einer (unglücklich) liebenden Frau. Doch schon die Tatsache, dass diese selbst das Wort ergreift, bringt die Gedichte in einen Widerspruch zur literarischen Tradition. Kulturgeschichtlich ist die Frau die Besungene, nicht aber die Singende. Die Umkehrung dieser Rollen bedeutet einen Bruch mit dem kulturellen Erbe. Zwar existierte im russischen Kontext zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie in Teil I, Abschnitt 2.3 bereits angesprochen, durchaus ein Ort für die Dichterin, vor allem als Sprecherin von Liebesgedichten. Zudem hatte der Symbolismus die Rolle der Frau als Prophetin (und Dichterin) aktiviert, auf die Achmatovas Gedichte wiederholt Bezug nehmen.¹¹⁸ Im folgenden wird jedoch zu zeigen sein, dass dieser Widerspruch zur propagierten konventionellen Weiblichkeit in Achmatovas Texten durchaus als ein Problem formuliert wird, das eine individuelle Lösung erfordert.

2.1 Die Bedeutung der Leerstelle: Der abwesende Geliebte

Den Ausgangspunkt der folgenden Analysen bildet die Thematik des Blicks, die Problematik von ‚sehen‘ und ‚gesehen werden‘. Diese weist im europäischen Kontext eine geschlechtliche Konnotation auf. Wie etwa Gisela Ecker deutlich macht, wird in der Regel der Mann als „Träger des Blicks“ begriffen, die „Frau als Bild“; es kommt zu einer „geschlechtsbezogenen standardisierten Verteilung von Subjekt- und Objektrollen“.¹¹⁹ Wenn ‚das Weibliche‘ in unbedingter Abhängigkeit vom Männlichen gedacht wird, ist die Konstituierung des weiblichen Subjekts ausschließlich im und durch den männlichen Blick denkbar. Eine abgrenzbare Identität entsteht demnach für die Frau erst im Moment der Verwandlung in ein – begehrtes – Objekt des männlichen Blicks. Eine Erschütterung dieser Objektposition kommt einer Destabilisierung der weiblichen Identität gleich.

Achmatovas Gedichte schreiben diese konventionelle Verteilung von Subjekt- und Objektposition sowie die Bedingungen weiblicher Subjektkonstitution zunächst fort. Darin erzeugen sie eine weitere Übereinstimmung mit der traditionellen Konzeption von Weiblichkeit. Gleichzeitig jedoch machen sie auch deren Problematik spürbar, etwa im Gedicht „Надпись на неоконченном портрете“¹²⁰ [Aufschrift auf einem unvollendeten Porträt] aus *Вечер*:

О, не вздыхайте обо мне,
Печаль преступна и напрасна,
Я здесь, на сером полотне,
Возникла странно и неясно.

Взлетевших рук излом больной,
В глазах улыбка исступленья,
Я не могла бы стать иной
Предь горьким часом наслажденья.

Oh, seufzt nicht wegen mir,
Der Kummer ist frevelhaft und vergeblich,
Ich bin hier, auf der grauen Leinwand,
seltsam und verschwommen entstanden.

Die kranke Biegung der auffliegenden Hände,
In den Augen das Lächeln der Ekstase,
Ich hätte nicht anders werden können
Vor der bitteren Wonnestunde.

¹¹⁸ Vgl. etwa das in Ausschnitten bereits zitierte Gedicht „Нет, царевич, я не та...“ (Achmatova, 1990, 114), in dem die Rolle der symbolistischen Prophetin insofern transformiert ist, als sie nicht als jenseitige, sondern als handwerkliche begriffen wird (vgl. auch Abschnitt 1.2.2), oder den Text „Я гибель накликала милым...“ [Ich habe den Lieben den Tod heraufbeschworen...] (Achmatova, 1990, 163), der auf die archetypische Schuld der das Unglück Prophezeienden Bezug nimmt.

¹¹⁹ Ecker, 1994, 326.

¹²⁰ Achmatova, 1990, 44.

Он так хотел, он так велел
Словами мертвыми и злыми.
Мой рот тревожно заалел,
И щеки стали снеговыми.

И нет греха в его вине,
Ушел, глядит в глаза другие,
Но ничего не снится мне
В моей предсмертной летаргии.

Er wollte es so, er befahl es
Mit toten und bösen Worten.
Unruhig rötete sich mein Mund,
Und die Wangen wurden schneeweiss.

Und es ist keine Sünde in seiner Schuld,
Er ging, und schaut anderen in die Augen,
Aber ich träume von nichts
In meiner Todeslethargie.

In diesem Text ist das männliche Gegenüber im Wortsinn der Schöpfer des Weiblichen – er lässt, wenn er sie als Geliebte akzeptiert, ein Bild von ihr entstehen, in dem sie sich spiegeln und identifizieren kann. Die Übereinstimmung mit den konventionellen Subjekt-Objekt-Rollen wächst sich hier förmlich in die Parodie ihrer selbst aus: Der Maler hat eine durch nichts beschränkte Autonomie, alles geschieht, wie er will und befiehlt [„Он так хотел, он так велел“], sein Wankelmut hat nichts Sündhaftes an sich [„нет греха в его вине“], ist wie ein Naturgesetz. Gleichzeitig scheint das Modell vollständig in ihrem Bildnis aufzugehen, sie erhält keinerlei Identität außerhalb dieser Beziehung zum Maler: Das nicht fertig gestellte Porträt zeigt nicht mehr als einen roten Mund und schneeweisse Wangen [„рот тревожно заалел, / И щеки стали снеговыми“] sowie die Ekstase in den Augen der Figur [„В глазах улыбка иступленья“]. Diese Ekstase ist für immer fixiert und bleibt offenbar ein konstantes Merkmal, auch wenn sie keine Erwiderung mehr findet. Das Ich konnte nur über die Handlungen und die Zuwendung der männlichen Figur Kontur gewinnen. In dessen Abwesenheit bleibt es, unvollständig und identitätslos, zu (selbstgewählter?) tödlicher Lethargie [„В моей предсмертной летаргии“] verurteilt.

Der inhärente Widerspruch eines Ich, das als völlig abhängig vom männlichen Willen gezeigt wird und doch die eigene Unvollständigkeit noch schriftlich kommentiert, wird in diesem Gedicht nicht thematisiert. Es skizziert jedoch bereits eine Grundsituation, die für Achmatovas Texte typisch ist: Das Sprechen der weiblichen Persona vollzieht sich primär in Abwesenheit des männlichen Gegenübers. Die Sprechinstanz wird meist allein gezeigt, im Zustand des Wartens, im Moment des Verlassenwerdens oder nach dem vollzogenen Bruch mit dem Geliebten. Der fehlende männliche Blick wird so zur Bedingung für weibliches Sprechen – nur das Scheitern in der konventionellen weiblichen Rolle der Liebenden und Geliebten macht das Dichten möglich und nötig.

In der Forschung wurde immer wieder darauf verwiesen, dass dem Dichten in Achmatovas Texten der Stellenwert einer Selbsttherapie zukommt¹²¹, die über das verlorene Liebesglück hinweg trösten soll. Damit werden die Gedichte Teil eines Diskurses der Abwesenheit, des Begehrrens, den Roland Barthes im Rückbezug auf angebliche archaische Muster als weiblichen lesen will:

Historisch gesehen wird der Diskurs der Abwesenheit von der Frau gehalten: die Frau ist seßhaft, der Mann ist Jäger, Reisender; [...] Es ist die Frau, die der Abwesenheit Gestalt gibt, ihre Fiktion ausbreitet, denn sie hat die Zeit dazu; sie webt und singt; die Spinnerinnen, die Webstuhllieder sprechen gleichzeitig die Immobilität (durch das Surren des Spinnrades) und die Abwesenheit aus (die Reiserhythmen in der Ferne, die Meeresdünungen, die Ausritte).¹²²

Die Abwesenheit des Geliebten als auslösendes Moment für Gesang und Dichten wird in Achmatovas Texten nachvollzogen. Achmatovas lyrische Ich sprechen jedoch weniger von eigener Immobilität und keineswegs ausschließlich von einem Sehnen nach Ferne oder dem abwesenden Geliebten. Vielmehr lassen sich die Gedichte vor allem als Zeugnis einer des männlichen Blicks beraubten und damit gefährdeten weiblichen Subjektkonstitution deuten.

¹²¹ Vgl. z.B. Nedobrovo, 1989, 258 oder Rosslyn, 1984, 3.

¹²² Barthes, 1988, 28f.

Wenn die weibliche Identität literatur- und kulturgeschichtlich über den Mann hergestellt wird, bedeutet dessen Abwesenheit die Desintegration, das mangelnde Eins-Sein der Frau mit sich selbst. Während Achmatovas Ich im zuletzt zitierten Gedicht in einer todähnlichen Lethargie verharrt, wird in anderen Texten durchaus der Versuch unternommen, die entstandene Leere zu füllen. Das allein gelassene lyrische Ich sucht zunächst – in einer Fortführung der bewährten Strategie – im äußeren Umfeld nach einer Möglichkeit, den männlichen Blick als Spiegel zu ersetzen. Das Gedicht „Разлука“¹²³ [Die Trennung] setzt seinen Schlusspunkt nicht wie der vorher zitierte Text in einer lethargischen todähnlichen Unbeweglichkeit, sondern zeigt die suchende Bewegung einer des eigenen Selbst nicht sicheren Sprecherin:

Вечерний и наклонный
Передо мною путь.
Вчера еще, влюбленный,
Молил: «Не позабудь».
А нынче только ветры
Да крики пастухов,
Взволнованные кедры
У чистых родников.

Ein abendlicher und abschüssiger
Weg liegt vor mir.
Gestern noch sprach er,
Verliebt: „Vergiss nicht“.
Und heute [sind hier] nur Windstöße
Und die Schreie der Hirten,
Aufgewühlte Zedern
An klaren Quellen.

Die Trennung von einem nicht weiter spezifizierten „er“ nimmt der Existenz der Sprechinstanz ihre Stabilität (und Unbeweglichkeit): Diese sieht sich vor einem abschüssigen Weg [„наклонный / Передо мною путь“], den sie – alleine – zu beschreiten hat. Ohne den Geliebten jedoch bleibt die Sprechinstanz in der Welt isoliert: Andere Menschen, die Hirten, sind nur über ihre „Schreie“ [крики] präsent. In der entvölkerten Welt sieht sich das Ich sonst „nur“ [только] dem Wind [„ветры“] und den „Zedern an den Quellen“ [кедры / У [...] родников] gegenüber. Die Worte des Geliebten, „vergiss nicht“ [Не позабудь], gaben der Sprecherin einen Bezugspunkt und verliehen ihr damit eine stabile menschliche (und gesellschaftliche) Existenz. Nach der Trennung scheint sie sich in einer (abgesehen von den eher der Natur als der Gesellschaft zugehörigen Schäfern) menschenleeren Umgebung zu verlieren. Das Ich erscheint als „zutiefst verunsicherter Mensch, der [...] versucht, sich seiner Identität zu vergewissern.“¹²⁴

Gemäß der erprobten (weiblichen) Subjektkonstitution über eine äußere Instanz jedoch wird versucht, die verlorene Kohärenz über die Umgebung wieder herzustellen: Statt einer Schilderung des eigenen Erlebens folgt erneut eine Wendung nach außen. Der Text zeigt eine Reihung heterogener Wahrnehmungen, die, wie für Achmatova typisch, kein einheitliches (Natur-)Bild ergeben.¹²⁵ Ebenso werden sie – abgesehen vielleicht von den „aufgewühlten Zedern“ [Взволнованные кедры] – auch kaum als Metapher für den Gefühlszustand der Sprecherin lesbar. Vielmehr scheint die Sprechinstanz bestrebt, sich über eine Spiegelung im Außen ihrer selbst zu versichern. Nach dem Verlust des männlichen Gegenübers als Spiegel sollen Elemente der Umgebung dessen Rolle übernehmen. Dies wird vor allem aus der Art der geschilderten Bilder deutlich: Mit der Reihung von Schreien, Wind und Zedern werden unterschiedliche Sinne angesprochen. Das Ich scheint sich über die akustische, taktile und visuelle Wahrnehmung seines eigenen Körpers der eigenen Existenz zu vergewissern. Die heterogenen Eindrücke der Umgebung aber können der Sprecherin kein kohärentes Bild ihrer selbst zurückgeben – diese sprechen immer nur einen Sinn an bzw. stehen, wie in den Schreien der Schäfer deutlich wird, in keinem Bezug zum Ich.

Wie Christine Müller-Scholle formuliert, wird der verlorene „Sinnzusammenhang“ des Lebens in „einer assoziativen Folge von Bildern“¹²⁶ ausgedrückt. Die schweifende Wahrnehmung, realisiert im Aufnehmen und Verwerfen verschiedener Bilder, signalisiert jedoch nicht

¹²³ Achmatova, 1990, 89.

¹²⁴ Müller-Scholle, 2002, 225.

¹²⁵ Vgl. Žirmunskij, 1973, 96f.

¹²⁶ Müller-Scholle, 2002, 224.

nur die mangelnde Kohärenz des isolierten Ich, sondern trägt zu dessen fortschreitender Fragmentierung noch bei: Die Suche nach einem stabilen Bezugspunkt im Außen kann keine kohärente Identität erzeugen. Dies zeigt sich auch im Gedicht „Проводила друга до передней...“¹²⁷ [Ich begleitete den Freund bis ins Vorzimmer], wo das Ende der Beziehung explizit mit dem Verlust des Selbst-Bildes verknüpft wird:

Проводила друга до передней.
Постояла в золотой пыли.
С колоколенки соседней
Звуки важные текли.
Брошена! Придуманное слово –
Разве я цветок или письмо?
А глаза глядят уже сурово
В потемневшее трюмо.

Ich begleitete den Freund bis ins Vorzimmer.
Stand eine Weile im goldenen Staub.
Vom benachbarten Glockenturm
Strömten bedeutsame Töne.
Weggeworfen! Das erdachte Wort –
Bin ich etwa eine Blume oder ein Brief?
Und die Augen blicken schon streng
In den eingetrübten Wandspiegel.

Nach dem Ende der Liebesbeziehung hat sich der Spiegel verdunkelt [„потемневшее трюмо“]: Er gibt das Bild der Sprecherin nicht mehr zurück oder verschleiert es zumindest. Auch in diesem Gedicht wird auf die Trennung mit der Schilderung unverknüpfter Eindrücke reagiert: Im zweiten und dritten Vers steht die Sprechinstanz im goldenen Staub und hört die Töne vom benachbarten Glockenturm. Erneut treten an die Stelle des das Ich definierenden Geliebten sinnliche Wahrnehmungen: Das Tasten, das sich im Stehen realisiert, das Sehen und Hören machen die eigene Existenz körperlich erfahrbar.

Dabei wird in diesem Text die konventionelle Art der weiblichen Subjektkonstitution, die durch den Entzug des identitätsstiftenden, männlichen Blicks fundamental erschüttert wird, bereits als verdinglichende entlarvt: „Разве я цветок или письмо?“ [Bin ich etwa eine Blume oder ein Brief?]. Dennoch wird sie vorerst nicht außer Kraft gesetzt – die Sprechinstanz sucht sich weiter in der Umgebung ihrer Existenz zu versichern und sich als Ganzes im Spiegel wiederzufinden.

Die weibliche Subjektkonstitution im männlichen Blick ist das dominante Modell in Achmatovas früher Lyrik. Fehlt der identitätsstiftende Blick, beschäftigen Eindrücke, die über verschiedene Sinne die Körperempfindung aktivieren, die Wahrnehmung der Sprechinstanz. Dies berechtigt meines Erachtens dazu, in der für Achmatovas Lyrik charakteristischen Aufnahme und Verwerfung heterogener Bilder den Versuch zu sehen, das destabilisierte Ich neu erfahren und zu konstituieren. Eine solche Interpretation hat den Vorteil, dass die Reihung von Bildern, die untereinander nicht stringent verknüpft sind, nicht als bloß ‚alogische‘ Begriffen werden muss.¹²⁸ Die kaum motivierten Bilder und Bildreihen in Achmatovas Dichtung – Vinogradov etwa weist darauf hin, dass die parallel gesetzten Verse und Sätze bei Achmatova häufig einen metaphorischen Sinn erwarten lassen, der jedoch nicht eingelöst wird¹²⁹ – müssen dann nicht als bloße Eigenart im Stil Achmatovas gelesen werden.¹³⁰ Vielmehr sind sie in der Desintegration des isolierten Ich und seiner schweifenden Suche nach einer neuen Selbst-Definition begründet.

Vor dem Hintergrund der hier vorgeschlagenen Interpretation können diese aufgenommenen und wieder verworfenen Bilder, die im Text keine metaphorische Fundierung erhalten, zumindest in einigen Gedichten als ‚versuchte Metaphern‘ gedeutet werden. Sie werden als gescheiterte Versuche der auf sich konzentrierten Sprechinstanz lesbar, das eigene de-sintegrierende Selbst im klassischen poetischen Verfahren der Metapher zu fixieren.

¹²⁷ Achmatova, 1990, 57.

¹²⁸ Gerade auf diese Alogik in Achmatovas Dichtung wurde in der Forschung häufig hingewiesen (vgl. etwa Vinogradov, 1969, 24ff. oder Rosslyn, 1984, 24).

¹²⁹ Vgl. Vinogradov, 1969, 73.

¹³⁰ Ketchian etwa bezieht sich auf das ‚Abstruse‘ von Achmatovas Dichtung, in dem sie zwar keine „idle exercise in opaqueness“ (Ketchian, 1986, 75) sehen will, für das sie jedoch keine schlüssige Motivation anbietet.

Dies gemahnt an die poststrukturalistische Theoriebildung: Dort wird die Metapher nicht selten als Sinn fixierendes und hierarchisierendes Verfahren und damit als ‚phallogozentristisch‘ stigmatisiert.¹³¹ Auch in der Dichtung Achmatovas erscheint die Metapher als inadäquat für die sprachliche Fassung von weiblicher Identität. Die aufgenommenen Bilder verhelfen zu keiner abschließenden Selbst-Definition. Sie werden als inadäquat verworfen und begünstigen so auch eine weitere Fragmentierung des Ich. Darin stehen Achmatovas Texte Irigarays Theoriebildung nahe: So existiere in der bestehenden dualistischen Ordnung kein Ort für ein weibliches Sprechen, weibliche Identität sei sprachlich nicht fassbar.¹³² Entsprechend scheint die (fehlende?) Identität von Achmatovas Sprecherin gerade in der Suche, den sprachlichen Zwischenräumen auf; in der Bewegung des Aufgreifens und Verwerfens, die durch keine syntaktisch-logischen Verbindungen in ein einheitliches Bild integrierbar wird.

Gerade diese Leerstelle jedoch, die der Geliebte zurücklässt und die in den Gedichten als Ort der sich sprachlichen Repräsentationen entziehenden Sprecherin greifbar wird, erscheint in anderen Texten als Chance auf eine Neudefinition des Ich.

2.2 Das Sprechen als Chance: Die gefüllte Leerstelle

Wurde in den zuletzt zitierten Texten die Abwesenheit des Geliebten zwar deutlich, aber nicht als Voraussetzung für das weibliche Sprechen thematisiert, so scheint in anderen, auch frühen, Gedichten das Bewusstsein auf, dass die Einsamkeit erst die Möglichkeit des Sprechens eröffnet. Lawrence Lipking sieht im lyriktypischen Verlassensein, das auch einen Mangel an sozialer Kontrolle bedeutet, ebenfalls das Potential zukünftiger Handlung:

Those who are banished are also let loose; utter surrender resembles utter freedom. [...] Women who live in ‚abandon‘ are capable of sudden dangerous turns. [...] Victim or outlaw, powerless or powerful [the abandoned woman] can change in an instant from the acted-upon to the actor¹³³

In Achmatovas Lyrik werden schon im dreiteiligen Zyklus „В царском селе“¹³⁴ [In Carskoe Selo] aus dem Jahre 1911 Liebesbeziehung und Dichten kontrastiert – allerdings, wie so oft, weniger explizit denn andeutungsweise. Dennoch wird in diesen Gedichten hinter dem konventionellen Bild der Geliebten bereits die Möglichkeit greifbar, sich über das Sprechen als Dichterin eine eigene Identität zu schaffen – und damit auch die konventionelle weibliche Subjektkonstitution zu verlassen, sich mehr über Handlungen zu definieren als über das eigene Spiegelbild.¹³⁵

|

|

По аллее проводят лошадок.
Длинны волны расчесанных грив.
О, пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив.

Die Allee entlang führt man Pferde.
Lang sind die Wellen der ausgekämmten Mähnen.
O, bezaubernde Stadt der Rätsel,
Ich bin traurig, weil ich dich lieb gewonnen habe.

¹³¹ Vgl. auch Lachmann, 1984a, 186.

¹³² Die in der Kultur zwangsläufige Unterwerfung der Frau unter den „eine[n] Sinn“, die Abhängigkeit von „den Gesetzen einer Sprache“ kommt nach Irigaray einer Selbstentfremdung der Frau gleich (Irigaray, 1980, 286). Irigarays Vorstellung vom Ausgeschlossensein der Frau aus der Sprache ist u.a. bei Butler kritisch beleuchtet (vgl. Butler, 1993, 37ff.).

¹³³ Lipking, 1988, XVII.

¹³⁴ Achmatova, 1990, 23f.

¹³⁵ Gleichzeitig ist, wie Gilbert und Gubar ausführen, die enttäuschte Liebe eine der klassischen Strategien, über die das Dichten von Frauen in der Rezeption traditionellerweise ‚entschuldigt‘ wird (vgl. Gilbert / Gubar, 1979, XXIII).

Странно вспомнить: душа тосковала,
Задыхалась в предсмертном бреду.
А теперь я игрушечной стала,
Как мой розовый друг какаду.

Грудь предчувствием боли не ската,
Если хочешь, в глаза погляди.
Не люблю только час пред закатом,
Ветер с моря и слово «уйди».

II

... А там мой мраморный двойник,
Поверженный под старым кленом,
Озерным водам отдал лицо,
Внимает шорохам зеленым.

И моют светлые дожди
Его запекшую рану...
Холодный, белый, подожди,
Я тоже мраморною стану.

III

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов,
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.

[...]

Seltsam ist's sich zu erinnern: Die Seele war schwer,
Erstickte im Todesdelirium.
Doch jetzt bin ich ein Spielzeug geworden,
Wie mein rosa Freund, der Kakadu.

Die Brust zieht sich der Ahnung des Schmerzes nicht
zusammen, / Wenn du willst, schau mir in die Augen.
Ich mag nur die Stunde vor Sonnenuntergang nicht,
Den Wind vom Meer und das Wort „geh fort“.

II

... Und dort ist mein marmorner Doppelgänger,
Umgestürzt unter dem alten Ahorn,
Den Wassern des Sees gab er sein Antlitz hin,
Er lauscht dem grünen Rauschen.

Und die hellen Regenschauer waschen
Seine überkrustete Wunde...
Kalter, Weißer, warte,
Ich werde auch marmorn.

III

Ein gebräunter Jüngling schlenderte durch die Alleen /
War an den Seeufern traurig,
Und ein Jahrhundert lang bewahren wir
Das kaum hörbare Rascheln der Schritte.

[...]

Im ersten Text dieses Zyklus wird zunächst die Liebe zur „Stadt der Rätsel“ [город загадок] als Grund für die empfundene Traurigkeit ausgegeben [„Я печальна, тебя полюбив“]. Doch schon die Aussage der Sprechinstanz, sie sei jetzt wie ein Spielzeug [„игрушечной стала“], verlangt letztlich ein menschliches Gegenüber, da diese Art der Selbstidentifikation erneut die Haltung eines Gegenübers aufnimmt und kopiert. Vinogradov führt ebenfalls aus, dass der Adressat dieses Gedichts wechselt: Spätestens mit dem Imperativ¹³⁶ „schau mir in die Augen“ [в глаза погляди] ist eindeutig, dass nicht mehr die Stadt, sondern ein menschliches Gegenüber angesprochen wird.¹³⁷ Auch die sehnende Seele [„душа тосковала“] und das erstickende Fieberdelirium [„Задыхалась в предсмертном бреду“] sind Topoi, die in Achmatovas Lyrik auf eine Liebesbeziehung zu einem männlichen Gegenüber hindeuten. Gerade die zuletzt genannten Motive wecken bereits die Assoziation einer schmerzhaften Trennung; im letzten Vers wird die Vorahnung im Imperativ „Geh“ [Уйди] explizit formuliert.

Allerdings ergibt sich die Sprecherin dieses Textes nicht mehr passiv ihrem Schicksal.¹³⁸ Schon die Zweideutigkeit bezüglich des Objekts der Zuneigung deutet auf eine aktive Verdrängung hin. Zudem wird der durch die adversative Konjunktion „A“ [aber] im siebten Vers suggerierte Gegensatz im neunten Vers semantisch eingelöst: Die Sprecherin mag ein

¹³⁶ Der Imperativ verliert jedoch durch die Einschränkung „wenn du willst“ [Если хочешь] an Schärfe.

¹³⁷ Vgl. Vinogradov, 1969, 127.

¹³⁸ Obuchova führt aus, dass sich die Wahl zwischen Schreiben und Liebe in den frühen Texten gleichsam am Willen der Sprecherin vorbei vollzieht, dass diese passiv bleibt (vgl. Obuchova, 1991, 392). Zwar wird die Persona tatsächlich in die Situation der Isolation gestoßen. Dennoch erscheint ihre Entscheidung zu sprechen eher als aktiver Zugriff auf eine alternative Subjektkonstitution.

Spielzeug sein, aber ihre Brust zieht sich im Vorgefühl des Schmerzes *nicht* zusammen [„Грудь предчувствием боли не ската“]; die Aufforderung, das Gegenüber möge ihr in die Augen sehen, spricht für das Gefühl, ihm als Person etwas entgegen setzen zu können. Gleichzeitig wird kaum mehr versucht, die eigene Identität in wechselnden äußeren Erscheinungen zu bestätigen. Statt dessen wird der einer Verstoßung gleichkommende Abschied in eine Reihe mit sich wiederholenden Naturereignissen gestellt (die Stunde vor Sonnenuntergang, Wind vom Meer): Diese Vorgänge sind der Persona in gleichem Maße unangenehm. Dies trägt zur Wahrung der persönlichen Integrität bei; das Stereotyp des Spielzeugs wird zwar aufgerufen, kann jedoch dieses Ich trotz seiner demonstrativen Akzeptanz dieses Klickschees nicht adäquat beschreiben.

Entsprechend skizziert das zweite Gedicht einen Ausweg aus Sehnsucht und Liebesleid. Der Vergleich mit einer umgestürzten Statue – der also, wie der Sprecherin, Gewalt angetan wurde – illustriert, wie die innere Versteinerung, das Erkalten die menschlichen Verletzungen verarbeiten hilft; die Wunde des marmornen Doppelgängers hat sich schon mit einer Kruste überzogen. Gleichzeitig wird deutlich, dass dieses innerliche Verkrusten noch nicht mit dem Tod gleichzusetzen ist: Die Statue ist noch wahrnehmungsfähig [„Внимает шорохам зеленым“].

Das (emotionale) Erkalten [„холодный“] und die innere Versteinerung werden konventionell als einer schöpferischen Tätigkeit entgegen stehend begriffen; die Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber äußeren Reizen jedoch hält die Verbindung zu einem poetischen Empfinden aufrecht und gewährleistet zudem den Übergang zum dritten Text. Über dieses Gedicht, das einen durch die Alleen streifenden Jungen zeigt, werden der umgestoßenen Statue des zweiten Textes weitere Bedeutungskomponenten hinzugefügt. Im Bild des spazierenden Jungen wird nach Götz auf den Gymnasiasten Puškin angespielt¹³⁹ – das Adjektiv „смуглый“ [dunkelhäutig] verweist auf die Abstammung des Dichters, die Erinnerung an seine Schritte auf die Bewahrung seiner literarischen Werke. Die Assoziation ‚Dichter‘ wirkt ihrerseits auf die Statue des zweiten Textes zurück und fügt dieser die Bedeutungskomponente ‚Denkmal‘ hinzu. So werden auch die Aussagen „Ich werde auch marmor“ [Я тоже мраморною стану]¹⁴⁰ und die Identifikation der Statue als „marmorner Doppelgänger“ [мраморный двойник] in ein neues Licht getaucht: Wenn der Junge der dritten Strophe Puškin repräsentiert und die Sprecherin für sich ein vergleichbares Denkmal antizipiert, impliziert dies den Willen zu entsprechenden kulturellen Leistungen. Die Überwindung des persönlichen Schmerzes ist so verbunden mit dem Willen zur Konzentration auf eine schöpferische Tätigkeit, die gleichzeitig die Verletzungen aus vergangenen Liebesbeziehungen vergessen macht.

Die Identifikation des lyrischen Ich mit der Vorläufer- und Vorbildfigur Puškin wird auch durch das Adjektiv „смуглый“ [gebräunt] unterstützt. Wie Christine Götz zeigt, ist die „Gebräuntheit (*smuglost*) eines der Mythologeme, aus denen sich die lyrische Heldin Achmatova zusammensetzt“.¹⁴¹ Dabei wird diese Gebräuntheit nicht nur dadurch, dass sie zum Charakteristikum Puškins gerät, mit der dichterischen Tradition in Verbindung gebracht; auch die Figur der Muse hat bei Achmatova eine gebräunte Hand.¹⁴²

Gleichzeitig bietet die Selbstidentifikation als Dichterin den Weg in eine freiere Existenz. Als Dichterin, so suggerieren die Texte, kann die Persona wie ihr Vorbild frei durch die Alleen streifen. In der Abhängigkeit von einem Gegenüber allerdings gleicht sie – diese Interpretation erlaubt die positionelle Äquivalenz zwischen den Anfangsversen des ersten und dritten Textes ebenso wie ihre selbst empfundene Ähnlichkeit zu einem Spielzeug – vielmehr den Pferden, die am Zügel durch die Allee geführt werden.

¹³⁹ Vgl. Götz, 2000, 203.

¹⁴⁰ Nach Faryno ist schon der Wille, marmor zu werden bei Achmatova, die den Marmor mit dem Raum der Kultur assoziiert, als Zugriff auf die Kultur zu verstehen (vgl. Faryno, 1974, 92).

¹⁴¹ Götz, 2000, 202.

¹⁴² Vgl. ebd.

Über die Antizipation einer Puškin vergleichbaren Position löst sich die Sprechinstanz aus einer Identität, die allein durch das männliche Gegenüber bestimmt bzw. destabilisiert wird. Diese Bewegung wird jedoch nicht als bloße Entscheidung des Ich ausgegeben sondern von einem unbestimmten Kollektiv gleichsam aufgefangen: Im dritten Gedicht wird das Kollektiv „wir“ eingeführt, das Puškins Schritte ein Jahrhundert lang bewahrt [„И столетие мы пелеем / Еле слышный шелест шагов“]. Die Abgrenzung des eigenen Ich als Dichterin erfolgt damit nicht über ein einzelnes Individuum, sondern wird von der Sprachgemeinschaft übernommen, die das Werk der Sprecherin anerkennt und ihr damit eine stabile Identität verleiht.

Bereits dieser frühe Zyklus entwirft also das Modell einer anderen Subjektkonstitution, in der das Dichten eine Lösung aus dem traditionellen Subjekt-Objekt-Modell ermöglicht. Das Sprechen selbst, die Orientierung an kanonisierten Vorbildern sowie die Anerkennung durch ein unbestimmtes „wir“ beugen der Desintegration der weiblichen Instanz vor. Allerdings wird an dieser Stelle schon deutlich, dass sich erst in der Einsamkeit, erst im Scheitern der Liebesbeziehung die Chance auf eine alternative Identitätsfindung ergibt.

Die für Achmatova typische Konfliktvermeidende Strategie bedeutet auch, dass das herkömmliche Subjekt-Objekt-Modell an keiner Stelle einfach ins Gegenteil verkehrt wird. Nie erscheint das männliche Gegenüber als bloßes Objekt im weiblichen Blick; zumeist bleibt das Du vage und sprachlich kaum gefasst.¹⁴³ Die auffallende Zurückhaltung im sprachlichen Zugriff auf das Du kann als Geste gesehen werden, die das traditionelle Machtverhältnis stabil hält: Die Konstituierung eines vom konkreten männlichen Blick unabhängigen weiblichen Sprecher-Ich geht nicht auf Kosten der männlichen Autonomie. Sie vollzieht sich in einem von der Geschlechterproblematik – schon durch die Abwesenheit des Du – isolierten Raum.

2.3 Der implizite Konflikt

Die Lösung der weiblichen Sprechinstanz aus der traditionellen Objektrolle impliziert einen Geschlechterkonflikt, der nicht offen thematisiert wird. Die kulturverändernde Problematik des weiblichen Sprechens jedoch wird in einigen von Achmatovas Texten formuliert. Der Konflikt erstreckt sich dabei auf unterschiedliche Ebenen. Zum einen gestalten die Texte den inneren Widerspruch in der Sprechinstanz, die sich dessen bewusst wird, dass sich die Rollen der Dichterin und der Liebenden gegenseitig ausschließen. Zum anderen wird in manchen Gedichten deutlich, dass das Dichten die lyrische Persona in ein Spannungsverhältnis zu ihrer Umgebung setzt.

Im bereits zitierten Gedicht „Музе“¹⁴⁴ steht der Widerspruch zwischen der Bejahung der kulturell vorgezeichneten Frauenrolle und dem eigenen schöpferischen Anspruch im Mittelpunkt. Dieser Text betont den inneren Konflikt der Sprecherin: Diese empfindet sehr deutlich, dass der Dichterin ein konventionelles Frauenschicksal verwehrt ist. Der Konflikt bleibt in diesem frühen Gedicht allerdings ungelöst. Die bereits besprochenen unterschiedlichen Bedeutungsschichten, die der Text gleichzeitig aktiviert, lassen offen, ob das Ich seiner dichterischen Fähigkeiten oder seines Anspruchs auf erfüllte Liebe beraubt wird und spiegeln so die inneren Schwankungen der Sprecherin.

In einigen wenigen Texten wird der Konflikt zwischen dem eigenen Anspruch und der gesellschaftlichen Erwartung offen ausgesprochen.¹⁴⁵ Häufig zitiert werden in diesem Zu-

¹⁴³ Žirmunskij kommt zu einem anderen Schluss: Er sieht in der Nennung einzelner physischer Details ein konkretes Bild des Geliebten entstehen (vgl. Žirmunskij, 1977, 118f.).

¹⁴⁴ Achmatova, 1990, 38. Vgl. auch Abschnitt 1.2.3.

¹⁴⁵ Christine Götz analysiert unter diesem Gesichtspunkt das Gedicht „Уединение“ [Abgeschiedenheit] (vgl. Götz, 2000, 181ff.). Auf dieses Gedicht und Götz' Analyse wird in Abschnitt 2.4 noch Bezug genommen.

sammenhang zwei Verse aus dem Gedicht „В последний раз мы встретились, тогда...“¹⁴⁶ [Als wir und das letzte Mal trafen, da...]: „Он говорил о лете и о том, / Что быть поэтом женщине – нелепость“ [Er sprach über den Sommer und darüber, / Dass es sich für eine Frau nicht schickt, ein Dichter zu sein]. Das lyrische Ich widerspricht dieser verallgemeinernden Aussage über die „Unsinnigkeit“ [нелепость] weiblichen Dichtens nicht¹⁴⁷ – der offen ausgetragene Konflikt wird auch hier vermieden. Allerdings wird in der letzten Strophe klar, dass das Problem für die Sprecherin gelöst ist: Ihr wird in dieser Situation „das letzte aller verrückten Lieder gegeben“ [была мне отдана / Последняя из всех безумных песен]. Für das männliche Gegenüber wird dieses Treffen mit der Sprecherin das abschließende – im ersten und letzten Vers werden damit unterschiedliche Bedeutungen des Adjektivs *последний* aktiviert¹⁴⁸ –, die von ihm beanspruchte Position des überlegen Urteilenden wird ihm nicht zugestanden. Auffallend ist, dass in diesem Text auch eine Synthese zwischen Weiblichkeitss- und Männlichkeitsstereotypen versucht wird, die das Sprechen der Dichterin kennzeichnen soll. Während die grenzüberschreitende Qualität des weiblichen Dichtens in der ‚Verrücktheit‘ der Lieder [„безумных песен“] widerhallt und ihre bildliche Entsprechung im drohenden Hochwasser findet¹⁴⁹, greift die Sprecherin gedanklich auf die männliche Tradition zu: Sie denkt an Petersburger Architekturenkmäler (die Peter-Pauls-Festung), die im Akmeismus generell mit vorbildlicher, männlicher Klarheit assoziiert wurden. Darin macht sie deutlich, dass ihre Dichtung zwar im gesellschaftlichen Kontext als Verstoß gegen die Regeln gesehen werden kann, strukturell und konzeptionell jedoch der Klarheit männlicher Dichtung ebenbürtig ist.

Während in diesem Text keine besondere emotionale Bindung zwischen der Sprecherin und ihrem Gegenüber (mehr) zu bestehen scheint und die Aussage des männlichen Gegenübers einen verallgemeinernden Klang hat, wird in einer Reihe von Texten ein persönlicher Konflikt zwischen einer männlichen und weiblichen Figur modelliert. In „Путник милый,...“¹⁵⁰ [Lieber Wanderer,...] aus der Sammlung *Anno Domini* ist das Gegenüber eine mythologische Figur, ein Drache, der die Sprecherin in einer Höhle gefangen hält und ihr zu singen verbietet. Entsprechend hofft die Sprechinstanz in diesem Text auf Befreiung von außen. In einigen Gedichten aus dem Zyklus „Черный сон“ [Ein schwarzer Traum] jedoch ist es der Geliebte selbst, der dem Ich das Dichten explizit untersagt. Der Konflikt besteht hier zwischen der Unmöglichkeit, sich aus der Liebesbeziehung zu lösen und dem quälenden Verbot zu sprechen, wie im zweiten Text, aus dem Jahr 1917, deutlich wird:

Ты всегда таинственный и новый,
Я тебе послушней с каждым днем.
Но любовь твоя, о друг суровый,
Испытание железом и огнем.

Запрещаешь петь и улыбаться,
А молиться запретил давно.
Только б мне с тобою не расстаться,
Остальное все равно!

Так, земле и небесам чужая,
Я живу и больше не пою,
Словно ты у ада и у рая

Du bist immer geheimnisvoll und neu,
Ich bin dir mit jedem Tag gehorsamer.
Aber deine Liebe, oh strenger Freund,
Ist eine Prüfung mit Eisen und Feuer.

Du verbietest zu singen und zu lächeln,
Und zu beten hast du lange schon verboten.
Dass ich mich nur von dir nicht trennen muss,
Alles andere ist ganz egal!

So lebe ich, der Erde und dem Himmel fremd,
Und singe nicht mehr,
Als ob du der Hölle und dem Paradies

¹⁴⁶ Achmatova, 1990, 54.

¹⁴⁷ Vgl. Brokke, 1997, 284.

¹⁴⁸ Vgl. auch Vinogradov, 1969, 53f.

¹⁴⁹ Das Motiv des Wassers wird konventionell mit Weiblichkeit assoziiert; die Bedrohung durch das Hochwasser kann mit dem bedrohlichen Potential eines als grenzüberschreitend gedachten weiblichen Dichtens assoziiert werden (vgl. auch Brokke, 1997, 285).

¹⁵⁰ Achmatova, 1990, 155f.

Отнял душу вольную мою.¹⁵¹

Meine freie Seele geraubt hättest.

Die faszinierte Hingabe an den anderen, in der das Verbot zu singen und zu beten [„Запрещаешь петь [..], / А молиться запретил давно“] akzeptiert wird, ist hier mit der kompletten Selbstaufgabe assoziiert, mit dem Verlust der irdischen und himmlischen Existenz, der freien Seele [„у ада и у рая / Отнял душу вольную мою“]. Im Vergleich zu den Texten „Надпись на неоконченном портрете“ aus *Вечер* oder zu „Проводила друга до передней...“ aus dem Jahr 1913 hat sich die Ausgangssituation grundlegend verändert: Während in den früheren Gedichten das Verständnis der eigenen Identität durch die Trennung vom männlichen Du nachhaltig erschüttert wurde, ist die Selbstidentifikation als Dichterin hier so weit fortgeschritten, dass das poetische Sprechen oder Singen zum zentralen Merkmal der Persona geworden ist. Die frühere Problematik, in der das Sprechen eine Strategie war, um die Abwesenheit des Du zu überwinden, findet hier ihre Spiegelung: Jetzt sind es die besitzergreifende Gegenwart des Gegenübers und dessen Verbot zu dichten, die das Sprechen unmöglich und so die eigene Identität zunichte machen. Das in den früheren Gedichten noch präsente, traditionelle weibliche Muster, nach dem sich die weibliche Identität nur in Abhängigkeit vom Mann und dessen Begehrungen konstituiert, wird damit zwar nicht mehr als Modell akzeptiert. Der Widerspruch zwischen der traditionellen Frauenrolle und dem Sprechen als Dichterin findet jedoch eine weitere Formulierung.

Der dargestellte Konflikt überschreitet bei Achmatova letztlich die Grenzen eines individuellen Problems. Schon in der Macht des Gegenübers, Verbote auszusprechen, wird deutlich, dass der Ursprung des Konflikts auch im konventionellen Geschlechtersystem liegt. Im vierten Gedicht des Zyklus wird die Unterordnung der Frau, die sich in der gleichen Ablehnung gegenüber ihren Gedichten, wie der Möglichkeit Kinder mit ihr zu haben¹⁵² manifestiert, zudem mit dem Verweis auf das gegebene Versprechen akzeptiert: „От меня ты не хочешь детей / И не любишь моих стихов. // Все по-твоему будет: пусть! / Обету верна своему, / Отдала тебе жизнь“¹⁵³ [Du willst von mir keine Kinder / Und meine Gedichte gefallen dir nicht. // Alles wird sich nach dir richten: nun gut! / Meinem Gelübde treu, / Habe ich dir mein Leben gegeben]. Auch im letzten Gedicht des Zyklus wird die Problematik der Beziehung mit der Institution der Ehe und ihrer Machtverteilung in Verbindung gebracht: „Мне муж – палач, а дом его – тюрьма“¹⁵⁴ [Mein Mann ist mir der Henker, und sein Haus – ein Gefängnis]. Gleichzeitig verweist diese Textstelle auf eine weitere Verkehrung der in früheren Gedichten formulierten Konzeption: Verursachte dort die Abwesenheit des Geliebten Todessehnsucht und Lethargie, so ist es jetzt seine dominierende Gegenwart, die den Tod als die bessere Alternative erscheinen lässt: „Но когти, когти неистовой / Мне чахоточную грудь, // Чтобы кровь из горла хлынула“¹⁵⁵ [Doch die Krallen, die Krallen noch rasender / Mir in die schwindsüchtige Brust, // Dass das Blut aus der Kehle strömt].

In diesem Text, dem dritten des Zyklus, wird auch deutlich, welche Verbindungsline die Gedichte zwischen der traditionellen Rolle der demütigen Ehefrau und negativen Weiblichkeitsklischees ziehen: Zum einen provoziert das Verbot zu sprechen drastisch körperliche und für Achmatovas Lyrik wenig typische Bilder (wie die Krallen, die die Brust zerreißen). Zum anderen nähert sich der Sprachgebrauch des lyrischen Ich in emphatischen Wiederholungen wie „когти, когти“ [die Krallen, die Krallen] und der Betonung des Schreiens [„в крик кричу“] jener unkontrollierten, klischehaft weiblichen Sprechweise an, von der sich das Ich

¹⁵¹ A.a.O., 140.

¹⁵² An dieser Stelle wird deutlich, dass zwar ein Konflikt zwischen der klassischen weiblichen Rolle und dem Dichten besteht, dass dieser jedoch in keinem Fall als ‚natürlicher‘ oder physischer gedacht wird. Vielmehr ist das Dichten für die Sprechinstanz ebenso ein integraler Bestandteil ihrer Existenz, wie sie das Austragen eines Kindes gerne zu ihrer Rolle zählen würde.

¹⁵³ Achmatova, 1990, 141.

¹⁵⁴ A.a.O., 142.

¹⁵⁵ A.a.O., 140.

in anderen Texten, wie dem bereits angesprochenen „Нет царевич, я не та...“¹⁵⁶, dezidiert abgrenzt. Die Unterordnung des Weiblichen unter ein männliches Gegenüber bringt also, so verdeutlichen die Texte, eben jenes weibliche Sprachverhalten erst hervor, das durch männliche Bevormundung eigentlich gebändigt werden soll.¹⁵⁷

Trotz der Verknüpfung des Konflikts zwischen der Sprecherin und dem „harten“ [суровый] Gegenüber mit der Instanz der Ehe bleibt aber zweifelhaft, ob diese Darstellung des Geschlechterverhältnisses als allgemeine Kritik an der gesellschaftlichen Situation begriffen werden sollte. Die Texte selbst scheinen die angedeutete Kritik abzuschwächen: So wird etwa die Rollenverteilung im Zyklus „Черный сон“ keineswegs als schicksalhaft und unausweichlich dargestellt. Vielmehr streicht die Sprecherin ihre eigene Verantwortung heraus: „Ведь я пришла сама...“¹⁵⁸ [Ich bin ja selbst gekommen...]; und ihr gelingt es auch, sich im letzten Text des Zyklus aus dem Verhältnis zu emanzipieren: „Тебе покорной? Ты сошел с ума!“¹⁵⁹ [Dir gehorsam? Du bist verrückt geworden!]. Zudem entwickeln Achmatovas Texte in der Lösung des Konflikts zwischen dem Dichten und der kulturell vorgegebenen Frauenrolle generell einen Ansatz, der eine solche Verallgemeinerung wenig wahrscheinlich macht. Dieser wird im folgenden Abschnitt genauer beschrieben.

2.4 Die individualisierende Funktion des Dichtens

Im letzten Abschnitt wurde deutlich, dass Achmatovas Gedichte den Ursprung des Konflikts zwischen konventioneller Weiblichkeit und der Position der Dichterin nicht unmissverständlich im gesellschaftlichen System lokalisieren. Ein etwaiges fundamentales Problem wird im Zyklus „Черный сон“ beispielsweise schon im Titel verneint, der das Geschilderte in den Bereich des Irrealen, bloß Persönlichen rückt. Dies entspricht der akmeistischen Kulturkonzeption, die keinen Widerspruch zur Tradition formulieren will.

Als Lösung wird daher auch keine grundlegende Umgestaltung der traditionellen Machtverteilung vorgeschlagen. Der Weg, den die lyrische Persona bei Achmatova beschreitet, ist vielmehr der einer dezidierten Individualisierung. Die Persona identifiziert sich zwar bewusst als Frau und vollzieht die vorgefundenen kulturellen Zuschreibungskomplexe im Durchqueren verschiedenster Weiblichkeitsmodelle nach.¹⁶⁰ Wo die vorhandenen Modelle jedoch als Beschränkung empfunden werden, pocht die Sprecherin auf ihr persönliches Recht, die vorgegebenen Grenzen zu überschreiten. Die eigene Position wird als singulär markiert, die Regel als durch die Ausnahme bestätigt angesehen.

Im Gedicht „Уединение“¹⁶¹ [Abgeschiedenheit], das von Götz ausführlich analysiert wird¹⁶², erfährt der Aufbau einer Subjektposition eine bildliche Ausgestaltung. Schon in der ersten Strophe ruft der Text, wie Götz zeigt, mit dem biblischen Motiv der gesteinigten Ehebrecherin¹⁶³ ein kulturell vorgegebenes Weiblichkeitsmuster auf und gestaltet es um:

Так много камней брошено в меня,
Что ни один из них уже не страшен,
Истройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен.

So viele Steine wurden auf mich geworfen,
Dass nicht einer mehr von ihnen schrecklich ist,
Und die Falle wurde zu einem schlanken Turm,
Einem hohen unter hohen Türmen.

¹⁵⁶ A.a.O., 114.

¹⁵⁷ Zur Rolle des Mannes als ‚Bändiger‘ weiblichen Sprechverhaltens vgl. Carson, 2000, 167.

¹⁵⁸ Achmatova, 1990, 142.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Vgl. Abschnitt 1.2.3.

¹⁶¹ Achmatova, 1990, 78.

¹⁶² Vgl. Götz, 2000, 181ff. und Götz, 1998.

¹⁶³ Gleichzeitig wird auf den Motivkomplex des gesteinigten (männlichen) Märtyrers, etwa die Figur des Hl. Stefan, angespielt.

[.]

[.]

In Achmatovas Text werden die todbringenden Steine zum Baumaterial für einen Turm. In der weiteren Gestaltung des Gedichts wird dieser, anders als das Märchenmotiv des Turms, nicht als Gefängnis sondern als Zufluchtsort markiert – die Dichterin errichtet sich aus der ihr widerfahrenen Ablehnung und dem ihr zugewiesenen kulturellen Material ihre eigene Sprechposition. Nach Gölz wird so die Möglichkeit geschaffen, den „Konflikt zwischen Macht und Ohnmacht, Norm und Normenverstoß, Täter und Opfer, Mann und Frau, Dichter und Muse zu lösen“.¹⁶⁴

Die entworfene Konfliktlösung ist jedoch eine in höchstem Maße individualisierte. Die Sprechinstanz entzieht sich der unterlegenen Position moralischer Verurteilung. Sie richtet sich buchstäblich auf¹⁶⁵ und stellt sich so auch räumlich in die Reihe der Überlegenen, der Steinewerfer. Diese Bewegung zeitigt ein doppeltes Resultat: Zwar ist der selbstgeschaffene Turm Teil einer Gruppierung von Türmen, wie Gölz erläutert¹⁶⁶, ja ragt unter diesen gar hervor. Trotz allem wird er zum Ort der Isolation, die schon im Titel präsent ist. Wenn die Gültigkeit der weiblichen Rollenzuschreibungen relativiert wird, so suggeriert der Text, sich die Dichterin über ihr Schaffen¹⁶⁷ der männlichen Sphäre (bzw. der männlichen Kulturtradition) annähert, wird auch die Verbindung zur Gesellschaft gekappt: Der Turm ermöglicht wohl den Kontakt zu Licht, Wind und Vögeln.¹⁶⁸ Die Menschen jedoch sind aus dem Gesichtsfeld der Dichterin verschwunden – die eigene Stellung ist eben nicht mehr die der gewöhnlichen weiblichen Sünderin, die von unten auf die sie verurteilende Gemeinschaft blickt, sondern die eines erhöhten Individuums.

In einigen anderen Texten wird in noch direkterer Weise die eigene Ausnahmeposition gestaltet. So wird in „Кое-как удалось разлучиться...“¹⁶⁹ [Irgendwie gelang es, sich zu trennen...] deutlich, dass die Persona (nur) dank ihrer dichterischen Befähigung in der Lage ist, das Liebesunglück zu bewältigen: „Я-то вольная. Все мне забава, – / Ночью Муза слепит утешать“ [Ich bin ja frei. Mir ist alles ein Vergnügen, – / Nachts fliegt die Muse herab, mich zu trösten]. In der Frage, ob das Du wagen würde, einer anderen solche Qualen zuzumuten, schwingt im Kontext des Gedichts die Überzeugung mit, dass diese ohne den Trost des Ruhmes nicht zu ertragen wären: „Но скажи мне, на крестную муку / Ты другую посмеешь послать?“ [Aber sag mir, wagst du es eine andere / In diese Kreuzesqual zu schicken?]. Die dichterische Befähigung verhilft der Sprecherin zu größerer psychischer Stärke und unterscheidet sie, schon in ihrer ausgeprägten Empfindungsfähigkeit, prinzipiell von den anderen Frauen. Die bloße Erwähnung der unvergleichlichen Leidenschaft des Ich im Gedicht „Пусть голоса органа снова грянут,...“¹⁷⁰ [Mögen die Stimmen der Orgel wieder ertönen,...] etwa würde eine Gefahr für die neu geschlossene Ehe bedeuten:

[.]

Но берегись твоей подруге страстной
Поведать мой неповторимый бред, –

[.]

Aber hüte dich deiner leidenschaftlichen Freundin
Von meinem unvergleichlichen Fieber zu erzählen, –

¹⁶⁴ Gölz, 2000, 183.

¹⁶⁵ Gölz verweist auf den phallischen Charakter dieser Subjektkonstitution, der ihr den Charakter einer Usurpation verleiht. Sie spricht von einem „'weibliche[n] Phallus', der die binaristische Logik unterläuft“ (a.a.O., 181). Ein phallisches Motiv könnte auch in der Peter-Pauls-Festung mit ihrer charakteristischen Spitze aus „В последний раз мы встретились, тогда...“ gesehen werden (vgl. Abschnitt 2.3).

¹⁶⁶ Vgl. Gölz, 1998, 182.

¹⁶⁷ Das Motiv des Schreibens und der Muse wird in den letzten drei Versen von „Уединение“ gestaltet.

¹⁶⁸ Vgl. die Verse 7-11 von „Уединение“.

¹⁶⁹ Achmatova, 1990, 158f.

¹⁷⁰ A.a.O., 159f.

Затем что он пронижет жгучим ядом
Ваш благостный, ваш радостный союз...
А я иду владеть чудесным садом,
Где шелест трав и восклицанья муз.

Denn es wird mit brennendem Gift
Euren segensreichen, frohen Bund durchdrin-
gen... / Und ich gehe über den wunderbaren Gar-
ten herrschen, / Wo das Rascheln des Grases
und die Rufe der Musen sind.

Mit der Befähigung, ungezügelte Leidenschaft zu empfinden und zu dichten, werden auch traditionell weibliche Bedeutungsbereiche transzendiert: Die sich unterordnende Ehefrau aus dem im vorigen Abschnitt behandelten Zyklus „Черный сон“ wird hier zu einer unabhängigen Dichterin, die über den Musengarten „herrscht“ [владеет], also eine typisch männlich konnotierte Machtposition einnimmt.

Der Vergleich mit der ‚anderen‘, die in den traditionellen Rollen verhaftet bleibt, stellt sicher, dass die geschilderte Grenzüberschreitung als Individualisierung gelesen wird. Auch in anderen Texten wird deutlich, dass in Achmatovas Texten der individuelle Ausweg, der keine Erschütterung des gesamten Systems nach sich zieht, privilegiert wird. Im viel zitierten Vierzeiler „Эпиграмма“¹⁷¹ [Epigramm] wird anhand kanonisierter Objektfiguren dem traditionellen weiblichen Schweigen das eigene Dichten gegenüber gestellt, das einen unangemessenen weiblichen Drang zu sprechen hervorgerufen hat:

Могла ли Биче словно Дант творить,
Или Лаура жар любви восславить?
Я научила женщин говорить...
Но, боже, как их замолчать заставить!

Konnte denn Biče wie Dante schaffen,
Oder Laura die Glut der Liebe preisen?
Ich lehrte die Frauen zu sprechen...
Aber, mein Gott, wie sie zum Schweigen bringen!

Oder, wie Catriona Kelly zu diesem Gedicht ausführt:

Hers is the only voice, others are only echoes, and unimpressive echoes at that (women cannot ‚sing‘ or ‚praise‘, but must use the ordinary language of ‚speech‘). She at once approves the use of force to silence women – an act against which she had vehemently protested when it was applied to her – and herself commands that silence.¹⁷²

2.5 Das Ich als Ausnahmeerscheinung: Rechtfertigungsstrategien der Texte

Im zuletzt zitierten Text grenzt sich die Sprechinstanz von den schweigenden (oder unangemessen plappernden) weiblichen Objektfiguren ab. Allerdings bleibt die Frage unbeantwortet, woraus die Persona das Recht zu sprechen für sich ableitet. Zwar wird aus einem Text wie „Я так молилась: «Утоли / Глухую жажду песнопенья!»...“¹⁷³ [Ich betete so: „Stille / Das dumpfe Verlangen, Lieder zu singen!“] deutlich, dass das dichterische Talent als schicksalhaftes Merkmal der Persona entworfen wird: „Но нет земному от земли / И не было освобожденья“ [Doch es gibt und gab für das Irdische / von der Erde keine Befreiung]. Achmatovas Gedichte zeigen jedoch noch andere, explizitere Rechtfertigungsstrategien.

Vor dem Hintergrund von Achmatovas Schaffen erhält der alltagssprachliche Ausruf „боже“ [mein Gott] aus „Эпиграмма“ eine zusätzliche Bedeutungskomponente: Das dichterische Sprechen des weiblichen lyrischen Ich wird nicht selten mit dem göttlichen Willen begründet – insofern scheint es nur folgerichtig, auch dann eine transzendentale Instanz anzurufen, wenn es darum geht, den anderen, gewöhnlichen Frauen die Stimme zu nehmen.

In „Песня о песне“¹⁷⁴ [Lied über das Lied] etwa greift die Sprechinstanz das biblische Bild der Säerin auf und bittet um göttlichen Segen:

¹⁷¹ A.a.O., 199.

¹⁷² Kelly, 1994, 209.

¹⁷³ Achmatova, 1990, 83.

¹⁷⁴ A.a.O., 78.

[.]

Я только сею. Собирать
Придут другие. Что же!
И жниц ликующую рать
Благослови, о боже!

А чтоб тебя благодарить
Я смела совершенней,
Позволь мне миру подарить
То, что любви нетленней.

[.]

Ich säe nur. Ernten werden
Andere kommen. Ja und!
Und der Schnitterinnen jubelndes Heer
Segne, oh Gott!

Und damit ich dir vollkommener
Noch danken dürfte,
Erlaube mir, der Welt das zu schenken
Was beständiger ist als die Liebe.

Die Fähigkeit zu dichten ist hier nicht nur eine Gnade, die von Gott gewährt wird, sie eröffnet gleichzeitig die Chance, der Welt und Gott selbst Unvergängliches darzubringen, wie aus den letzten beiden Versen deutlich wird. Das weibliche lyrische Sprechen ist in Achmatovas Texten in doppelter Hinsicht mit dem Transzendenten verknüpft: Einerseits ist es eine Gottesgabe, etwa im schon angesprochenen „В последний раз мы встретились, тогда...“¹⁷⁵, wo das erhaltene Lied mit dem göttlichen Geschenk der Luft in eine Reihe gestellt wird. Andererseits ist es gottgefällig: in „Будешь жить, не зная лиха...“¹⁷⁶ [Du wirst leben und nichts Böses kennen...] bietet Gott den aus den weltlichen Beziehungen Verstoßenen eine Heimat [для нас [...] / Светел божий дом], deren „Stimmen“ wiederum steigen „zum göttlichen Thron“ auf: „Наши к божьему престолу / Голоса летят.“¹⁷⁷ Im Zyklus „Черный сон“ wird das Dichten gar als Pflicht der Sprecherin ausgegeben, wenn sie ausruft, sie gehorche dem göttlichen Willen, nicht aber der männlichen Figur, die zuvor das Dichten und Beten in einem verboten hatte.¹⁷⁸

Achmatovas lyrische Persona kennzeichnet also ihr Sprechen als von höchster Stelle autorisiert. Zudem soll das dichterische Talent von irdischen Instanzen bestätigt werden, nicht zuletzt über die Eingliederung der eigenen Texte in die ererbte Kultur. Diese Funktion haben unter anderem die häufigen Referenzen an die Musen. Zwar erfährt der Mythos der Musen bei Achmatova eine signifikante Umgestaltung: An die Stelle einer erotischen Begegnung, in der die Muse die Inspirationsquelle für das Kunstwerk ist, an dessen Entstehung weiter jedoch nicht beteiligt ist¹⁷⁹, muss in einer von Heterosexualität geprägten Dichtung von Frauen eine andere Beziehung treten. Bei Achmatova ist die Muse eher eine Schwesterfigur, ja kann als Doppelgängerfigur gelesen werden.¹⁸⁰ Dennoch bleibt die Muse eine Figur aus der männlichen Tradition, deren Gegenwart den Zugang zu dieser sichern soll. Götz zeigt am Beispiel von „Уединение“¹⁸¹, wie die Hand der Muse, die das Begonnene zuende schreibt, über das Merkmal der Gebräuntheit [„смуглая рука“] einerseits an die Position der Dichterin angenähert wird¹⁸², und wie andererseits über eben dieses Kennzeichen die männliche Tradition in dieser Figur präsent ist:

¹⁷⁵ A.a.O., 54. Vgl. auch Abschnitt 1.2.3.

¹⁷⁶ Achmatova, 1990, 70.

¹⁷⁷ An dieser Stelle wird keine explizite Verbindung zwischen Gebet und Gedicht hergestellt. Die an anderen Stellen wiederholt vollzogene Gleichsetzung von Gedicht und Gebet (etwa im Zyklus „Черный сон“) berechtigt jedoch meiner Ansicht nach, eine solche Verbindung als auch in diesem Text impliziert zu sehen.

¹⁷⁸ Vgl. a.a.O., 140ff.

¹⁷⁹ Vgl. DeShazer, 1986, 2.

¹⁸⁰ Vgl. Lachmann, 1990, 391.

¹⁸¹ Achmatova, 1990, 78.

¹⁸² Vgl. Götz, 2000, 202.

Mit der Anspielung auf Puškin, den Achmatova in ihrer Dichtung als ‚dunkelhäutigen Knaben (смуглый отрок)‘ auftreten lässt, wird die nähere Bestimmung der Hand zum metonymischen Repräsentanten der männlichen Tradition.¹⁸³

Die Tatsache, dass die Muse den Text vollendet, kommt zunächst einer Delegation von Autorität gleich: Verantwortlich ist ein heidnisch-göttliches, über die Hand jedoch körperlich präsentes Wesen. Gleichzeitig aber zeigt DeShazer in ihrer Studie zur Transformationen der Musenfigur durch weibliche Dichterinnen, dass für Achmatova (wie für andere Dichterinnen) die ‚Akzeptanz‘ durch die Muse, die ihre Fähigkeiten zur Verfügung stellt, das weibliche Schaffen legitimiert.¹⁸⁴ Für Achmatovas Texte heißt das konkret: Wenn die Muse der lyrischen Persona dieselbe ist, die auch Dante diktiert hat, können ihre Texte ebenfalls ihren Platz im kulturellen Gefüge beanspruchen. Darauf verweist das Gedicht „Муза“¹⁸⁵ [Die Muse]: „И вот вошла. [...] Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?» Отвечает: «Я»“ [Und da trat sie ein. [...] Ich sage zu ihr: ‚Hast du Dante / Die Seiten der Hölle diktiert?‘ Sie antwortet: ‚Ja, ich‘]. Das Sprechen der Dichterin wird so durch den Vorgriff auf die spätere Kanonisierung legitimiert.

Eine weitere Strategie, durch die die Texte der Kultur eingegliedert und damit legitimiert werden sollen, könnte im Verfahren der intertextuellen Vernetzung zu sehen sein.¹⁸⁶ Zwar ist dieses charakteristisch für die gesamte akmeistische Stilformation. Bei Achmatova fällt jedoch auf, dass sie in ihren Texten, wie auch Kelly herausstreckt, die Anklänge an die männliche Tradition betont, während sie Verknüpfungen mit Dichterinnen verschleiert¹⁸⁷ – sie greift damit auf die allgemein als verbindlich erachtete Traditionslinie zu, auf diejenige, in der das Merkmal ‚Geschlecht‘ als irrelevant gelesen wird.

Gleichzeitig bleibt die Anerkennung des eigenen Schaffens nicht allein der außertextlichen Welt, der Kanonisierung in der Literaturgeschichte, den Rezipientinnen und Rezipienten sowie den Dichterkollegen überlassen. Auch innertextlich wird kommuniziert, dass dieser Zugriff auf die Tradition als legitim zu gelten hat: Der Wert, den die eigene Arbeit besonders für andere Figuren hat, wird explizit thematisiert. In „О это был прохладный день.....“¹⁸⁸ [Oh, das war ein kühler Tag...] aus Чемки etwa wird erneut die Position der Liebenden mit derjenigen der Dichterin kontrastiert. Mag die männliche Figur sich auch von der Sprecherin als Geliebter lossagen, ihre dichterischen Fähigkeiten wird er auch in Zukunft nicht ignorieren können, so die zweite Strophe:

[..]

Пусть он не хочет глаз моих,
Пророческих и неизменных.
Всю жизнь он будет ловить стих,
Молитву губ моих надменных.¹⁸⁹

[..]

Mag er auch meine Augen nicht wollen,
Die hellsichtigen und unveränderlichen.
Das ganze Leben wird er nach dem Vers haschen,
Dem Gebet meiner hochmütigen Lippen.

¹⁸³ A.a.O., 203.

¹⁸⁴ Vgl. DeShazer, 1986, 31. Zur Relation zwischen Dichterinnen und Musenfiguren vgl. auch Diehl, 1978.

¹⁸⁵ Achmatova, 1990, 173f.

¹⁸⁶ Auf dieses Verfahren kann in dieser Arbeit nur verwiesen werden; das Verhältnis zwischen Achmatovas Dichtung und darin präsenten „fremde[n] Stimme[n]“ beleuchtet detailliert etwa Świerszcz, 2003, 105ff. Ob der Bezug auf die Texte unterschiedlicher Autoren jeweils andere Strategien der Selbstlegitimation hervorbringt, könnte nur in einer eigenen Untersuchung geklärt werden.

¹⁸⁷ Vgl. Kelly, 1994, 209f.

¹⁸⁸ Achmatova, 1990, 82.

¹⁸⁹ In zahlreichen Texten Achmatovas wird das Dichten als Gegenentwurf zur klassischen Rolle der Ehefrau präsentiert. Die Klassifizierung der Lippen als „hochmütig“ [надменных] wird damit offenbar als Kontrast zur geforderten Demut der Ehefrau eingesetzt. Gleichzeitig rückt so die Rolle der Dichterin in die Nähe des dekadenten, durchaus mit Kunst assoziierten Musters der *femme fatale*.

Auch im Gedicht „Покорно мне воображенье...“¹⁹⁰ [Die Fantasie ist mir gehorsam...] stilisiert sich die als Geliebte ersetzbare Sprecherinstanz zur Dichterin. Als diese wird sie nicht nur für den Angesprochenen, sondern für den Fortbestand der poetischen Sprache selbst unabkömlich:

[..]

Мой знаменитый современник,
Случилось, как хотели вы,

Вы, приказавший мне: довольно,
Поди, убей свою любовь!
[..]

И если я умру, то кто же
Мои стихи напишет вам,
Кто стать звенищими поможет
Еще не сказанным словам?

[..]

Mein berühmter Zeitgenosse,
Es geschah, wie Sie es wollten,

Sie, der Sie mir befohlen hatten: Genug,
Geh, töte deine Liebe!
[..]

Und wenn ich sterbe, wer wird denn dann
Meine Gedichte für Sie schreiben?
Wer wird den noch nicht gesagten Wörtern
Helfen zu klingenden zu werden?

Dieses Gedicht, in der das Ich einen „berühmten Zeitgenossen“ [знаменитый современник] siezt und von diesem herablassender Weise geduzt und verstoßen wird¹⁹¹, entlarvt das Gegenüber als letztlich unterlegen. Die Ironie dieser Textstelle kann dennoch nicht darüber hinweg täuschen, dass in Achmatovas Texten eine kreisförmige Bewegung vollzogen wird: Es konnte gezeigt werden, dass die Strategie weiblicher Subjektkonstitution über den männlichen Blick im Moment des Verlassenseins versagt. Die Leerstelle, der sich das desintegrierende Subjekt gegenüber sieht, kann über das Sprechen gefüllt werden: Die Selbstidentifikation als Dichterin steht zwar im Konflikt mit den nicht zur Disposition gestellten weiblichen Rollenmustern, kann jedoch als individuelle Ausnahmeposition, die göttlich wie weltlich legitimiert wird, innerhalb des kulturellen Gefüges stabilisiert werden. An dieser Stelle aber schließt sich der Kreis: Zunächst scheint die eigene Definition als Dichterin eine unabhängige Identitätsfindung zu ermöglichen. Dennoch wird diese in den zuletzt zitierten Texten in den männlichen Blick zurückgeführt: Die männliche Anerkennung formiert das Selbst nun nicht mehr zur Geliebten, zur Ehefrau oder nur zum begehrten Objekt, sondern zur Dichterin, die sich in die männliche Kultur auf anerkannte Weise einschreibt. Die Konstitution des schreibenden Subjekts erfolgt damit nicht unabhängig vom männlichen Blick; dessen Macht wurde nicht aufgehoben, sondern lediglich verschoben.

Dabei soll an dieser Stelle nicht bestritten werden, dass die Identität der Künstlerin wie des Künstlers immer in beträchtlichem Maße vom Grad der gesellschaftlichen Anerkennung und kulturellen Kanonisierung abhängt. Bei Achmatova fällt jedoch auf, dass diese Billigung vom mehr oder weniger anonymen und unüberschaubaren Kanonisierungsprozess in die Figur des konkreten männlichen Gegenübers verlagert wird, die damit gleichsam zum Garanten für die Stabilisierung des eigenen Selbstbildes erhoben wird. Die Koppelung an das Thema der gescheiterten Liebe unterstützt noch den Eindruck, dass hier nur der Blickwinkel gewechselt wird, die Rolle jedoch gleich bleibt: Nicht umsonst fehlen in Achmatovas Texten die weiblichen Figuren als Identitätsstifterinnen – die Position des Weiblichen ist dazu mit zu geringer Autorität ausgestattet.

¹⁹⁰ Achmatova, 1990, 54.

¹⁹¹ „достаточно“ [genug] etwa ist ein Ausdruck, mit dem gewöhnlich dem Treiben von Kindern Einhalt geboten wird.

3 Die Dichterin und ihre Gesellschaft

3.1 Das gefestigte Ich

Auch wenn sich die Sprecherin in Achmatovas Texten über die Anerkennung anderer immer wieder der eigenen Position versichert und diese zu festigen sucht, fällt auf, dass sich ihre Stellung als Dichterin zunehmend stabilisiert. Der Zugewinn an (Selbst-)Sicherheit manifestiert sich auch in textlichen Symptomen, etwa in jenen Aspekten, die Sonia Ketchian unter dem Stichwort der Metempsychose erfasst. Ketchian spricht von den verschiedenen Inkarnationen der Seele in „different bodies, both human and animal“¹⁹² und weist darauf hin, dass sich Achmatovas Sprechinstanzen vor allem in den späteren Texten als Zeit, Raum und körperliche Grenzen sprengende Wesen stilisieren.¹⁹³ Dabei wirkt diese Ausweitung des Ich – unabhängig davon, inwieweit das Konzept der Reinkarnation hier relevant sein mag – wie eine Spiegelung des frühen Zustands der Verunsicherung und der schweifenden Suche nach einer verlässlichen Identität¹⁹⁴, etwa im Gedicht „Но я предупреждаю вас...“¹⁹⁵ [Aber ich warne euch...] (1940) aus dem Zyklus „В сороковом году“ [Im Jahre vierzig]:

Но я предупреждаю вас,
Что я живу в последний раз.
Ни ласточкой, ни кленом,
Ни тростником и ни звездой,
Ни родниковой водой,
Ни колокольным звоном –
Не буду я людей смущать
И сны чужие навещать
Неутоленным стоном.

Aber ich warne Euch,
Dass ich das letzte Mal lebe.
Nicht als Schwalbe, nicht als Ahorn,
Nicht als Schilf und nicht als Stern,
Nicht als Quellwasser,
Nicht als Glockenklang –
Werde ich die Menschen verwirren
Und die fremden Träume besuchen
Als unerfülltes Stöhnen.

Die Parallele zu Gedichten wie „Разлука“¹⁹⁶ oder „Проводила друга до передней...“¹⁹⁷ [Ich begleitete den Freund bis zum Vorraum...] ist augenfällig: Suchte sich dort die Persona in heterogenen Erscheinungen wie dem Vogel, dem Wind, dem Wasser, dem Ton der Glocke – die Motive gleichen sich hier wie dort – wiederzufinden, so erfolgt hier ein souveräner Zugriff auf die Außenwelt. Während in den früheren Texten die eigene Leere gefüllt werden sollte, dehnt sich das sich seiner selbst gewisse Ich nun über seine Grenzen hinweg aus: Die Dichterin vermag die Welt nicht nur zu vertexten, sie wird selbst zur Welt.

Dabei beschränkt sich diese Fähigkeit, sich in unterschiedlichsten Erscheinungen zu verkörpern, nicht auf Tierisches oder Unbelebtes; in „Последняя роза“¹⁹⁸ [Die letzte Rose] werden weibliche Hypostasen wie etwa Jeanne d'Arc oder Salome gewählt. So wird der Sprecherin eine Position geschaffen, von der aus sie einen größeren Über- und Weitblick hat als andere: Einer Persona, die, wie im Zyklus „Луна в зените“ [Der Mond im Zenit] von sich behauptet, sie sei siebenhundert Jahre nicht hier gewesen, aber es habe sich nichts verändert [„Я не была здесь лет семьсот, / Но ничего не изменилось...“]¹⁹⁹ kommt eine wesentlich

¹⁹² Ketchian, 1986, 77.

¹⁹³ Die Überwindung zeitlicher und räumlicher Grenzen ist mit der Integration des Vergangenen ins Eigene bereits im akmeistischen Paradigma angelegt. Tat'jana Civ'jan verweist auf die Rolle klassischer Modelle bei der Destabilisierung des zeitlichen und räumlichen Rahmens: „Собственная жизненная и творческая судьба, на которую проецировались классические литературные судьбы, становились для Ахматовой повторением и воплощением бывшего и будущего; временные и пространственные рамки стирались“ (Civ'jan, 1974, 104).

¹⁹⁴ Vgl. Abschnitt 2.1.

¹⁹⁵ Achmatova, 1990, 203.

¹⁹⁶ A.a.O., 89.

¹⁹⁷ A.a.O., 63 u. 57. Vgl. auch Abschnitt 2.1.

¹⁹⁸ Achmatova, 1990, 257f.

¹⁹⁹ A.a.O., 210.

größere Autorität zu, über Themen von allgemeinem Belang zu urteilen, als einer irdischen Figur.

Nachdem Gewissheit über den eigenen Status als Dichterin erlangt ist, verkehrt sich die schweifende Suche nach Identität in eine Hyperbolisierung des lyrischen Ich. Für einige Sprechinstanzen von Achmatovas späteren Texten scheinen menschliche Grenzen nicht mehr zu gelten. In Bezug auf die Geschlechterkonzeption der Texte ist dieses Verfahren insofern von Bedeutung, als auch hier mit Vinogradov nicht von Metaphern gesprochen werden kann: Die Metapher birgt nicht das Moment der Verwandlung.²⁰⁰ Von den versuchten Metaphern der früheren Texte wird in Achmatovas späteren Gedichten zur Metamorphose übergegangen. Die Existenz eines autonomen Bewusstseins, das die Welt aus einer rational-logischen, reflektierenden Position klassifiziert, wird also an jeder Stelle geleugnet: Statt dessen wandelt sich die weibliche Autorität des bloß Subjektiven in eine Autorität, die erneut von der mangelnden Abgrenzung des Ich in Raum und Zeit gekennzeichnet ist. Diese Autorität beruft sich auf ein Wissen, das der erfahrenen Verschmelzung mit der Welt entstammt – die männlich konnotierte Position eines reflektierend-hierarchisierenden Zugriffs auf die Welt wird erneut gemieden.

3.2 „Ich bin eure Stimme...“²⁰¹

Mit der Konsolidierung der Position als Dichterin erfährt nicht nur die rhetorische Verfasstheit der Persona eine Veränderung vom Ungewissen hin zur Gewissheit, von der Beschränkung hin zur Entgrenzung. Auch der Anspruch des Sprechens verschiebt sich zu einem Verlangen nach größerer Allgemeingültigkeit. Damit scheint Achmatova, wenn sie ihre Sprechinstanzen zu vielen und für viele sprechen lässt, die eingangs geschilderte Strategie aufzugeben, mittels Betonung von Subjektivität und Emotionalität eine Übereinstimmung mit den ‚allgemeinen‘ Erwartungen an eine Dichterin herzustellen. Wie dennoch die Grenzen der konventionellen geschlechtlichen Bedeutungskomplexe eher gewahrt, denn überschritten werden, soll im folgenden gezeigt werden.

3.2.1 Das Wort wird erteilt

Der Anspruch auf Allgemeingültigkeit entwickelt sich bei Achmatova vom Beginn des ersten Weltkriegs an: Mit Kelly gesprochen wird sie vom „poet of love“ (ohne diese Position aufzugeben) zum „chronicler of the Terror“.²⁰² Achmatova wird zu „der Märtyrerin des Stalinismus“ [*the martyr of Stalinism*.]²⁰³ Doch obwohl Achmatova zu Beginn des zweiten Weltkriegs als Dichterin bereits hinreichend Beachtung gefunden hatte, lässt sie die Sprechinstanz von „Тот август, как желтое пламя...“²⁰⁴ [Dieser August, der wie eine gelbe Flamme...] aus dem Jahr 1915 deutlich machen, dass diese das Wort zu gemeingesellschaftlichen Themen nicht unautorisiert ergreift. Die letzten beiden Strophen dieses Gedichts lauten:

[..]

И брат мне сказал: «Настали
Для меня великие дни.
Теперь ты наши печали
И радость одна храни».

[..]

Der Bruder sagte mir: „Es sind
Für mich große Tage angebrochen.
Jetzt bewahr du allein unsere
Sorgen und unsere Freude.“

²⁰⁰ Vgl. Vinogradov, 1969, 80.

²⁰¹ „Я – голос ваш“ aus dem Gedicht „Многим“ [Vielen] (Achmatova, 1990, 170).

²⁰² Kelly, 1994, 208.

²⁰³ A.a.O., 209.

²⁰⁴ Achmatova, 1990, 165f.

Как будто ключи оставил
Хозяйке усадьбы своей,
А ветер восточный славил
Ковыли приволжских степей.

Als ob er die Schlüssel der Hausfrau
Seines Gehöfts überlasse,
Und der Ostwind pries
Die Gräser der Wolgasteppen.

Das erinnernde Bewahren von Kriegsruhm und -leid ist nicht das angestammte Terrain der Sprecherin, sondern, so suggeriert der Text, das ihres Bruders. Die Grenzüberschreitung, die das weibliche Schreiben über diese Thematik enthält, wird im Bild des Hofs greifbar: Er gehört ihrem Bruder, dieser aber überlässt ihn der Sprechinstanz (wie einer Hausfrau) zur Verwaltung. In der Zeit seiner Abwesenheit (und, implizit, nicht länger) möge sie über sein Hab und Gut wachen, im übertragenen Sinne über Sprache und Erinnerung verfügen. Dass die Erteilung des Wortes durchaus eine Auszeichnung ist, die der Sprecherin gleichsam den Status einer Auserwählten gibt, leitet sich aus dem Lexem „одна“ ab: Das lyrische Ich „alleine“ wird in diese Position versetzt. Und wie zum Beweis, dass die Wahl des Bruders zurecht auf sie gefallen ist, werden in den letzten beiden Strophen die typischen russischen Mythologeme von Ruhm, Ostwind und Wolgasteppen aufgerufen – die Sprecherin weiß Sprache und kulturelle Tradition zu verwalten.

Auch zu Beginn von „Реквием“ [Requiem] lässt sich die Sprecherin das Wort erteilen, diesmal erfolgt die Autorisierung aus der Leidensgemeinschaft der Frauen heraus, die vor dem Gefängnis warten:

Тогда стоящая за мной женщина с голубыми губами [...] спросила у меня на ухо [...]:
– А это вы можете описать?
И я сказала:
– Могу.²⁰⁵

Damals wisperte mir eine Frau mit blauen Lippen [...], die hinter mir stand, eine Frage ins Ohr [...]:
„Und das können Sie beschreiben?“
Und ich sagte:
„Ich kann.“

In diesem Textausschnitt tritt nicht eine Figur von dem ihr angestammten Recht vorübergehend zurück. Vielmehr schwingt in der Frage, ob die Sprecherin dieses Leid beschreiben könne, das Eingeständnis mit, dass die Fragestellerin selbst dazu nicht in der Lage wäre. Die Persona erhebt sich damit nicht selbst über die ‚gewöhnlichen‘ Frauen, wie es in anderen Texten durchaus geschieht²⁰⁶, sondern wird von diesen selbst zu ihrem Sprachrohr gemacht – die Persona leidet wie alle anderen Frauen und nur die Fähigkeit, das Erlebte in Dichtung umzusetzen, setzt sie von diesen ab.

Damit jedoch verbindet sich nicht nur die Autorität zu sprechen, sondern auch die Pflicht, die Erfahrungen des Kollektivs adäquat wiederzugeben. In Achmatovas Texten wird vor allem über die Bezugnahme auf nationale Stereotype und Mythologeme versucht, diese Allgemeingültigkeit herzustellen; wieder dominiert das Prinzip der Übereinstimmung gegenüber dem der Grenzüberschreitung.²⁰⁷

²⁰⁵ A.a.O., 188.

²⁰⁶ Vgl. Abschnitt 2.4.

²⁰⁷ Auch hier spielt die göttliche Legitimation wieder eine zentrale Rolle: Der Sprecherin wird deshalb das Leben geschenkt, damit sie die Erinnerung an die Gefallenen bewahren kann, vgl. im Gedicht „А вы, мои друзья последнего призыва!...“ [Aber ihr, meine Freunde der letzten Einberufung...] den Vers „Чтоб вас оплакивать, мне жизнь сохранена“ [Um euch zu beweinen, wurde mir das Leben geschenkt] (Achmatova, 1990, 207).

3.2.2 Prototyp statt Individuum: Die leidende Frau, Mutter Russland und die Gottesmutter

Eine Strategie, die Sprecherin aus ihrer Subjektivität zu lösen, und ihr die Stimme der Allgemeinheit zu geben, ist die Veränderung der Beziehungen zwischen den Personen. Tritt in den Liebesgedichten das Ich nur im emotionalen Verhältnis zu einem Einzelnen auf, während Bezugnahmen auf andere Personen fehlen, so rücken nun Verwandtschaftsverhältnisse in den Mittelpunkt. Schon im bereits angesprochenen Gedicht „Тот август как желтое пламя...“ wird mit dieser Verschiebung gespielt: Zunächst wird das „wir“ als „Krieger und Mädchen“ [Мы двое – войн и дева] vorgestellt, was im Kontext von Achmatovas Werk zunächst ein Liebespaar erwarten lässt. In der vorletzten Strophe wird jedoch deutlich, dass sich mit dem Kriegsbeginn nicht nur die Themen verändern, sondern auch die Bedeutung menschlicher Beziehungen: Es handelt sich bei den beiden um Bruder und Schwester.²⁰⁸

Generell tritt in Achmatovas Kriegsdichtung die archetypische Beziehung von Mutter zu Kind und von Mensch zu Mensch an die Stelle der ausdifferenzierten, egoistischen Beziehungen der Liebeslyrik. Statt des Individuums zählt der Prototyp, die einfachen Menschen, deren persönliche Bindungen dennoch, wie im Gedicht „Победителям“²⁰⁹ [Den Siegern], über die Benennung mit Kosenamen aufscheinen:

Незатейливые парнишки –	Einfache Burschen –
Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки,	Die Van'kas, Vas'kas, Alěšas, Griškas,
Внуки, братики, сыновья!	Enkel, Brüderchen, Söhne!

Achmatovas lyrische Persona gewinnt in diesen Gedichten selbst eine nicht nur verallgemeinerte, sondern gar übermenschliche Statur. Sie stilisiert sich zur Übermutter, zur Zufluchtsstätte und in der Bereitschaft, sich für Russland zu opfern, zudem zu einer möglichen Erlöserfigur. Gerade in der Mutterfigur ist der Schritt vom Individuum zum Prototyp besonders deutlich: Wird die Mutterrolle in anderen Gedichten problematisiert, bis hin zur Figur, die ihr Kind durch ihren eigenen Tod ihrer Fürsorge beraubt²¹⁰, so spricht das Ich in den Gedichten mit Bezug zum zweiten Weltkrieg nicht nur als eine von vielen Müttern²¹¹, sondern stilisiert sich teilweise gar zur Mutter aller Waisen. So etwa in „Щели в саду вырыты,...“²¹² [Die Schutzgräben im Garten sind ausgehoben]: „Питерские сироты, / Детоньки мои!“ [Petersburger Waisen, / Meine Kinderchen!].

Der zuletzt zitierte Text gehört zu einem titellosen Diptychon, in dessen zweitem Gedicht sich die Sprecherin zur – wenn auch schwer erreichbaren – Zufluchtsstätte macht:

²⁰⁸ Die Geschwisterbeziehung gemahnt an Achmatovas Musenkonzeption (vgl. Abschnitt 2.5): Womöglich repräsentiert der Bruder, der mit dem Krieg verbunden ist, hier eine Art (negative) Gegen-Muse.

²⁰⁹ Achmatova, 1990, 207.

²¹⁰ Vgl. „Буду тихо на погосте...“ [Ich werde still auf dem Dorffriedhof...]: „Знаю милый, можешь мало / Обо мне припомнить: / Не бранила, не ласкала, / Не водила причащать“ [Ich weiß mein Lieber, du kannst an wenig / Von mir dich erinnern: / Ich habe dich nicht geschimpft, nicht liebkost, / Dich nicht zur Kommunion geführt] (a.a.O., 107). Zum Bild der ‚schlechten‘ Mutter in Achmatovas Dichtung vgl. auch Świerszcz, 2003, 337f.

²¹¹ Wie in „Первый дальнобойный в Ленинграде“ [Das erste Ferngeschütz in Leningrad] (a.a.O., 204).

²¹² A.a.O., 206.

Постучись кулачком – я открою.
 Я тебе открывала всегда.
 Я теперь за высокой горою,
 За пустыней, за ветром и зноем
 Но тебя не предам никогда...
 Твоего не слышала стона.
 Хлеба ты у меня не просил.
 Принеси же мне ветку клена
 Или просто травинок зеленых,
 Как ты прошлой весной приносил.
 Принеси же мне горсточку чистой,
 Нашей невской студеной воды,
 И с головки твоей золотистой
 Я кровавые смою следы.²¹³

Klopfe mit dem Fäustchen an – ich werde öffnen.
 Ich habe dir immer geöffnet.
 Ich bin jetzt jenseits des hohen Bergs,
 Jenseits der Wüste, jenseits des Winds und der Hitze
 Aber dich werde ich nie verraten...
 Dein Stöhnen habe ich nicht gehört.
 Um Brot hast du mich nicht gebeten.
 Bring mir doch einen Ahornzweig
 Oder einfach ein paar grüne Grashalme,
 Wie du sie letztes Frühjahr gebracht hast.
 Bring mir doch eine Handvoll des sauberen,
 Unseres eisigen Nevawassers,
 Und ich werde von deinem goldenen Köpfchen
 Die blutigen Spuren waschen.

In diesem Text wird deutlich, dass an die Stelle von Vereinzelung und Individualität das fürsorgliche Miteinander gerückt ist: Das Ich hält dem Du nicht nur über die Trennung hinweg die Treue, die Beziehung ist auch nicht eindeutig definierbar, sie changiert zwischen einer Liebesbeziehung²¹⁴ und dem archetypischen Verhältnis zwischen Mutter und Sohn. Trotz des „Fäustchens“ [кулачком] wirkt das angesprochene Gegenüber als eigenständig im Raum agierende Person. Im vorletzten Vers jedoch wird mit dem „goldenen Köpfchen“ [головки [...] золотистой] das Bild eines Kind erneut evoziert. Die Relation zwischen Sprechinstanz und lyrischem Du gemahnt so an das prototypische Verhältnis zwischen dem bewahrennden, fürsorglichen Weiblichen und dem die Heimat verteidigenden Männlichen. Das Archetypische dieses Textes wird dabei auch durch die Bildlichkeit – die Bereitschaft das Brot zu teilen, die Bitte um Wasser, das Hoffen auf einen grünenden Zweig – unterstrichen.

Die Rolle der Fürsorgenden steigert sich in Achmatovas Gedichten mitunter bis zur Bereitschaft, das eigene Glück, ja die eigene Identität zu opfern. In „Молитва“²¹⁵ [Gebet] (1915) bietet die Sprecherin ihre Gesundheit, Kind und Freund sowie ihr dichterisches Talent als Opfer an und bittet um Frieden. Zwar könnte gerade hier die Bereitschaft anklingen, die traditionellen Geschlechterrollen zu überschreiten: Die antizipierte Rolle der Märtyrerin oder gar Erlöserin ist im christlichen Kontext weitgehend (wenn auch keineswegs ausschließlich) männlich konnotiert. Generell jedoch bleiben die Gedichte zu Krieg und Terror einer traditionell weiblichen Sphäre verhaftet. Dazu trägt nicht nur bei, dass die nötige Allgemeingültigkeit in erster Linie durch die Setzung archetypischer Beziehungen und die Affirmation typischer weiblicher Rollen erzielt wird. Gleichzeitig wird die offen politische Stellungnahme weitgehend vermieden, worauf auch Kelly verweist: „there is a tacit recognition that the expression of political authority is incompatible with a feminine voice.“²¹⁶ Wo männlich konnotierte Bedeutungsbereiche berührt werden, gliedert sich das Ich zumeist in die Autorität der nationalen Gemeinschaft, des ‚wir‘ ein, etwa in „Мужество“²¹⁷ [Tapferkeit], wo dem heldenhaften Tod im Kugelhagel das Bestreben, das „große russische Wort“ [великое русское слово] zu bewahren gleichgesetzt wird.²¹⁸ Zwar wird die Rolle der Dichterin hier impliziert; der Wille, die

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Aus dem Gedicht „Будем вместе, милый, вместе...“ [Wir werden gemeinsam, Lieber, gemeinsam...] (1915) geht hervor, dass auch in der Liebesbeziehung in Kriegszeiten die gegenseitige Fürsorge in den Vordergrund tritt. Der Geliebte [милый] wird in der Ehe zum Vertrauten, ja Verwandten [мы родные], eine Trennung undenkbar: „Страшный год и страшный город. / Как же можно разлучиться / Мне с тобой, тебе со мной?“ [Ein schreckliches Jahr und eine schreckliche Stadt. / Wie denn kann man sich trennen / Ich mich von dir, du dich von mir?] (a.a.O., 109).

²¹⁵ A.a.O., 102.

²¹⁶ Kelly, 1994, 217.

²¹⁷ Achmatova, 1990, 205.

²¹⁸ Nach Faryno wird das Bewahren des Wortes bei Achmatova stets gleichgesetzt mit dem Bewahren der Nation und, verallgemeinert, mit der Sicherung der eigenen Existenz (vgl. Faryno, 1974, 92).

Geschlechtergrenzen zu überschreiten geht jedoch nicht so weit, dass das ‚wir‘ dieses Textes in ein weibliches Ich aufgelöst würde.²¹⁹

Die Verklammerung mit der weiblichen Sphäre wird in diesen Texten nicht nur durch die Stilisierung des Ich als Mutter und Fürsorgende gewährleistet, sondern auch durch die generelle Konzentration auf das (weibliche) Leiden, die weibliche Trauer um die Gefallenen. Auch daraus leitet sich das Recht der Sprecherin ab, für die Gemeinschaft das Wort zu ergreifen: Sie identifiziert sich mit dem klassischen russischen Selbstbild vom leidenden Volk und schlägt damit die Brücke zur Volkskultur. Nach Joanna Hubbs nimmt sich das russische Volk bevorzugt als eine Leidengemeinschaft wahr [„narod as a community of suffering“]²²⁰ und: „The ‚immemorial Russian temptation‘, of self-abnegation, of martyrdom and poverty, of meekness and resignation [...] also fascinated Achmatova.“²²¹ Die Trauer um die Toten als zentrales Thema schafft nicht nur eine Verbindung zum traditionell weiblichen Genre des Klagegesangs²²², Achmatova verschränkt in diesen Texten auch drei Ebenen des Weiblichen und setzt sie äquivalent: Die konkrete Frau, die um Sohn oder Ehemann trauert, das Konzept von ‚Mutter Russland‘²²³ und das Bild der für den orthodoxen Glauben so zentralen leidenden und behütenden Gottesmutter²²⁴, so etwa im zweiten Gedicht des Diptychon „Июль 1914“²²⁵ [Juli 1914]:

Можжевельника запах сладкий
От горящих лесов летит.
Над ребятами стонут солдатки,
Вдовий плач по деревне звенит.

Не напрасно молебны служились,
О дожде тосковала земля:
Красной влагой тепло окропились
Затоптанные поля.

Низко, низко небо пустое,
И голос молящего тих:
«Ранят тело твое пресвятое,
Мечут жребий о ризах твоих.»

Der süße Wacholdergeruch
Weht von den brennenden Wäldern herüber.
Über den Kindern stöhnen die Soldatenfrauen,
Das Weinen der Witwen klingt durch das Dorf.

Nicht vergeblich wurden Gottesdienste gehalten,
Die Erde sehnte sich nach Regen:
Mit roter Feuchtigkeit wurden die zerstampften
Felder warm besprengt.

Niedrig, niedrig ist der leere Himmel,
Und die Stimme des Betenden ist leise:
„Sie verletzen deinen allerheiligsten Körper,
Werfen Lose um deine Gewänder“²²⁶.

In die erste Strophe findet über das „Weinen der Witwen“ [Вдовий плач] das konkrete Leid der Frauen Eingang. In der zweiten Strophe scheint der Mythos von der ‚Mutter feuchte Erde‘

²¹⁹ Kelly verweist in diesem Zusammenhang auch darauf, dass im Text „He с теми я, кто бросил землю...“ [Ich bin nicht mit denen, die das Land verlassen haben] (1922) (Achmatova, 1990, 139), der eine eindeutige politische Aussage trifft, das Ich geschlechtsneutral gehalten ist (vgl. Kelly, 1994, 217). Angesichts dessen aber, dass Achmatova eine lyrische Persona entwirft, die die verschiedenen Sprechinstanzen im Rezipientenbewusstsein zu einer einzigen verschmelzen lässt, scheint es unwahrscheinlich, dass ein grammatisch geschlechtlich nicht markiertes Ich bei Achmatova als neutrales oder männliches wahrgenommen würde. Von größerer Bedeutung scheint daher bei diesem Text, dass sich das Ich erneut in die Autorität eines national bestimmten ‚wir‘ zurückzieht.

²²⁰ Hubbs, 1993, 121.

²²¹ A.a.O., 119.

²²² Vgl. a.a.O., 122.

²²³ Die Vorstellung von Mutter Russland wurde im 2. Weltkrieg zur Mobilisierung genutzt, bekannt wurde vor allem der Spruch „Мать Родина зовет“ [Mutter Heimat ruft] (vgl. Ebert, 1999, 315).

²²⁴ Nach Ebert symbolisiert die Gottesmutter „Selbstverleugnung und Leidensbereitschaft“ und damit „russische Nationaleigenschaften“ (a.a.O., 314).

²²⁵ Achmatova, 1990, 100.

²²⁶ Die Übersetzung von *риза* als „Gewand“ schränkt die Bedeutung von Achmatovas Vers ein; *риза* bezeichnet auch die metallene Verkleidung der Ikonen. Das Gedicht spielt so auch auf Plünderungen an.

[„Мать сырра земля“]²²⁷ auf, die jetzt vom Blut der Gefallenen getränkt wird. Die dritte Strophe schließlich stellt den Bezug zur Gottesmutter her, um deren Bekleidung gewürfelt wird – analog zu den Soldaten, die auf Golgotha um die Kleider Christi spielen. Dabei baut der Text keine Dualismen auf, sondern verweist auf das russische Konzept der *цельность* [Ganzheit], in der Oppositionen wie die weise Frau und die Hexe, die Gottesmutter und die heidnische Mutter Erde in eins verschmelzen²²⁸. Die Gottesmutter bleibt nicht körperlos, ihr heiliger Körper wird verwundet. Die Äquivalenz der letzten beiden Verse zu den blutgetränkten Feldern der zweiten Strophe erlaubt, im verwundeten Körper der Gottesmutter die verletzte Mutter Erde zu sehen und umgekehrt.²²⁹ So werden nicht nur Irdisches und Transzendentales identisch; die Äquivalenz zwischen den jeweils letzten beiden Versen der Strophen legt auch nahe, dass die Verwundung von Gottesmutter und Mutter Erde ihre konkrete Entsprechung im Schmerz der realen Frauen haben, deren Leiden dadurch erhöht und von transzendentaler Relevanz wird.²³⁰

Achmatova beschränkt sich in diesem Text jedoch nicht auf die im Volksglauben vorgezeichnete Synthese von Heidnischem und Christlichem²³¹, von Irdischem und Transzendentalem im Weiblichen, sondern lässt auch das Männliche in dieser Synthese aufgehen: Die (männlichen) Kriegsopfer, deren Blut die Felder tränkt, gehören zu den Verletzungen, die der Mutter Erde zugefügt werden und sind damit Teil der transzendent-weiblichen Gottesmutter, an die sich der (männliche) Betende wendet.

In den Gedichten zu Krieg und Terror setzt Achmatova damit die Schwächung von dualistischen Oppositionen fort, die sich in der Widersprüchlichkeit ihrer weiblichen Persona und deren männlichen Gegenübern bereits abgezeichnet hatte. Achmatovas Gedichte erzeugen damit zunächst auf verschiedenen Ebenen eine Übereinstimmung mit konventionellen Weiblichkeitskonzeptionen, um den Gedichten im kulturellen Gefüge Gehör zu verschaffen. Der durchaus empfundene Konflikt der Dichterin mit traditionellen Weiblichkeitsmustern wird über eine göttlich und weltlich legitimierte Individualisierung der Sprechinstanz gerechtfertigt. Schließlich finden Achmatovas ihrer selbst sichere Sprechinstanzen vor allem im Rückgriff auf traditionelle russische Weiblichkeitskonzeptionen wie das Bild der Mutter, der Mutter Erde und der Gottesmutter in Verschränkung mit der Trauerthematik eine Stellung, die ihnen erlaubt, stellvertretend für die Sprachgemeinschaft das Erlebte in Dichtung umzusetzen.

²²⁷ Fedotov, 1946, 11.

²²⁸ Vgl. Hubbs, 1993, 120.

²²⁹ Zur Verschränkung von Mutter Gottes und Mutter Erde im russischen Volksglauben vgl. Hubbs, 1988, 114-116. Vgl. zu diesem Motiv bei Achmatova auch Świerszcz, 2003, 337 u. 340.

²³⁰ Hubbs weist darauf hin, dass Achmatova in der Verschmelzung von Gottesmutter und Mutter Erde auf Vorbilder wie Puškin und Dostoevskij zurückgreifen konnte (vgl. Hubbs, 1993, 119). Die Vergöttlichung des Irdischen erinnert dabei gleichzeitig an Guros und, partiell, an Gippius' Konzeption des Weiblichen.

²³¹ Vgl. a.a.O., 118.

V „Я! – Живейшая из жен: жизнь...“¹: Marina Cvetaeva

1 Marina Cvetaevas Sprechinstanzen und ihre weibliche Legitimierung

Marina Cvetaeva ist die zweite russische Dichterin, der neben Anna Achmatova generell der Ehrentitel *поэт* zuerkannt wird. Nicht selten wird die Bedeutung dieser beiden Autorinnen auf Kosten aller anderen russischen Dichterinnen herausgestrichen, etwa von Anna Saakjanc: „обе были поэтами, а не поэтессами, притом в истории русской поэзии – единственными.“² Nach Saakjanc reichen keine anderen Dichterinnen an Cvetaeva und Achmatova heran³; die Namen dieser beiden Autorinnen sind in der Rezeption beinahe zu einem Synonym für russische Dichtung von Frauen geworden.⁴ Die Zahl anerkannter Dichterinnen wird durch die Kanonisierung weniger Autorinnen, die sich – angeblich – vom ‚weiblichen Durchschnitt‘ qualitativ absetzen, begrenzt; das Phänomen der ‚Dichterin‘ verbleibt damit im Bereich der ‚Ausnahme‘. Dabei wurde die Beschränkung auf zwei Dichterinnen womöglich durch die Ansätze der beiden Autorinnen selbst begünstigt. Die Lyrik von Achmatova und Cvetaeva besetzt gleichsam die Pole dessen, was im Entwurf einer weiblichen Perspektive der Lyrik möglich scheint: Im vorangehenden Teil wurde gezeigt, wie in Achmatovas Dichtung eine grundlegende Übereinstimmung mit gängigen Weiblichkeitvorstellungen erzielt wird. Demgegenüber dominiert in Cvetaevas Lyrik das Moment der Überschreitung konventioneller Geschlechterkonzeptionen; Cvetaevas Dichtung wird in Catriona Kelly's Einschätzung zur Lyrik von „Russian culture's national ‚madwoman in the attic‘“, zu einer „Verkörperung des unterdrückten Weiblichen“ [embodiment of the repressed feminine].⁵ In anderen Kommentaren erscheinen Cvetaevas Gedichte als veritable geschlechtlicher Gegenentwurf zu Achmatovas Lyrik; sie werden zur Lyrik einer „männlichen Stimme“ stilisiert: „Мы привыкли слышать в цветаевской поэзии [...] уверенный и сильный, мужской уверенности и силы, голос.“⁶

Die für Cvetaevas Lyrik kennzeichnende weibliche Sprechposition wird also vermutlich prinzipiell anders entworfen als Achmatovas Sprechinstanzen. Die genaue semantische Ausgestaltung der weiblichen Sprechinstanz, das entstehende Geschlechtersystem und die konkrete sprachliche Realisierung von Geschlecht in Cvetaevas Lyrik werden in diesem Teil untersucht. Zunächst jedoch werden die Strategien analysiert, die in Cvetaevas Texten das weibliche dichterische Sprechen legitimieren sollen.

¹ „Ich! – Die lebendigste der Frauen: das Leben...“

² Saakjanc, 1992, 181. Saakjanc fasst die Unterscheidung zwischen Poet und Poetessee in der vagen und nicht weiter spezifizierten Kategorie der „Formel der Persönlichkeit“ [формуле личности].

³ „Две звезды нашего века, до которых пока не подняться ни одному женскому имени в русской поэзии“ (ebd.). Diese Einschätzung ist nicht zuletzt von der Konzeption weiblichen Dichtens als ‚Abweichung‘ geprägt; so hätte etwa die Aussage, bislang könne kein ‚männlicher Name‘ an einen oder zwei Autoren einer bestimmten Epoche heranreichen, für einen sehr ungewöhnlichen Klang.

⁴ Nach Taubman existiert für gewöhnlich nur ein Platz für eine weibliche Dichterin; zur Konkurrenz zwischen Cvetaeva und Achmatova um diese Stellung vgl. Taubman, 1974, 367. Aus der Identifikation von Achmatova und Cvetaeva als ‚die weiblichen Stimmen‘ der russischen Lyrik ergibt sich auch, dass bei weitem die meisten Vergleiche zwischen Autorinnen zu diesen beiden Dichterinnen angestellt wurden (vgl. die bereits zitierten Arbeiten von Taubman, 1974, und Saakjanc, 1992, aber auch andere, etwa Haight, 1991, und Švejcer, 1988, 356f. u.a.).

⁵ Kelly, 1994, 307.

⁶ I. Kudrova, zit. nach Forrester, 1990, 16. Saakjanc etwa erkennt in Cvetaevas Umgang mit ihrem dichterischen Talent männliche Qualitäten: „Цветаева умела подчинить свое вдохновение по-мужски деловому, четкому режиму“ (Saakjanc, 1992, 187).

1.1 Sprechhaltungen in Marina Cvetaevas früher Lyrik

In Cvetaevas Lyrik sehen sich die Rezipientinnen und Rezipienten häufig einer hyperbolisierten weiblichen Sprechinstanz gegenüber, deren übermenschliche Statur die Frage nach der Legitimation des weiblichen Sprechens in einer traditionell männlichen Gattung als irrelevant erscheinen lässt. Gerade der Blick auf Cvetaevas frühe Lyrik, die in den Bänden *Вечерний альбом* [Abendalbum] und *Волшебный фонарь* [Wunderlampe] zusammengefasst ist, zeigt jedoch, dass die traditionell männliche Prägung der Lyrik und die daraus resultierende Problematik für den Entwurf einer weiblichen Sprechinstanz in Cvetaevas Dichtung durchaus von Bedeutung ist.

Nur in einigen wenigen von Cvetaevas frühen Gedichten ist die Sprechinstanz weiblich. Nach Jane Taubman ist das Zögern erkennbar, die weibliche Stimme zu nutzen.⁷ Zwar fehlt die weibliche Sprechposition nicht; aber sie wird aufgelöst in einen Plural, in ein ‚wir‘ [мы], das die Anmaßung weiblichen Sprechens mildert, wenn nicht gar aufhebt. Statt der einzelnen weiblichen Stimme spricht in diesen Texten ein Schwesternpaar, kleine Mädchen [девочки]⁸, die sich in ein Feenreich der Fantasie zurückziehen (etwa im Gedicht „Наши царства“⁹ [Unsere Zarenreiche]) – die subjektive Welt des Kindes wird nicht verlassen¹⁰, der Anspruch, auch für andere zu sprechen, nicht erhoben. Statt dessen wirken Gedichttitel wie „An die Mutter“ [Маме]¹¹ wie Autobiographismen.¹² Cvetaevas frühe Dichtung war nach dem Modell eines Tagebuchs stilisiert, als das sie auch rezipiert wurde.¹³

Mit der Rücknahme von Autorität im kindlichen ‚wir‘ geht konform, dass die Figur des Dichters in Cvetaevas früher Lyrik zunächst männlich bleibt: Die prinzipielle geschlechtliche Doppeldeutigkeit des Lexems *поэт* wird vorerst nicht ausgeschöpft; es wird ausschließlich zur Bezeichnung männlicher Dichter verwendet, wie etwa im Gedicht „Недоумение“¹⁴ [Verlegenheit].

Abgesehen vom Motiv des Dichters bleiben auch andere Themenkomplexe, die für Cvetaeva weiteres Schaffen insgesamt prägend sind, in den frühen Texten männlich konnotiert. So entwirft etwa das erste Gedicht in der siebenbändigen Werkausgabe eine Opposition zwischen dem Ich, bzw. der eigenen Gruppe, und ‚den anderen‘, einem nicht weiter spezifizierten ‚ihr‘ [вы]. Seine erste Strophe wendet sich mit einem für Cvetaevas Dichtung typischen Imperativ an die Rezipientinnen und Rezipienten:

⁷ Vgl. Taubman, 1994, 83. So mag es zwar zutreffen, dass Cvetaeva durch die Widmung ihres ersten Buches an Marija Baškirceva ihre Legitimation aus dem kreativen Vorbild einer anderen Frau gewinnen wollte, deren Tagebuch ihr als Modell gedient haben könnte (vgl. a.a.O., 80f.). Sie nutzt diese Legitimation jedoch in ihren frühen Texten kaum zur Entfaltung einer weiblichen Stimme.

⁸ Vgl. Cvetaeva, 1994, I, 10. Die römische Ziffer nach der Jahreszahl gibt den jeweiligen Band der Werkausgabe an. In diesem Teil basieren die Übersetzungen der russischen Textstellen, wegen der zahlreichen Archaismen in Cvetaevas Lyrik, zum Teil auf dem *Толковый словарь живого великорусского языка* von Dal', 1994.

⁹ Cvetaeva, 1994, I, 42.

¹⁰ Sprachlich manifestiert sich das Kindliche nach Taubman unter anderem im übermäßig Gebrauch von Diminutivformen (vgl. Taubman, 1994, 82).

¹¹ Cvetaeva, 1994, I, 9.

¹² Autobiographismen im Sinne von Medarić als Verfahren, die in nicht-autobiographischen Texten auf die Autobiographie verweisen (vgl. Medarić, 1996, 31; vgl. auch Teil IV, Abschnitt 1.2.1). Gasparov weist darauf hin, dass der Eindruck einer Beschränkung auf die häusliche Sphäre in den frühen Gedichten bewusst erzeugt wird und nicht Cvetaevas Lebensrealität entsprach (vgl. Gasparov, 1992, 5).

¹³ Zur Stilisierung der Gedichte als Tagebuch vgl. Gasparov, 1992, 6f., zur Rezeption von Cvetaevas Dichtung als ‚lyrisches Tagebuch‘ vgl. etwa Taubman, 1974, 363.

¹⁴ Cvetaeva, 1994, I, 72.

<p>Не смеяйтесь вы над юным поколением! Вы не поймете никогда, Как можно жить одним стремлением, Лишь жаждой воли и добра...¹⁵</p>	<p>Lacht ihr nicht über die junge Generation! Ihr werdet nie verstehen, Wie man allein dem Streben leben kann, Nur dem Drang nach Freiheit und nach Gute...</p>
---	---

Die romantische Opposition zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen jugendlicher Leidenschaft und den gealterten ‚anderen‘ erhält in diesem Text, wie es der kulturellen Tradition entspricht, eine männliche Ausgestaltung: Das Gedicht greift auf das Stereotyp des heldenmütigen Kämpfers [„каждый из бойцов – герой!“] zurück und erklärt den (männlichen) Tod für die eigene Überzeugung als heilig [„свято отрок умирает“].¹⁶ So anmaßend der Imperativ dieser geschlechtlich nicht spezifizierten Sprechinstanz also auch scheinen mag: Er verbleibt innerhalb der durch die literarische Tradition vorgezeichneten geschlechtlichen Grenzen.

In Cvetaevas frühen Gedichten stehen weibliche, zumeist im Plural verwirklichte Sprechinstanzen also häufig im Kontext einer kindlich-märchenhaften Welt, während die Problematik des Individuums, des Dichtens und des Dichters, in der Regel über männliche Topoi verhandelt wird. Autorität wird damit durch die Betonung des Kindlich-Subjektiven entweder verneint oder aus dem Fortschreiben vorgefundener Modelle bezogen. Dennoch scheint auch in den ersten beiden Gedichtsammlungen mitunter eine Vorstellung von Weiblichkeit auf, die Cvetaevas spätere Konzeption vorbereitet: Wo die frühen Texte Weiblichkeit explizit thematisieren, stehen die Positionen der ungezügelt Liebenden¹⁷ und der durch Konventionen Eingeschränkten im Vordergrund. In manchen Gedichten, wie etwa in „Только девочка“¹⁸ [Nur ein Mädchen], grenzt sich eine weibliche Sprechinstanz explizit von den Erwartungen an ihr Geschlecht ab.¹⁹ In diesem Gedicht erscheint die weibliche Entwicklung als auf das Spielen mit Puppen, das Warten auf den Bräutigam und das Wiegen von Kindern beschränkt – die Sprecherin hingegen träumt von den vielversprechenderen männlichen Rollen des Kriegers oder Musikers. Die Abwendung vom gesellschaftlich vorgezeichneten Weg mündet hier jedoch noch in die paradoxe Situation einer weiblichen Sprechinstanz, die von sich behauptet, nur ein Mädchen zu sein, und daher zu schweigen²⁰: „Я только девочка – молчу.“

1.2 Die Einführung einer weiblichen Sprechinstanz und ihre Kontextualisierung

Vom Rückzug auf grammatisch nicht spezifizierte, männliche oder durch den Plural geschwächte weibliche Sprechpositionen entwickelt sich Cvetaevas Lyrik hin zur bewussten Gestaltung eines explizit weiblichen lyrischen Ich. Nach Antonina Gove verfügen schon die Sprechinstanzen von *Версты I* [Wersten I], die mit heroischen, legendenähnlichen und magischen Attributen ausgestattet werden, über eine betont feminine Identität.²¹ Auch ist die Position des Dichters zunehmend weiblich markiert, zuerst vermutlich in einem Gedicht aus dem Jahr 1913. In der Aktivierung der femininen Bedeutung des maskulinen Lexems *поэт*

¹⁵ A.a.O., 9.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. etwa in den Texten „Даме с камелиями“ [Der Dame mit Kamelien] (a.a.O., I, 18) oder „В кремле“ [Im Kreml] (a.a.O., I, 15), in denen weibliche Leidenschaft verteidigt und deren Beschränkung als unnatürlich, ja sündhaft ausgegeben wird. Allerdings sprechen die an das Muster der *femme fatale* gemahnenden Figuren nicht selbst, sondern ihr Verhalten wird von grammatisch merkmallosen oder männlichen Sprechinstanzen kommentiert.

¹⁸ Cvetaeva, 1994, I, 143.

¹⁹ Vgl. dazu auch Gove, 1977, 231ff.

²⁰ Vgl. hierzu auch Dinega, 2001, 15.

²¹ Vgl. Gove, 1977, 237.

schwingt auch das Erstaunen über die beinahe automatische, unbewusste Überschreitung der zugesetzten Geschlechterrolle mit:

Моим стихам, написанным так рано,
Что и не знала я, что я – поэт,
Сорвавшимся, как брызги из фонтана,
Как искры из ракет.²²

Meinen Gedichten, den so früh geschriebenen,
Dass ich auch nicht wusste, dass ich ein Dichter
bin, / Die entsprührt sind, wie Spritzer aus einem
Springbrunnen, / Wie Funken aus Raketen.

Die Inkongruenz zwischen der femininen Präteritumsendung *-a* und dem Maskulinum *поэт* setzt hier den empfundenen kulturellen Widerspruch zwischen dem biologischen Geschlecht und der angestrebten Rolle grammatisch um. Zwar scheint in diesem Text kein tiefgreifender Konflikt zwischen Dichten und Geschlecht auf; andere Gedichte zeigen jedoch den Versuch, für das weibliche Dichter-Ich einen Kontext zu schaffen, der den weiblichen Anspruch einbettet und imstande ist, ihn zu rechtfertigen.

1.2.1 „Ich’ bin nicht allein: Die weiblichen Vor- und Nachfahren der Sprechinstanz

Ein Vers des Gedichts „Барабан“ [Die Trommel] lautet: „Женская доля меня не влечет: / Скуки боюсь“²³ [Das weibliche Los zieht mich nicht an: / Ich fürchte die Langeweile] – das ‚gewöhnliche‘ Frauenleben ist der Sprecherin nicht genug, vor allem, weil es das Sprechen als Dichterin ausschließt. Für das weibliche lyrische Ich wird eine Sonderstellung postuliert; die gesellschaftlichen Vorgaben werden explizit abgelehnt. Die Sprecherin emanzipiert sich aus dem kulturellen Bedeutungskonstrukt ‚Frau‘ und sucht, wie schon die Sprechinstanzen Achmatovas, ihr individuelles Potential zu entwickeln. Während Achmatova jedoch ihre individualisierte Sprecherin in einen Gegensatz zu allen anderen, schweigenden Frauen bringt, ist Cvetaeva bemüht, ihre Sprechinstanz in eine Gruppe ähnlicher Frauen zu stellen, vor allem über die Schaffung einer weiblichen Ahnenreihe. Dabei beruft sie sich zunächst weniger auf bekannte weibliche Vorläuferfiguren, sondern betont verwandschaftliche Beziehungen; es entsteht gleichermaßen eine Vererbungslinie der Abweichung. Zur wichtigen Ahnenfigur wird etwa die Großmutter, wie im Gedicht „Бабушке“²⁴ [An die Großmutter] aus dem Jahr 1914:

Продолговатый и твердый овал,
Черного платья раструбы...
Юная бабушка! Кто целовал
Ваши надменные губы?

Ein längliches und hartes Oval,
Des schwarzen Kleides glockiger Fall...
Junge Großmutter! Wer hat Ihre
Hochmütigen Lippen geküsst?

Руки, которые в залах дворца
Вальсы Шопена играли...
По сторонам ледяного лица –
Локоны в виде спирали.

Die Hände, die in den Sälen des Palasts
Chopins Walzer spielten...
An den Seiten des eisigen Gesichts –
Locken in Form einer Spirale.

Темный, прямой и взыскательный взгляд.
Взгляд, к обороне готовый.
Юные женщины так не глядят.
Юная бабушка, – кто Вы?

Ein dunkler, offener und strenger Blick.
Ein Blick, der zur Verteidigung bereit ist.
Junge Frauen schauen so nicht.
Junge Großmutter, wer sind Sie?

[..]
– Бабушка! Этот жестокий мятеж
В сердце моем – не от Вас ли?...

[..]
„Großmutter! Diese grausame Rebellion
In meinem Herzen – ist sie nicht von Ihnen?...

²² Cvetaeva, 1994, I, 178.

²³ A.a.O., I, 146.

²⁴ A.a.O., I, 215.

Mit dem Motiv des Klavierspiels wird eine Verbindung zur künstlerischen Sphäre hergestellt, die eine Ähnlichkeitsrelation zwischen dem lyrischen Ich und der Großmutter in deren Jugendjahren signalisiert. Freilich bildet das weibliche Musizieren, das zur klassischen Ausbildung junger Frauen gehörte, keine kulturelle Ausnahme. Die Abweichung der Figur von üblichen weiblichen Mustern wird daher über das äußere Erscheinungsbild konstruiert: Das Gesicht der Großmutter ist hart und eisig [„твёрдый овал“, „ледяного лица“], der Blick „dunkel, offen und streng“.²⁵ Die Großmutter kann nicht einmal mehr mit dem Begriff ‚Frau‘ erfasst werden, „ junge Frauen schauen so nicht“ [Юные женщины так неглядят] – die Beschreibung gipfelt in der Frage „Wer sind Sie?“ [кто Вы?]. Das Verlassen des sprachlichen Feldes ‚Frau‘ setzt das Gedicht auch dahingehend um, dass die Substantive und Adjektive, mit denen die Figur beschrieben wird, größtenteils Maskulina sind. Besonders auffällig sind die Wendungen „Продолговатый и твердый овал“ und „Темный, прямой и взыскательный взгляд. / Взгляд, к обороне готовый.“ Die Großmutter, die den Rahmen konventioneller Weiblichkeit überschreitet, wird zu einer Vorbild- und Rechtfertigungsfigur für das lyrische Ich, das sich ebenfalls gegen die kulturellen Vorgaben auflehnt: Die Sprecherin spekuliert, sie könne ihren Hang zur Rebellion von der Großmutter geerbt haben.²⁶ Die Abweichung vom Gewöhnlichen liegt damit nicht im Bereich individueller Besonderheit (und ist auch keine Angelegenheit des persönlichen Willens mehr). Sie wird zu einem erblichen Merkmal. Die äußere Erscheinung ist in diesem Text nur der sichtbare Ausdruck einer geistigen Verwandtschaft, die den familiären Banden erst Sinn verleiht.²⁷

In Cvetaevas Texten werden die weiblichen Sprechinstanzen nicht nur mit einer weiblichen Ahnenlinie, einer (zumindest familiären) Geschichte ausgestattet. Sie erhalten auch eine Zukunft. In den an die Tochter gerichteten Gedichten „Але“ [An Alja] demonstriert die Sprechinstanz die (Über-)Lebensfähigkeit des eigenen, nicht konventionell weiblichen Frauentyps, indem sie sich in der Figur der Tochter eine Doppelgängerin entwirft. Der Tochter werden die eigenen Merkmale zugeschrieben, die diese besitzen und schließlich an die folgende Generation weitergeben soll. Schon im ersten Gedicht des Diptychons „Але“²⁸ aus dem Jahr 1914, wird der Tochter das Überschreiten der Geschlechtergrenzen vorgezeichnet: Der Text erklärt sie zur bezaubernden Amazone, zur stürmischen Dame [„Пленительной амазонкой, / Стремительной госпожой“]²⁹, die ihre Zöpfe wie einen Helm trägt. Zudem wird auch die Tochter als Dichterin sprechen, sie wird nicht schweigen: „все при тебе – тихи. / Ты будешь, как я – бесспорно – / И лучше писать стихи...“ [vor dir sind alle still. / Du wirst, wie ich – unbestreitbar – / Und besser Gedichte schreiben...]. Im ersten Gedicht aus dem Zyklus „Але“³⁰ aus dem Jahr 1918 wird diese Funktion der Tochter als Kopie des Ich noch expliziter formuliert: „Не знаю, где ты и где я. / Те же песни и те же заботы“ [Ich weiß nicht, wo du bist und wo ich. / Die gleichen Lieder und die gleichen Sorgen].

Sieht man davon ab, dass in diesen Texten auch das Modell einer Mutterschaft formuliert wird, die sich nicht in der Weitergabe von Merkmalen erschöpft, sondern über das Gedicht die Macht beansprucht, das Leben der Tochter vorausgreifend zu vertexten, es gleichsam

²⁵ Die Locken der Großmutter wiederum bieten eine Verbindung zum äußeren Erscheinungsbild des lyrischen Ich, wie es etwa in „Кто создан из камня, кто создан из глины –...“ [Der eine ist aus Stein geschaffen, der andere ist aus Lehm geschaffen –...] entwickelt wird (vgl. Cvetaeva, 1994, I, 534).

²⁶ Vgl. hierzu auch Forrester, 1990, 132f.

²⁷ Vgl. dazu auch El'nickaja, die verdeutlicht, dass Cvetaeva die geistige Verwandtschaft gegenüber einer bloßen Blutsverwandtschaft stets entschieden privilegierte (El'nickaja, 1979, 60).

²⁸ Cvetaeva, 1994, I, 203.

²⁹ Die Überschreitung besteht dabei nicht nur in der ‚Vermännlichung‘ einer Amazone, sondern ist auch in den Kombinationen aus Adjektiv und Substantiv präsent, die die Amazone als bezaubernd ausweisen, die Dame jedoch als stürmisch. Zum weiblich-männlichen Charakter der Tochter vgl. auch das zweite Gedicht des Diptychon „Але“ aus dem Jahr 1919, in dem die Tochter wie ein Sohn geliebt und erzogen wird (vgl. a.a.O., I, 486).

³⁰ A.a.O., I, 421.

vorzuschreiben, kann die autoritätsstärkende Funktion dieser Texte ins Blickfeld rücken. Die Tochter als Dichterin kann das Werk der Sprecherin forschreiben, es damit noch fester im literarischen Kanon verankern – eine Schule von Dichterinnen, die sich auf eine eigene Tradition berufen kann, ist schwerer ins Reich der Bedeutungslosigkeit zu verweisen als eine Einzelfigur.³¹

Die weibliche Genealogie mildert also einerseits das Moment der Überschreitung gesellschaftlicher Grenzen ab: Die Rebellion als vererbbares Merkmal unterliegt nicht allein dem Willen des Individuums. Gleichzeitig vergrößert die weibliche Genealogie die Autorität der weiblichen Sprechinstanz. Diese ist kein ‚exotischer‘ Sonderfall sondern kann sich ihrerseits auf eine eigene Traditionslinie berufen, die auch in der Zukunft fortbestehen wird.

1.2.2 Die Urmutter der Dichtung und ihre Tochter: Eine lyrische Genealogie

Cvetaevas Strategien des Autoritätserwerbs beschränken sich nicht auf die motivische Ebene. Auch auf der Ebene der Signifikanten wird die Sprechinstanz, vorrangig über Lautäquivalenzen, in einem Kontext verortet, der ihr lyrisches Sprechen rechtfertigen soll. Im elfteiligen Zyklus „Бессонница“ [Die Schlaflosigkeit] etwa ergibt die Zusammenschau von zwei Texten, dass die Sprechinstanz als Teil der Lyrik selbst entworfen wird. Das achte Gedicht dieses Zyklus ist eine gebetsähnliche, hymnische Anrufung der Nacht³²:

Черная, как зрачок, как зрачок, сосущая
Свет – люблю тебя, зоркая ночь.

Голосу дай мне воспеть тебя, о праматерь
Песен, в чьей длани узда четырех ветров.

Клича тебя, славословия тебя, я только
Раковина, где еще не умолк океан.

Ночь! Я уже нагляделась в зрачки человека!
Испепели меня, черное солнце – ночь!³³

Schwarz, wie eine Pupille, eine Pupille, Licht /
Saugend – ich liebe dich, scharfsichtige
Nacht. //

Gib mir die Stimme, dich zu besingen, o Ur-
mutter / Der Lieder, in deren Händen die Zü-
gel der vier Winde sind. //

Dich rufend, dich lobpreisend, bin ich nur
Eine Muschel, in der der Ozean noch nicht
verstummt ist. //

Nacht! Ich habe mich in den Pupillen des
Menschen schon sattgesehen! / Verzehre
mich, schwarze Sonne – Nacht!

Die weibliche Sprechinstanz dieses Gedichts bittet die (auch im Russischen) grammatisch feminin „Nacht“ [ночь] um eine dichterische Stimme [„Голосу дай мне воспеть тебя“].³⁴ Die Nacht erinnert dabei nicht nur an eine Elementargottheit – sie bändigt die vier Winde [„в чьей длани узда четырех ветров“] –, sie ist der Ursprung der Dichtung. Die Lyrik wird in diesem Text über die Personifizierung der Nacht zur „Urmutter der Lieder“ [праматерь / Песен] mit der weiblichen Sphäre assoziiert. Die Sprecherin des Gedichts sucht die Nähe zur Nacht: An den Augen der Menschen hat sie sich schon sattgesehen [„Я уже нагляделась в зрачки человека!“], sie möchte nun der Nacht in die Licht schluckende und wie eine Sonne sengende Pupille sehen und bietet sich selbst gleichsam als (Brand-) Opfer dar: „Испепели меня, черное солнце – ночь!“

³¹ Zur Verankerung der eigenen Genealogie im menschlichen Gedächtnis trägt auch die Mythisierung der Tochter bei. Der griechische Mythos wird schon im Namen der Tochter, Ariadna, aufgerufen; Laura Weeks zeigt zudem die Relevanz des Demeter-Persephone-Mythos in den Gedichten an die Tochter und einigen anderen Texten (vgl. Weeks, 1990). Zur Überhöhung des Eigenen und zur Bedeutung des Mythos vgl. auch die Abschnitte 2.3 und 6.

³² Auch Faryno sieht dieses Gedicht als gebetsähnlichen Hymnus (vgl. Faryno, 1978, 124). Eine Analyse dieses Zyklus bietet auch El'nickaja, 1994.

³³ Cvetaeva, 1994, I, 285.

³⁴ Der Text erinnert entfernt an Achmatovas Anrufung Gottes, er möge ihr eine Stimme geben, damit sie ihn noch vollkommener preisen könne, vgl. Teil IV, Abschnitt 2.5.

Dieser Einzeltext gestaltet die Suche der Sprechinstanz nach Nähe zur Nacht, eine spezielle Verbindung zwischen der Sprecherin und der innertextuellen Adressatin kommt jedoch nicht zur Sprache.³⁵ Die Zugehörigkeit des Gedichts zu einem Zyklus erlaubt es aber, zum semantischen Abgleich weitere Texte dieser Gruppe heranzuziehen³⁶, etwa das dritte Gedicht:

В огромном городе моем – ночь.
Из дома сонного иду – прочь.
И люди думают: жена, дочь, –
А я запомнила одно: ночь.

Июльский ветер мне метет — путь,
И где-то музыка в окне — чуть.
Ах, нынче ветру до зари — дуть
Сквозь стенки тонкие груди — в грудь.

Есть черный тополь, и в окне — свет,
И звон на башне, и в руке — цвет,
И шаг вот этот — никому — вслед,
И тень вот эта, а меня — нет.

Огни — как нити золотых бус,
Ночного листика во рту — вкус.
Освободите от дневных уз,
Друзья, поймите, что я вам — снюсь.³⁷

Es ist in meiner riesigen Stadt – Nacht.
Ich gehe aus dem schlafenden Haus – fort.
Und die Leute denken: eine Ehefrau, Tochter, –
Und ich merkte mir eins: Nacht.

Der Juliwind fegt mir – den Weg,
Und irgendwo ist Musik in einem Fenster – ein
wenig. / Ach, heute soll der Wind zum Morgen-
rot – blasen / Durch die dünnen Wände der
Brust – in die Brust. //

Da ist eine schwarze Pappel und im Fenster –
Licht / Und das Leuten auf dem Turm, und in
der Hand – eine Blüte, / Und dieser Schritt:
niemandem – nach, / Und dieser Schatten, und
ich bin – nicht da. //
Die Lichter – wie Fäden einer goldenen Halsket-
te, / Des nächtlichen Blattes Geschmack – im
Mund. / Befreit von den täglichen Fesseln,
Freunde, begreift, ich erscheine euch – im
Traum.

Im zuvor besprochenen Text wurde die Nacht als Mutter der Dichtung eingeführt; in diesem Gedicht wird die Sprechinstanz nun als „Tochter“ [дочь] identifiziert. Allerdings wird die Bezeichnung des Ich als Tochter auf der motivischen Ebene hinterfragt. Jerzy Faryno zeigt, wie in diesem Text ein Gegensatz zwischen dem ‚Ich‘ und ‚den anderen‘ aufgebaut wird: Während die alltäglichen Zuordnungen der „Leute“ [люди] den Charakter des Ratens [„жена, дочь“] annehmen, das den Irrtum einschließt, ist die Aufmerksamkeit des Ich fest und konzentriert [„А я запомнила одно“].³⁸ Die Sprechinstanz löst sich aus den allzu gängigen Kategorien; sie verlässt nicht nur das schlafende Haus [„Из дома сонного иду – прочь“], sie möchte in der vierten Strophe auch aus den „täglichen Fesseln“ befreit werden: „Освободите от дневных уз.“

³⁵ Eine Analogie zwischen lyrischem Ich und Nacht könnte jedoch darin zu sehen sein, dass die Sprecherin als widersprüchlich gedachte Eigenschaften wie Weiblichkeit und dichterisches Vermögen ebenso in sich vereinigt wie die Nacht zugleich Licht schluckt und ausstrahlt [„сосущая / Свет“, „черное солнце“]. Zudem gebietet die Nacht über die grammatisch maskulinen Winde (2. Strophe, 2. Vers); in der folgenden Strophe, die das Ich beschreibt, wird (an äquivalenter Position) das Ich als (grammatikalisch feminine) Muschel beschrieben, in der der (maskuline) Ozean rauscht (3. Strophe, 2. Vers). Nacht und lyrisches Ich setzen sich demnach beide aus maskulinen und femininen Elementen zusammen; die Bitte um eine Stimme könnte mit dem Verlangen nach der Kontrolle des maskulin-kreativen Elements verknüpft sein. Zum Element des Androgynen im „Бессонница“-Zyklus vgl. auch Faryno, 1978, 127. Zur Integration als gegensätzlich begriffener geschlechtlicher Merkmale in eine Person vgl. auch Abschnitt 3.

³⁶ Faryno zeigt, wie wenig bei diesem Zyklus von der narrativen Entfaltung eines Sujets zwischen den aufeinanderfolgenden Einzeltexten gesprochen werden kann (vgl. Faryno, 1978, 120ff.). Eine rein narrativ-lineare Lesart scheint also (wie letztlich bei jedem lyrischen Zyklus) nicht angebracht; vielmehr kann ein Element des achten Textes die Bedeutungsgebung des dritten Gedichts durchaus modifizieren.

³⁷ Cvetaeva, 1994, I, 282.

³⁸ Vgl. Faryno, 1978, 128.

Auch wenn das Bild ‚der anderen‘ von der Sprechinstanz einem Traum gleicht [„поймите, что я вам – снюсь“], so zeigt die lautliche Gestaltung des Gedichts doch, dass nicht alle von den ‚Leuten‘ aufgerufenen Kategorien unzutreffend sind.³⁹ Das Problem der Abstammung [„дочь“] ist für die Sprechinstanz durchaus relevant, allerdings nicht innerhalb der üblichen menschlichen Grenzen. Die für Cvetaevas Dichtung typische enge „Verbindung zwischen dem Phonetischen und Semantischen“⁴⁰ aktiviert im Lexem *дочь* in diesem Text ein zusätzliches Bedeutungsspektrum: *дочь* steht in der exponierten Reimposition, in der es mit zwei weiteren Lexemen, *ночь* und *прочь*, äquivalent wird. Im Reim werden generell semantische Ähnlichkeiten und Unterschiede aktiviert; dies gilt für den zitierten Text umso mehr, als die vierzeilige Strophe nicht, wie im Russischen üblich, zwei verschiedene Reimwörter etwa nach dem Schema aabb oder abab aufweist. Statt dessen wird ein Reimpaar zum Schema aaaa verdoppelt. Diese außergewöhnliche Betonung der Lautfolge /oč’/ – Frejdin spricht von einer „Vertiefung des Reims“⁴¹ – verweist noch verstärkt auf die zwischen den reimenden Lexemen entstehende Ähnlichkeitsrelation: Im Wortpaar *ночь* – *дочь* suggeriert die Näherelation (auch in Anbetracht des Motivs der Urmutter Nacht) eine syntaktische Beziehung mit der Bedeutung „Tochter der Nacht“. Für eine derartige ‚verwandtschaftliche‘ Annäherung zwischen Nacht und Tochter spricht auch das dritte Lexem im Reimverbund, *прочь*: Die Sprecherin bewegt sich durch die Nacht, nähert sich dieser im Verlassen des schlafenden Hauses körperlich an. Gleichzeitig geht sie auch an den sie taxierenden Menschen vorüber; hier scheint der Überdruss auf, der im achten Text in der Abwendung von den menschlichen Augen und der Hinwendung zur Nacht wieder aufgenommen wird.

Cvetaeva gibt in diesem Zyklus also nicht nur der Dichtung – unter Ausnutzung des grammatischen Geschlechts des Lexems *ночь* – einen weiblichen Ursprung; sie setzt die Sprecherin zu dieser auch in eine besondere Relation. Die Anrede der Nacht im achten Text ist also nicht ausschließlich ein Gebet an eine ferne gottähnliche Gestalt. Vor dem Hintergrund des dritten Textes wird sie zur Bitte einer Tochter an ihre Mutter: Die Tochter ist auf lautlicher Ebene zur Tochter der Dichtung selbst geworden – mehr noch, da die Nacht als die Mutter aller Lieder ausgewiesen wird, gerät das lyrische Ich gleichsam zur Dichtung selbst. Die Bitte um eine dichterische Stimme ist damit eine bloß rhetorische; die Frage nach dem Recht, mit einer weiblichen Stimme im dichterischen Diskurs zu sprechen, wird in den Bereich des Absurden verwiesen.

Dabei ist es nur konsequent, dass die Verortung des lyrischen Ich in der Dichtung selbst nicht auf der motivischen Ebene explizit gemacht ist: Sie erfolgt über das genuin lyrische Verfahren der Bedeutungsbildung mittels Lautäquivalenzen. Die weibliche dichterische Autorität beruht damit auf der dichterischen Gestaltung des sprachlichen Materials; sie wird aus der Lyrik selbst abgeleitet.

1.2.3 ‚Ich‘ und ‚die anderen‘: Die geographische Herkunft als identitätsstiftendes Merkmal

Neben der motivischen Verankerung der weiblichen Sprechinstanzen in einer weiblichen Ahnenreihe und der lautlichen innerhalb einer als weiblich verstandenen Dichtung sind Cvetaevas Gedichte bemüht, den Sprechinstanzen einen Ort im zeitgenössischen literarischen Umfeld und damit in der tatsächlichen literarischen Tradition zu verschaffen. Die geographi-

³⁹ Es ist typisch für Cvetaevas Dichtung, dass die gängigen Zuschreibungen und Beschränkungen zwar überschritten werden, aber dabei als Grundlage prinzipiell erhalten bleiben. Kelly etwa beschreibt Cvetaevas Entwurf von Weiblichkeit als: „a flexible notion of female identity, denominated neither by affiliation with the domestic nor with the need to escape domesticity“ (Kelly, 1994, 316). Vgl. dazu auch Abschnitt 3.

⁴⁰ Karlinsky, 1966, 144. Auf die Untrennbarkeit von Ausdruck und Inhalt bei Cvetaeva verweist auch Revzina (vgl. Revzina, 1981, 67).

⁴¹ Frejdin, 1968, 134.

sche Herkunft des lyrischen Ich aus Moskau ist ein Merkmal, das vor allem in ihren „Стихи о Москве“ [Gedichte über Moskau] und den „Стихи к Блоку“ [Gedichte an Blok] zum identitätsbildenden wird. Jane Taubman formuliert:

In that society overwhelmingly Petersburg and male, Tsvetaeva was ‚marked‘ for two qualities, ‚Moscow‘ and ‚female‘. Since being a female poet inevitably involved comparison with Akhmatova, Tsvetaeva stressed the element which made her different, her ‚Moscowness‘.⁴²

Cvetaevas lyrisches Ich erhält in den „Стихи о Москве“ eine übermenschliche Statur: Schon die ersten Verse des ersten Gedichts geben der Sprecherin einen überhöhten Blickwinkel: „Облака – вокруг, / Купола – вокруг“⁴³ [Wolken – ringsherum, / Kuppeln – ringsherum]. Diese herausgehobene Position bereitet den Beginn des zweiten Textes vor, in dem die Sprecherin⁴⁴ dem Adressaten die eigene Stadt überreicht:

<p>Из рук моих – нерукотворный град Прими, мой странный, мой прекрасный брат.⁴⁵</p>	<p>Aus meinen Händen nimm – die nicht von Hand geschaffene / Stadt, mein wunderba- rer Bruder.</p>
--	--

Auf sehr körperliche, architektonisch-konkrete Art übergibt das Ich dieses Gedichts die Stadt Moskau an einen Seelenverwandten.⁴⁶ Dabei hält die Sprechinstanz, so suggeriert der Text, nicht nur „vierzig mal vierzig“ Kirchen in ihrer Hand [„По церковке – все сорок сороков“]; die paradox anmutende Wendung, der Adressat möge „aus den Händen“ des Ich die „nicht von Hand geschaffene Stadt“ [Из рук моих – нерукотворный град] in Empfang nehmen, verleiht der Sprecherin eine übermenschliche, überzeitliche Statur.

Aus den „Стихи к Блоку“ wird zudem deutlich, dass die Sprechinstanz durch ihre Texte dem Petersburger Alexander Blok eine Erfahrung verschafft, auf die er sonst verzichten müsste; so etwa in den ersten beiden Strophen des fünften Gedichts:

<p>У меня в Москве – купола горят! У меня в Москве – колокола звонят! И гробницы в ряд у меня стоят, – В них царицы спят, и цари.</p>	<p>Bei mir in Moskau – glänzen die Kuppeln! Bei mir in Moskau – klingen die Glocken! Und die Grabmäler stehen bei mir in Reihe, – In ihnen schlafen die Zarinnen, und die Zaren.</p>
<p>И не знаешь ты, что зарей в Кремле Легче дышится – чем на всей земле! И не знаешь ты, что зарей в Кремле Я молюсь тебе – до зари!⁴⁷</p>	<p>Und du weißt nicht, dass beim Abendrot im Kreml Es sich leichter atmet – als auf der ganzen Welt! Und du weißt nicht, dass beim Abendrot im Kreml Ich zu dir bete – bis zum Morgenrot!</p>

Gleichzeitig bewahrt die Sprecherin ihre Sonderstellung, die beiden Flüsse vereinigen sich nicht: „Но моя река – да с твоей рекой, / [...] Не сойдутся“ [Aber mein Fluss – wird sich doch mit deinem Fluss, / [...] Nicht begegnen]. Dabei wird sie zur Hüterin und Überbringerin

⁴² Taubman, 1988, 97. Vgl. hierzu auch Korkina, 1987, 161.

⁴³ Cvetaeva, 1994, I, 268. Die Sprechinstanz dieses Gedichts ist zwar geschlechtlich nicht spezifiziert; aus den Versen „Тоже – дочери / Передашь Москву“ [Du wirst auch der Tochter / Moskau übergeben] geht jedoch hervor, dass das Gedicht an die Tochter gerichtet ist. Die Vielzahl der an die Tochter („Але“) adressierten Gedichte legt außerdem die Interpretation des Texts als eine von der Mutter an die Tochter gerichtete Rede nahe. Auffällig ist an diesem Text auch, dass zu Beginn des Zyklus die Sprecherin erneut nicht als Einzelstehende eingeführt wird, sondern als Teil einer weiblichen Geschlechterfolge, in der die Stadt Moskau von einer Generation zur nächsten weiter gereicht wird.

⁴⁴ Hier ergibt sich in einem von Heterosexualität geprägten kulturellen Kontext das Geschlecht der Sprecherin implizit aus dem letzten Vers „Ты не раскаешься, что ты меня любил.“

⁴⁵ Cvetaeva, 1994, I, 269.

⁴⁶ Taubman liest ihn als Mandel'stam (vgl. Taubman, 1988, 81).

⁴⁷ Cvetaeva, 1994, I, 291.

der russischen Tradition, die in der Hauptstadt Petersburg kaum präsent ist: Moskau wird in diesen Texten zu einem Ort, an dem die Zarengräber die Geschichte Russlands verkörpern, und der durch die Omnipräsenz seiner Kirchen – die Kirchen, Kuppeln und Glockentürme sind prägende Motive in den Gedichten über Moskau – von der religiösen und kulturellen Identität Russlands kündet.

Wie Sibelan Forrester in ihrem Artikel „Bells and Cupolas: The Formative Role of the Female Body in Marina Tsvetaeva’s Poetry“ ausführt, weist schon die Analogie zwischen den (in den Gedichten immer wieder zitierten) runden Formen der Kirchenkuppeln und dem weiblichen Körper Moskau als eine weibliche Stadt aus.⁴⁸ Die Opposition zwischen dem weiblichen Sprechen der Moskauer Dichterin und der männlichen Kulturtradition Petersburgs findet jedoch in den Gedichten über Moskau eine noch weitaus explizitere Formulierung:

Над городом, отвергнутым Петром,
Перекатился колокольный гром.

Гремучий опрокинулся прибой
Над женщиной, отвергнутой тобой.

Царю Петру и вам, о царь, хвала!
Но выше вас, цари: колокола.

Пока они гремят из синевы –
Неоспоримо первенство Москвы.

– С целых сорок сороков церквей
Смеются над гордынею царей!⁴⁹

Über der Stadt, die von Petr verschmäht wurde,
Rollte der Glockendonner.

Donnernd stürzte die Brandung
Über der Frau, die von dir verschmäht wurde.

Dem Zaren Petr und Euch, o Zar, Ehre!
Aber höher als ihr, Zaren: sind die Glocken.

Solange sie aus dem Blau donnern –
Ist der Vorrang Moskaus unbestreitbar.

– Von allen vierzig mal vierzig Kirchen
Lachen sie über den Stolz der Zaren!

In den ersten beiden Strophen wird eine Analogie zwischen der von Peter abgelehnten Stadt Moskau und einer zurückgewiesenen Frau aufgebaut: Über beider Kopf schlagen der Donner der Kirchenglocken bzw. die lärmende Brandung zusammen. Die spiegelbildliche Konstruktion der ersten vier Verse fügt Moskau die Bedeutungskomponente ‚weiblich‘ hinzu. Gleichzeitig ist die Ablehnung Moskaus von religiöser Signifikanz; die Glockentürme überragen in der dritten Strophe die Zaren und künden von der unstrittigen Vorrangstellung Moskaus. Die etablierte Analogie zwischen Moskau und der zurückgewiesenen Frau erweitert nun auch die Bedeutung der überlegenen Stellung: Die Kirchenglocken verspotten somit nicht nur die Überheblichkeit der Zaren, sondern ebenso die männliche Überheblichkeit gegenüber dem Weiblichen.

Dieses Gedicht ist in eine Gruppe von Texten eingebettet, in denen die Sprechinstanz sich und ihre Heimatstadt vertextet und mittels der entstandenen Gedichte die Stadt den Petersburger Dichterkollegen auch übergibt. Dies erlaubt es, eine Verbindung zwischen der zurückgewiesenen Frau und der hier etablierten dichterischen Stimme Moskaus zu ziehen: Deren Ablehnung durch die dominante Petersburger Literaturwelt käme einer Ablehnung Moskaus gleich, einer Leugnung der historischen und kulturellen Identität Russlands. Dass die Texte diese Identität als eine weibliche ausweisen, verleiht den Gedichten zwar einen Sonderstatus in der dominanten Kultur. Das weibliche Sprechen ist jedoch durch seine Kopplung an Moskau keineswegs sekundär; vielmehr wird die weibliche Stimme Moskaus in den Rang des Ursprünglichen, originär Russischen erhoben.⁵⁰ Das lyrische Ich wird so auch nicht nur als Teil des Literaturbetriebs, sondern gleichsam als dessen Wurzel stilisiert.⁵¹

⁴⁸ Vgl. Forrester, 1992, 233ff. Nach Joanna Hubbs weist die Architektur christlicher Kirchen in Russland generell eine strukturelle Ähnlichkeit zum weiblichen Körper auf (vgl. Hubbs, 1988, 102).

⁴⁹ A.a.O., I, 271.

⁵⁰ Die Bedeutung der Kategorie Geschlecht wird indirekt auch in den Gedichten an Achmatova bestätigt. Achmatova wird dort einerseits als Rivalin begriffen und Petersburg zugeordnet, auch über die Identifikation als nicht russisch: „Узкий, нерусский стан“ (a.a.O., I, 234) [Schmale, unrussische Sta-

In den vorangehenden Abschnitten konnte gezeigt werden, wie in Cvetaevas Gedichten eine weibliche Sprecherin eingesetzt und verankert wird. Anders als in Achmatovas Gedichten, die ihre Sprechinstanz über den göttlichen Willen und (männlich-)literarische Anerkennung legitimieren⁵², versuchen Cvetaevas Texte, ihrem lyrischen Ich eine genuin weibliche Autorität zu geben. Die Sprecherin ist einerseits Teil einer weiblichen Ahnenreihe, die sich durch die Überschreitung der konventionellen weiblichen Rolle auszeichnet, und wird zudem zur Tochter einer Urmutter der Dichtung stilisiert. Andererseits beansprucht das lyrische Ich, als Vertreterin und Vertexterin Moskaus die wahrhaft weiblich-russische Stimme zu repräsentieren.

Die in Cvetaevas Texten angestrebte dichterische Autorität zielt so nicht nur darauf, als gleichberechtigte Stimme innerhalb der literarischen Tradition anerkannt zu werden. Für die Sprechinstanz wird vielmehr eine Sonderstellung entworfen, die sich nicht zuletzt aus der Fähigkeit speist, geschlechtliche, ja menschliche Grenzen zu überschreiten. So wird suggeriert, dieses lyrische Ich sei gegenüber allen anderen Stimmen schon durch seine Abstammung und sein ‚Wesen‘ privilegiert. Das weibliche Sprechen erhält dadurch einen gleichsam schicksalhaften, unausweichlichen Charakter.

Schon in den Strategien, die das weibliche lyrische Ich legitimieren sollen, zeichnet sich damit das Element einer Hyperbolisierung der Sprechinstanz ab. Dieses Moment der Grenzüberschreitung⁵³ und die semantische Strukturierung eines Ich, das von sich behauptet: „Я знаю правду! Все прежные правды – прочь!“⁵⁴ [Ich kenne die Wahrheit! Fort – mit allen früheren Wahrheiten!], sollen im folgenden näher beleuchtet werden.

2 Das weibliche Sprechen als bewusste Grenzüberschreitung

2.1 Die Aktivierung dämonisierter weiblicher Modelle

Der Rückzug auf männlich markierte Topoi und eine kindlich-weibliche Sprechinstanz in den ersten beiden Sammlungen deutet an, dass im weiblichen dichterischen Sprechen ein Widerspruch zur Konvention gesehen wird. Im bereits zitierten Vers „Я только девочка – молчу“ [Ich bin nur ein Mädchen – schweige] aus dem frühen Gedicht „Только девочка“⁵⁵ wird die Vorstellung von der weiblichen Pflicht zu schweigen explizit (und ironisierend) thematisiert. In anderen Texten jedoch wird der Bruch mit den Konventionen bewusst als identitätsstiftend inszeniert. Das Gedicht „Колдунья“ [Die Zauberin] knüpft schon in der ersten von Cvetaevas Gedichtsammlungen das weibliche Sprechen an kulturell vorgefundene, im christlichen Kontext verdammte Weiblichkeitssmodelle:

tur]. Andererseits nimmt Achmatova durch ihre Weiblichkeit eine Spiegelfunktion ein und wird, etwa im neunten Gedicht des Zyklus’ „Ахматовой“ [An Achmatova] (a.a.O., I, 308) wie Cvetaeva selbst mit dem vor-petrinischen Russland assoziiert (vgl. hierzu Dworkin, 1991, 14ff.). Siehe dort (Dworkin, 1991, 10ff.) auch zur Identifikation Achmatovas als Muse, die in der Folge in Cvetaevas Inspirations-Konzept abgelehnt wird.

⁵¹ Ein ähnlicher Anspruch kennzeichnet eine Reihe von Cvetaevas Texten, die anderen Dichtern gewidmet sind. Taubman fasst die Bedeutungsbildung dieser Texte in der prägnanten Formel „Self assertion through praise-giving“ (Taubman, 1988, 100).

⁵² Vgl. Teil IV, Abschnitt 2.5.

⁵³ Zur Bedeutung der Grenzüberschreitung in Cvetaevas Dichtung vgl. auch Lehmann, 1999, 319.

⁵⁴ Cvetaeva, 1994, I, 245.

⁵⁵ A.a.O., I, 143.

Я – Эва, и страсти мои велики:
Вся жизнь моя страстная дрожь!
[..]

Я призрачных эльфов сестра...
А если забросишь колдунью в тюрьму,
То гибель в неволе быстра!

Ты рыцарь, ты смелый, твой голос ручей,
С утеса стремящийся вниз.
От глаз моих темных, от дерзких речей
К невесте любимой вернись!
Я, Эва, как ветер, а ветер – ничей...
Я сон твой. О рыцарь, проснись!

Аббаты, свершая полночный дозор,
Сказали: «Закрой свою дверь
Безумной колдунье, чьи речи позор.
Колдунья лукава, как зверь!»
– Быть может и правда, но темен мой
взор,
Я тайна, а тайному верь!

В чем грех мой? Что в церкви слезам не
учусь,
Смеясь наяву и во сне?
[..]⁵⁶

Ich bin Éva, und meine Leidenschaften sind groß: / Mein ganzes Leben ist ein leidenschaftliches Zittern! / [...]

Ich bin die Schwester der geisterhaften Elfen...
Und wenn du die Zauberin ins Gefängnis wirst,
Dann stirbt sie schnell in der Unfreiheit!

Du bist ein Ritter, du bist mutig, deine Stimme
ist ein Bach, / Die vom Felsen niederstrebt.
Von meinen dunklen Augen, von den verwege-
nen Reden / Kehr zur geliebten Braut zurück!
Ich, Éva, bin wie der Wind, und der Wind – ge-
hört niemandem... / Ich bin dein Traum. O Rit-
ter, wach auf! //

Die Äbte, die ihren mitternächtlichen Rundgang
vollendeten, / Sagten: „Schließ deine Tür
Vor der verrückten Zauberin, deren Reden eine
Schande sind. / Die Zauberin ist verschlagen,
wie ein Tier!“ / – Vielleicht ist das auch richtig,
aber mein Blick ist dunkel, / Ich bin ein Geheim-
nis, und dem Geheimen glaube!

Worin besteht meine Sünde? Dass ich in der
Kirche die Tränen nicht einstudiere,
Wach im Schlaf auflachend?
[..]

Die Sprecherin dieses Textes steht außerhalb der christlichen Ordnung. Der Titel weist sie als Zauberin aus; sie gehört damit der Folklore und innerhalb dieser einem dämonisierten Bereich weiblicher Macht und weiblichen Wissens an.⁵⁷ Daher warnen die Äbte vor ihr: In ihrer sexuellen Ungezügeltheit [„Я – Эва, и страсти мои велики: / Вся жизнь моя страстная дрожь“], auf die schon der Name Éva hindeutet, steht sie innerhalb der christlichen Gesellschaftsordnung im Abseits. Sie wird gar einem Tier ähnlicher als einem Menschen [„как зверь“].

Die größte Gefahr für die christlich-patriarchalische Gesellschaftsordnung scheint jedoch von den „verwegenen Reden“ [дерзких речей] der Figur auszugehen, die – wie das weibliche Sprechen so oft konzeptualisiert wird – ins Obszöne lappen: Ihr Sprechen ist eine „Schande“ [позор], die Unterstellung des Wahnsinns [„Безумной колдунье“] soll die Figur noch weiter ins menschliche Abseits rücken.

Dieser Weiblichkeitentwurf hebt Cvetaevas Text noch nicht von den Modellen anderer Dichterinnen und Dichter ab.⁵⁸ Relativ ungewöhnlich ist jedoch, dass hier die weibliche Figur selbst spricht, sich mit den ihr unterstellten Merkmalen identifiziert und sie in positive Kennzeichen der eigenen Identität umdeutet. Sie lehnt es ab, sich als Eva, die prototypische christliche Sünderin zu begreifen und erteilt der konventionellen Frömmigkeit eine Absage. Statt dessen betont sie ihre Freiheit und Ungebundenheit [„Я, Эва, как ветер, а ветер – ничей“]. Die Überschreitung der Konvention macht diese Figur aus. Sie wird so gleichsam

⁵⁶ A.a.O., I, 33f.

⁵⁷ Vgl. dazu die für den Helden gefährlichen, zauberkundigen Frauengestalten des Volksmärchens, wie etwa die Figur der Elena Premudraja im gleichnamigen Märchen (vgl. Afanas'ev, 1984, II, 198ff. und Utler, 2000, 31ff.). Vgl. zu der Zauberin als Rollenmodell auch Forrester, 1990, 113.

⁵⁸ Vgl. etwa auch Gippius' Konzeption, Teil II, Abschnitt 3.2.

zum Prototyp für Cvetaevas spätere Frauenfiguren und ihre Konzeption eines weiblichen Sprechens.⁵⁹

Neben der Figur der Zauberin treten in Cvetaevas Dichtung mit der Wahrsagerin⁶⁰ und der Zigeunerin⁶¹ weitere Frauengestalten auf, die traditionell am Rand der Gesellschaft angesiedelt sind und mit geheimem Wissen sowie sexueller Freizügigkeit assoziiert wurden bzw. werden. Mit der Betonung der weiblichen Ungebundenheit verkehren sich in einer Vielzahl der Gedichte oft auch die traditionellen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern: Meist ist es die weibliche Figur, die ihrem Verehrer den Laufpass gibt, wie in „Отмыкала ларец железный,...“⁶² [Ich schloss die eiserne Schatulle auf,...] (1916).

Diese gesellschaftlich marginalisierten Figuren sind in Cvetaevas Schaffen der Figur der Dichterin analog und fallen teilweise mit ihr zusammen. Der traditionelle Widerspruch zwischen der Dichterin und der patriarchalisch-christlichen Gesellschaftsordnung wird damit aufgegriffen und als identitätsstiftend markiert. So bittet etwa das lyrische Ich von „Канун благовещения“⁶³ [Der Vorabend von Mariä Verkündigung] die Gottesmutter darum, die Tochter vor dem (Außenseiter-)Schicksal der dichtenden Frau zu bewahren. Die sprechende Mutter wird mit einer Schwarzmagierin und einem Raubtier – die Opposition zum christlich-demütigen Lamm schwingt mit – gleichgesetzt⁶⁴:

От словесной храни – пышности,
Чтоб не вышла как я – хищницей,
Чернокнижницей.

Bewahre sie vor der Üppigkeit – des Worts,
Dass sie nicht werde wie ich – ein Raubtier,
Eine Schwarzmagierin.

Auf motivischer Ebene aktiviert Cvetaevas Lyrik also einen Komplex traditionell dämonisierten Weiblichkeitkonzeptionen und macht diese zu einem (Identifikations-)Modell für die weiblichen Sprechinstanzen.

2.2 Das Moment der Bewegung: Die motivische Umsetzung der Überschreitung

Cvetaevas Texte setzen die überschreitende Qualität des weiblichen Dichtens auch dahingehend motivisch um, als die weiblichen Sprecherfiguren mit Dynamik und Bewegung verknüpft werden. Krystyna Orlova etwa weist auf die gesteigerte Dynamik von Cvetaevas Gedichten hin; die Welt eröffne sich dem lyrischen Ich in der dauernden Bewegung.⁶⁵

In der fortgesetzten Bewegung liegt für die weiblichen Sprechinstanzen der Weg zur Freiheit. Im Gedicht „Rouge et bleue“⁶⁶ [Die rote und die blaue] wird der Vorschlag der einen Sprecherin, alles hinter sich zu lassen, verworfen: „Хочешь, Алина, все бросим, все кинем,
/ Хочешь, уедем? Скажи!“ [Willst du, Alina, wir geben alles auf, verlassen alles, / Willst du, wir fahren weg? Sag!]. Damit werden die beiden Figuren zu Gefangenen [„Пленницы“] im

⁵⁹ Selbstverständlich existieren bereits Modelle wie das der *femme fatale*, in dem die ‚Sünderin‘ als faszinierende Figur erscheint. Cvetaevas Entwurf weist jedoch durch das Motiv der Zauberin und die ‚unverschämten Reden‘ über das Vorbild hinaus. Die Abweichung vom Konventionellen dient zudem als Basis für weiterreichende Überschreitungsbewegungen in Cvetaevas Dichtung.

⁶⁰ Vgl. etwa „На крыльце выхожу – слушаю, / На свинце ворожу – плачу...“ [In den Vorbau gehe ich hinaus – horche / Aus der Bleikugel sage ich wahr – weine...], Cvetaeva, 1994, I, 260f.

⁶¹ Vgl. Taubman, 1988, 136.

⁶² Cvetaeva, 1994, I, 250f.

⁶³ A.a.O., I, 263

⁶⁴ Auch die Figur Anna Achmatovas wird in Cvetaevas Dichtung mitunter mit einer Magierin gleichgesetzt (vgl. a.a.O., II, 79), während sie in anderen Texten in einer Ähnlichkeitsrelation zu Ikonen steht (vgl. a.a.O., I, 309).

⁶⁵ Vgl. Orlova, 1991, 337.

⁶⁶ Cvetaeva, 1994, I, 75.

eigenen Schicksal. Allerdings bleibt genau dadurch die Übereinstimmung mit dem Begriff ‚Frau‘ erhalten: „Что же? Ведь женщины мы!“ [Was denn? Wir sind doch Frauen!].

Die Fähigkeit zur dynamischen Befreiung wird in Cvetaevas Lyrik zum charakteristischen Merkmal der dichterisch begabten Sprechinstanzen. Im Zyklus „Бессонница“ etwa, in dem die Sprechinstanz zur Tochter der Urmutter der Dichtung wird, stellt das erste Gedicht die Verbindung zwischen Schlaflosigkeit und dichterischem Schaffen her; das zweite identifiziert sich das Ich als Dichterin, die Namen gibt und sich gleichzeitig dem Raum öffnet:

[...] и люблю Имена раздавать И еще – раскрывать Двери! – Настежь – в темную ночь! ⁶⁷	[...] und ich liebe es Namen zu verteilen Und dazu – die Türen Aufzumachen! – Angelweit – in die dunkle Nacht!
---	---

Die Tür ist in diesem Ausschnitt weit geöffnet und damit in der typischen Stellung von Türen und Fenstern in Cvetaevas Lyrik. Im dritten Gedicht schreitet das Ich hindurch und verlässt das schlafende Haus „Из дома сонного иду – прочь“.⁶⁸ Die Schlaflosigkeit – in diesem Zyklus als die Voraussetzung für dichterisches Schaffen konzeptualisiert – treibt die Sprecherin in die Nacht hinaus „Бессонница меня толкнула в путь“⁶⁹, sie durchquert als Spaziergängerin die nächtliche Stadt. Ihr Aufenthalt ist nie von Dauer, sie ist nur ein himmlischer Gast „Нынче я гость небесный“.⁷⁰

Cvetaevas Texte entwerfen so einen Bedeutungskomplex, in dem dichterisches Sprechen und Bewegung in eines fallen. Darin wird das als (gesellschaftliche) Überschreitung markierte weibliche Sprechen verbindlich an eine weitere Überschreitung traditioneller Geschlechterkonzeptionen gekoppelt: Konventionell wird das Weibliche als das Statische, Passive gedacht. Cvetaevas Texte lösen diese Verbindung; die Sprecherinnen werden zu aktiven, Räume und geschlechtliche Zuschreibungen durchschreitenden Figuren.

Dabei beschränkt sich die Beweglichkeit von Cvetaevas Figuren nicht auf die horizontale Achse. Schon im dritten Gedicht des „Бессонница“-Zyklus wird die Verbindung der Sprecherin zum Element der Luft hergestellt: „Июльский ветер мне метет – путь / [...] Сквозь стекла тонкие груди – в грудь“⁷¹ [Der Juliwind fegt mir – den Weg / [...] Durch die dünnen Wände der Brust – in die Brust]. Die Öffnung zum Raum hin findet ihre Entsprechung in der Öffnung des Körpers für den Wind.⁷² Letztlich ist es das Ziel der Sprechinstanzen, in die Vertikale zu wechseln und sich auch dort frei zu bewegen – nach Laura Weeks ersetzt die vertikale Bewegung die horizontale in Cvetaevas späteren Gedichten völlig.⁷³ Die Sprechinstanzen sehen sich selbst als Geflügelte, wie im Gedicht „И другу на руку легло...“ [Und dem Freund legte sich auf die Hand.]: „я поистине крылат“⁷⁴ [ich bin wahrhaftig geflügelt]. Auch die Fähigkeit zur vertikalen Bewegung wird in der Folge mit der Befähigung zum Dichten gleichgesetzt: „Ты – каменный, а я пою, / Ты – памятник, а я летаю“⁷⁵ [Du bist steinern, und ich singe, / Du bist ein Denkmal, und ich fliege].

⁶⁷ A.a.O., I, 281.

⁶⁸ A.a.O., I, 282.

⁶⁹ A.a.O., I, 284.

⁷⁰ A.a.O., I, 283.

⁷¹ A.a.O., I, 282. Der gesamte Text ist in Abschnitt 1.2.2 zitiert.

⁷² Die Identifikation mit dem Wind ist für die weiblichen Figuren gleichbedeutend mit Freiheit, wie auch aus dem in Abschnitt 2.1 bereits zitierten Text „Колдунья“ hervorgeht (Cvetaeva, 1994, I, 33). Zur Identifikation des Ich mit dem Wind (und des Winds mit der Nacht) als schöpferische Kraft im „Бессонница“-Zyklus vgl. Faryno, 1978, 142f.

⁷³ Vgl. Weeks, 1985, 56.

⁷⁴ Cvetaeva, 1994, I, 320.

⁷⁵ Aus dem Gedicht „На бренность бедную мою...“ [Auf meine arme Vergänglichkeit...], a.a.O., I, 527. Zubova verweist darauf, dass für Cvetaeva der Dichter zwischen Himmel und Erde verortet ist, darin

2.3 Die Hyperbolisierung des lyrischen Ich

Im Übergang der Bewegung von der Horizontalen in die Vertikale ist bereits ein für Cvetaevas Schaffen charakteristisches Merkmal präsent: Die Hyperbolisierung der Sprechinstanz.⁷⁶ Häufig scheinen menschliche Beschränkungen für die Sprechinstanzen keine Gültigkeit mehr zu haben. Im folgenden wird gezeigt, wie auf verschiedenen Ebenen in Cvetaevas Lyrik versucht wird, Begrenzungen zu durchbrechen.

Eine Ebene bildet die körperliche Begrenztheit des Individuums. Wie Krystyna Orlova ausführt, übersteigt der emotionale Maximalismus Cvetaevas das Fassungsvermögen des Körpers.⁷⁷ Nach Orlova entsteht daraus das „Streben nach Körperlosigkeit“ [стремлени[е] к бесплотности]⁷⁸, wie es sich auch im „Бессонница“-Zyklus manifestiert: Dort wird die Erschöpfung nach einer schlaflosen – implizit: einer schöpferischen – Nacht mit der Lösung vom Körper und seiner Annäherung ans Engelsgleiche identifiziert:

После бессонной ночи слабеет тело,
Милым становится и не своим, – ничьим.
В медленных жилах еще заныают стрелы –
И улыбаешься людям, как серафим.⁷⁹

Nach der schlaflosen Nacht wird der Körper schwach, / Wird angenehm und nicht der eigene, – niemandes. / In den langsamen Adern schmerzen noch die Pfeile – / Und du lächelst den Leuten zu, wie ein Seraph.

Cvetaevas Texte kennen jedoch auch den umgekehrten Weg: Teilweise wird das Verlangen nach einer Lösung aus der körperlichen Beschränkung mit einer forschen Überschreitung der Körpergrenzen beantwortet. So werden dem Körper mitunter zusätzliche Glieder hinzugefügt – im Gedicht „Коли милым назову – не соскучишься!...“ [Wenn ich dich Geliebter nenne – langweilst du dich nicht!] verfügt das sich als Gottesmutter stilisierende Ich über einen dritten Arm [„Богородицей – слыву – Троеручицей“].⁸⁰ In der grotesken Erweiterung des Körpers werden alle menschlichen Größenrelationen außer Kraft gesetzt – die Arme vernichten gleichzeitig Festungen und schreiben auf der Meereseoberfläche [„Одной – крепости крушу, [...] / Третьей по морю пишу“]. Mit dieser hyperbolisierten Ausweitung der Körpergrenzen werden die herkömmlichen zwischenmenschlichen Bezugssysteme ebenfalls nichtig. In der letzten Strophe wird nicht der Weiblichkeit als solcher eine Absage erteilt, sondern ihrer Integration in die bestehende zwischenmenschliche Ordnung:

Коль похожа на жену – где повойник мой?
Коль похожа на вдову – где покойник мой?
Коли суженого жду – где бессонница?
Царь девицею живу – беззаконницей!

Wenn ich einer Ehefrau gleiche – wo ist mein Povoynik?⁸¹ / Wenn ich einer Witwe gleiche – wo ist mein Verstorbener? / Wenn ich auf den Bräutigam warte – wo ist die Schlaflosigkeit? / Ich lebe als Car'-devica – als Gesetzlose!

Der gewöhnlichen Körperlichkeit wird in diesem Text eine eigene entgegen gesetzt. Die üblichen Gesetzmäßigkeiten werden zugunsten eines Regelwerks verneint, das dem Märchen und der ihm inhärenten Möglichkeit zur Überschreitung zum Übermenschlichen entspricht. Die gewählte, dichterisch-märchenhafte Ordnung erscheint jedoch vom Standpunkt der menschlichen Gemeinschaft als Gesetzlosigkeit [„беззаконницей“].

ist er den Bäumen verwandt, die ebenfalls einem Zwischenreich zwischen Irdischem und Transzendem angehören (vgl. Zubova, 1993, 184). Cvetaevas Konzeption des Baum-Motivs gemahnt an Guros Vergöttlichung der Kiefern (vgl. Teil III, Abschnitt 3.2.1).

⁷⁶ Vgl. dazu auch Boym, 1991, 220.

⁷⁷ Vgl. Orlova, 1991, 338.

⁷⁸ A.a.O., 338.

⁷⁹ Cvetaeva, 1994, I, 283.

⁸⁰ A.a.O., I, 279.

⁸¹ Traditioneller Kopfschmuck russischer Frauen.

In diesem Gedicht erfolgt nicht nur die Identifikation der Sprechinstanz mit einer Märchenfigur, der *Car'-devica* [„Царь девицею“]; die Wendung „Gottesmutter werde ich genannt“ [Богородицей – сльву]⁸² deutet auf die Überschreitung zum Göttlichen hin, die sich in einer Reihe von anderen Texten bestätigt. So zeigt etwa das Gedicht „Что видят они? – Пальто...“⁸³ [Was sehen sie? – Den Mantel...] ebenfalls eine Aufhebung der körperlichen Grenzen, die von einer bereits bekannten Motivik ausgeht, der Bewegungsfähigkeit des lyrischen Ich. Ausgehend vom Lauf mit sich steigernder Geschwindigkeit mündet das Gedicht in die Strophe:

Как птицы полночный крик,
Пронзителен бег летучий.
Я чувствую: в этот миг
Мой лоб рассекает – тучи.⁸⁴

Wie des Vogels mitternächtlicher Schrei,
Ist der fliegende Lauf durchdringend.
Ich fühle: in diesem Augenblick
Durchschneidet meine Stirn – die Wolken.

Der „fliegende Lauf“ [бег летучий] suggeriert eine Lösung vom Erdboden; die Bedeutung des Laufens bleibt jedoch aktiviert: Mit der die Wolken durchschneidenden Stirn [„Мой лоб рассекает – тучи“] wächst sich das Ich in eine gigantoide Statur aus. Schon in der traditionellen Wertung der räumlichen Koordinaten ‚unten‘ und ‚oben‘ suggeriert diese doppelte Lösung vom Erdboden auch ein Verlassen des bloß Irdischen. Diese Wirkung wird durch die zum Gedicht gehörige Datumsangabe noch verstärkt: „Himmelfahrt 1915“ [Вознесение 1915]. Die Fähigkeit, sich am christlichen Festtag Himmelfahrt vom Boden der Welt zu lösen, impliziert eine transzendenten Überhöhung des lyrischen Ich, eine Ähnlichkeit zum christlichen Gottessohn.

Was hier angedeutet ist – die Annäherung eines weiblichen Ich an die Position einer traditionell männlichen Gottheit – wird an anderer Stelle noch deutlicher formuliert, so etwa im Zyklus „Сивилла“ [Sibylle] aus den Jahren 1922 und 1923. Im ersten Gedicht dieses Zyklus erscheint die Sibylle als Gefäß, in das die Stimme Gottes aufsteigt [„Бог вошел“, „Сухими реками взметнулся Бог“]. Im zweiten Text jedoch wird die Szenerie, die als „Verkündigung“ [Благовещение]⁸⁵ beschrieben und damit in einen christlichen Kontext gestellt wird, dahingehend verkehrt, dass die Sibylle nun mit ihrer eigenen Stimme spricht⁸⁶: „Тело твое – пещера / Голоса твоего“⁸⁷ [Dein Körper ist die Höhle / Deiner Stimme]. Die weibliche Figur und die weiblich-prophetische Stimme werden selbst göttlich.

Das weibliche dichterische Sprechen wird in Cvetaevas Gedichten also nicht nur mit der Fähigkeit verknüpft, konkret-körperliche Grenzen zu überschreiten. Die weiblichen Sprechinstanzen werden auch im Versuch hyperbolisiert, sie selbst und ihr Sprechen ins Göttliche transzendifieren zu lassen.⁸⁸ Die Überschreitung des christlichen Weltmodells, wird in Cvetaevas Texten häufig explizit umgesetzt. So steht die Zugehörigkeit des Weiblichen zum christlichen System zunehmend in Frage. Das auf ‚männlich‘ festgelegte Geschlecht von Gottvater und -sohn macht es dem christlichen Gott unmöglich, über Frauen zu urteilen: „Бог, не суди! – Ты не был / женщиной на земле!“⁸⁹ [Gott, urteile nicht! – Du warst / Keine Frau auf der Erde!]. Somit entsteht eine Leerstelle in Cvetaevas Gedankengebäude – die von einer weib-

⁸² Forrester bemerkt zu Cvetaeva: „Unlike Akhmatova in *Requiem* [...], Cvetaeva never openly assumes the role of Marija Bogorodica“ (Forrester, 1996b, 288). Schon angesichts dieses Gedichts scheint es jedoch fraglich, ob diese Beobachtung auf Cvetaevas lyrisches Gesamtwerk zutrifft – selbst wenn die Figur der Gottesmutter in diesem Text durch die Annäherung an die *Car'-devica* der Folklore eine erhebliche Transformation erfährt.

⁸³ Cvetaeva, 1994, I, 236f.

⁸⁴ A.a.O., I, 237.

⁸⁵ A.a.O., II, 136.

⁸⁶ Vgl. Hasty, 1986, 335.

⁸⁷ Cvetaeva, 1994, II, 137.

⁸⁸ Zur Beanspruchung göttähnlicher Kräfte vgl. auch Dinega, 2000, 565.

⁸⁹ Cvetaeva, 1994, I, 244.

lichen Gottheit, die zum Beurteilen irdischer Frauen imstande wäre, gefüllt werden müsste. Dies geschieht ansatzweise in Gedichten wie jenen an die Sibylle.

Angesichts dieser Konzeption von Weiblichkeit und weiblichem Sprechen rückt noch einmal die Frage nach dem Autoritätserwerb in Cvetaevas Gedichten in den Blickpunkt. Der beanspruchte Übergang von der irdischen Fixierung ins Transzendent-Göttliche schafft eine weibliche Sprechposition, die eine Infragestellung durch bloß-menschliche Rezipientinnen und Rezipienten beinahe ausschließt. Cvetaeva erreicht damit ein ähnliches Resultat wie Achmatova, in deren Legitimierungsstrategie das Sprechen der lyrischen Helden wiederholt als gottgefällig ausgewiesen wird⁹⁰: Allerdings zeugt der Auftritt einer ins Göttliche hyperbolisierten Sprecherin von einem Willen zur Grenzüberschreitung als Provokation, der Achmatovas Gedichten, schon aufgrund der akmeistischen Kulturkonzeption, gänzlich fehlt.

Der Anspruch der Sprecherin, nicht nur das System der Geschlechterrollen sondern generell die traditionell-christliche Ordnung zu verlassen, tritt im Gedicht „Кто создан из камня, кто создан из глины, —...“⁹¹ [Der eine ist aus Stein geschaffen, der andere ist aus Lehm geschaffen, —...] in besonderer Klarheit hervor. Jerzy Faryno zeigt in seiner detaillierten Analyse dieses Gedichts, wie ausgehend von der in der ersten Strophe eingeführten Opposition zwischen dem Ich und ‚den anderen‘ die Sprechinstanz als nicht weiter hinterfragbare Einheit eingesetzt wird:

Кто создан из камня, кто создан из глины, —
А я серебрюсь и сверкаю!
Мне дело — измена, мне имя — Марина,
Я — бренная пена морская.

Кто создан из глины, кто создан из плоти —
Тем гроб и надгробные плиты...
— В купели морской крещена — и в полете
Своем — непрестанно разбита!

Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
Пробьется мое своеволье.
Меня — видишь кудри беспутные эти? —
Земною не сделаешь солью.

Дробясь о гранитные ваши колена,
Я с каждой волной — воскресаю!
Да здравствует пена — веселая пена —
Высокая пена морская!

Der eine ist aus Stein geschaffen, der andere
ist aus Lehm geschaffen, — / Und ich glänze
silbern und glitzere! / Meine Sache ist die
Veränderung, mein Name ist Marina, / Ich bin
die vergängliche Meerengischt. //

Der eine ist aus Lehm geschaffen, der andere
ist aus Fleisch geschaffen — / Denen einen
Sarg und Grabplatten... — / Getauft in der
Meereskuppel — und in meinem Flug / unab-
lässig zerschlagen. //

Durch jedes Herz, durch alle Netze
Bricht sich meine Eigenwilligkeit.
Aus mir — siehst du diese ausschweifenden
Locken? — / Macht man kein Salz der Erde.

Ich zersplittere an euren granitenen Knien,
Mit jeder Welle — lebe ich wieder auf!
Es lebe die Gischt — die fröhliche Gischt —
Die große Meerengischt!

Ein Schlüssel zum Verständnis dieses Textes liegt für Faryno darin, dass ‚die anderen‘ als Geschaffene [„создан“] eingeführt werden, während die Sprecherin Marina schon über den Namen als dem Meer zugehörig ausgewiesen wird – in der Opposition zu den ‚Geschaffenen‘ wird sie selbst zu einem Element, das seinen Anfang und seinen Grund in sich selbst hat.⁹² In der Sprechinstanz verschmelzen Vergänglichkeit und Ewigkeit: Der Meeresschaum wird zwar als vergänglich markiert, die Sprechinstanz wird immer aufs Neue zerschlagen [„в полете / Своем — непрестанно разбита!“]; sie erhält jedoch – erneut als dynamische Kraft – mit jeder Welle neues Leben [„Я с каждой волной — воскресаю!“].

Die Sprecherin, die mit Anfang und Ende beide Pole einer Opposition in sich vereint, kann die Integration ins christliche System und damit auch in die hierarchische Ordnung Gott-Mensch verneinen⁹³: Sie weigert sich, als Mensch unter Menschen zu leben, lässt sich

⁹⁰ Vgl. Teil IV, Abschnitt 2.5.

⁹¹ Cvetaeva, 1994, I, 534f.

⁹² Vgl. Faryno, 1981, 30.

⁹³ Vgl. a.a.O., 38f.

nicht zum Salz der Erde machen [„Меня [...] / Земною не сделаешь солью.“]. Statt dessen wird das Ich einer mythischen Elementarkraft angenähert.

Dabei impliziert dieses Gedicht auch eine geschlechtliche Differenz zwischen Marina und den anderen, die von Faryno nicht behandelt wird. Grammatikalisch verbindet sich *kmo* ausschließlich mit maskulinen Verb-, Adjektiv- und Partizipialformen. Diese Kongruenzregel bedingt, dass auch die feminine Bedeutung in der maskulinen Form potentiell enthalten ist und bei Bedarf aktiviert werden kann. Cvetaevas Text jedoch beschreitet den umgekehrten Weg: Die feminine Bedeutung von *kmo* wird geschwächt, indem im beschriebenen Gegensatz zwischen ‚Ich‘ und ‚den anderen‘ den maskulinen Formen eine Kette von Feminina als Kontrast gegenüber steht: „измена“ – „Марина“ – „брейная pena морская“. Der Gegensatz zwischen dem Ich und ‚den anderen‘ ist damit auch ein Gegensatz zwischen den Geschlechtern.

Diese Deutung wird von der Motivik des Gedichts unterstützt: Das aus Lehm erschaffene Geschöpf ist nach einer, der dominanten Variante der christlichen Schöpfungsgeschichte ein Mann; Eva wiederum entsteht erst aus dessen Rippe. Diese doppelte Abhängigkeit, die auch das Fehlen einer direkten Verbindung des Weiblichen zum Transzendenten impliziert, ist für die nach Unabhängigkeit strebende Sprecherin inakzeptabel. Sie stellt sich daher außerhalb der geltenden Ordnung (auch über die Idee der *своевольье* [Eigenmächtigkeit, Eigenwilligkeit]) und wird – im Rückgriff auf ein traditionell weiblich konnotiertes Element, das Wasser – zur Schöpferin und zugleich zum Geschöpf ihres eigenen Kosmos mit eigenen Gesetzen.

Als Elementarkraft ‚Marina‘ erhebt die Sprecherin keinen Anspruch auf den Platz des christlich-männlichen Gottes⁹⁴; vielmehr scheint sich die Figur Marina (und damit die Dichterin selbst, da die Einführung des Autorennamens nach Faryno den Unterschied zwischen dem Text und seiner Autorin aufhebt⁹⁵), als dessen weibliche Entsprechung in einem in sich geschlossenen ‚Eine-Frau-Universum‘ zu konzeptualisieren. Die dem christlichen System inhärente Leerstelle (eines Gottes, der die weiblichen Anliegen nicht beurteilen kann), wird so über einen Gegenentwurf gefüllt.

Damit entsteht auch ein weibliches lyrisches Ich, dessen Sprechen nur auf das eigene ‚Wesen‘ zurückverweist und aus keinem äußeren Bezugssystem zu begründen bzw. in Frage zu stellen ist. Wie im Auftakt eines anderen Textes formuliert wird: „Я – есмъ“⁹⁶ [Ich bin] – als Antwort auf alle Fragen wird die Existenz dieses einer Naturgewalt gleichkommenden Ich eingesetzt. Die spezifische semantische Konzeption der weiblichen Sprechinstanz als nicht nur gesellschaftliche Grenzen überschreitende sondern als hyperbolisierte, übermenschliche Elementarkraft lässt letztlich auch die Autoritätsfrage in einem neuen Licht erscheinen: Diese wird gleichzeitig verneint – eine Naturgewalt ist nicht hinterfragbar – und oberflächlich beantwortet: ‚Ich bin‘ eben so. Die Frage, woraus die Sprechinstanz das Recht ableitet, sich so zu sehen, wird durch ihren Auftritt als Sprachgewaltige zunächst in den Hintergrund gedrängt.

Angesichts der hyperbolisierten Statur von Cvetaevas Sprechinstanzen rückt auch das Verhältnis zwischen Subjektivität und Allgemeingültigkeit in den Blickpunkt. Wie Angela Livingstone ausführt, ist der unmittelbare Ausdruck von Emotion charakteristisch für Cvetaevas Dichtung⁹⁷, Orlova nennt Expressivität und Leidenschaft als kennzeichnende Merkmale.⁹⁸ Die Texte können damit als vorwiegend subjektive gelten. Mit Emotionalität und Subjektivität stehen sie nicht nur innerhalb einer traditionell als weiblich begriffenen Sphäre, sie zeigen auch ein für die Lyrik generell typisches Merkmal. Allerdings ist Cvetaevas Subjektivität eine sehr spezifische; der Vergleich mit Achmatova ist hier aufschlussreich: Achmatova schafft

⁹⁴ Die Gleichsetzung zwischen lyrischem Ich und einer Elementarkraft enthält erneut eine Identifikation zwischen dem Ich und der Dichtung selbst. Forrester weist darauf hin, dass die Dichtung in Cvetaevas Texten mit der elementaren Naturkraft, *смухия*, in eins gesetzt wird (vgl. Forrester, 1990, 29).

⁹⁵ Vgl. Faryno, 1981, 42.

⁹⁶ Cvetaeva, 1994, I, 406.

⁹⁷ Vgl. Livingstone, 1971, 182.

⁹⁸ Vgl. Orlova, 1991, 337.

durch die Betonung des Alltäglichen und Persönlichen einen Identifikationsrahmen, die beschriebenen Emotionen werden häufig gerade wegen der Konzentration aufs Private als übertragbare gelesen. Durch die Beschränkung auf einen weiblich konnotierten Bereich erreicht Achmatova gewissermaßen eine ‚allgemeine Weiblichkeit‘.⁹⁹ Cvetaeva hingegen entwirft in ihren hyperbolisierten Sprechinstanzen anstelle der Beschränkung auf das Alltägliche, kulturell Sanktionierte eine unbedingte Absolutheit des Gefühls. Subjektivität und Emotionalität wirken potenziert und verlassen gerade durch die Hyperbolisierung den Bereich des ‚Allgemeinmenschlichen‘. Zunächst erscheint die hyperbolisierte Emotion als betonte, bereits ins Negative verkehrte Weiblichkeit; die Zuordnung des Ich zu einem eigenen, sich selbst genügenden System reicht jedoch über die generell als abhängig gedachte ‚Weiblichkeit‘ hinaus – die exzessive Emotionalität eines Individuums, das menschliche Beschränkungen verlassen hat und sich selbst genügt, macht eine Einordnung in den Bezugsrahmen ‚weiblich‘ – ‚männlich‘ unmöglich. Darin könnte einer der Gründe für das oft herausgestrichene ‚Schockierende‘ an Cvetaevas Dichtung liegen¹⁰⁰: Die Betonung einer ungezügelten weiblichen Emotion, die durch das Verlassen des Menschlichen den rational-männlichen Gegenentwurf gleichsam ausblendet, könnte für die skandalöse Wirkung mit verantwortlich sein¹⁰¹ – die weithin positiv konnotierte, gezügelte weibliche Emotionalität wird bedrohlich, sobald der (kontrollierende) Gegenpol fehlt.

3 Die Konzeption der geschlechtlichen Sphären: Beides statt Eins sein

3.1 Das Geschlecht: Eine sprachliche oder essentialistische Kategorie?

Das (weibliche) Dichten ist in Cvetaevas Lyrik an die Überschreitung traditioneller weiblicher (und letztlich menschlicher) Beschränkungen geknüpft. Dies bedeutet auch, dass die semantische Gestaltung der geschlechtlichen Sphären sich auf das konventionell dualistische Geschlechtersystem gründet. Es wird als dem gesellschaftlichen Zusammenleben zugrunde liegend ausgewiesen und in Cvetaevas Texten zunehmend deformiert.

Werte wie Heldenmut, Kampf und Prinzipientreue sind in Cvetaevas Werk zunächst männlich konnotiert. Das zeigt schon das erste, in Ausschnitten bereits zitierte Gedicht der siebenbändigen Werkausgabe: Die Geschlechtszugehörigkeit des kämpfenden Helden, der seinen Grundsätzen treu bleibt und für diese stirbt [„каждый из бойцов – герой!“, „свято отрок умирает, / Девизу верный до конца!“]¹⁰² wird an keiner Stelle des Textes problematisiert – er ist eindeutig männlich. Mehr noch, diese Werte werden privilegiert und als kennzeichnend für die Jugend ausgegeben; jedes traditionell weibliche Element bleibt außen vor, die männliche Sphäre wird zur allein vorbildhaften.

Entsprechend kann der traditionell weiblich definierte Bereich in der frühen Dichtung kaum als positiv markiert gelten; auch dies mag ein Grund dafür sein, warum die Sprechin-

⁹⁹ Vgl. Teil IV, Abschnitt 1.2.2.

¹⁰⁰ Vgl. Kelly, 1994, 307.

¹⁰¹ Taubman zieht im Zusammenhang mit Cvetaevas Hyperbolisierungen einen aufschlussreichen Vergleich zu Majakovskij: Dessen Übertreibungen werden nach Taubman als poetische Verfahren gelesen, Cvetaevas hingegen werden häufig als ein Ausdruck von Hysterie gesehen. Taubmans anschließende Frage, ob dies mit dem Geschlecht der Dichterin in Zusammenhang stehe (vgl. Taubman, 1974, 362), kann vermutlich mit ja beantwortet werden: Da die Hyperbolisierung eines weiblichen Ich das gesamte Geschlechtersystem letztlich in Frage stellt, geht von ihr eine Bedrohung aus, der man am besten mit der Verbannung in einen persönlich-pathologischen Bereich begegnet. Als hysterisch wird Cvetaevas Dichtung etwa von Chodasevič bezeichnet: „со всех страниц „Ремесла“ и „Психеи“ на читателя смотрят лица капризницы, очень даровитой, но всего лишь капризницы, может быть – истерики: явления случайного, частного, переходящего. Таких лиц всегда много в литературе, но история литературы их никогда не помнит.“ (Chodasevič, 1990, 345).

¹⁰² Cvetaeva, 1994, I, 9.

stanzen zahlreicher früher Texte ins kindlich-asexuelle ‚wir‘ aufgelöst werden. Als negativ wird vor allem weibliche Passivität empfunden – das tatenlose Warten auf die Hochzeit, die Beschränkung auf Haus, Puppenspiel und Kindererziehung.¹⁰³ Kelly geht noch weiter und sieht in den frühen Texten „a celebration of creativity achieved *in spite of* the female body.“¹⁰⁴ Allerdings – und das setzt Cvetaevas Entwurf scharf etwa von Gippius’ Konzeption ab – kann das entworfene Modell kaum als essentialistisches gelten. Vielmehr rückt die Bedeutung von Konvention und Sprache in den Vordergrund. Wie Gove formuliert, liegt das Problem in der sozialen Rolle: „it is possible to discern a recurrent thematic strain: a rejection by the poet of the conventional roles imposed on the individual by society, particularly certain characteristics of the feminine role.“¹⁰⁵

Diese Auffassung wird von der sprachlichen Gestaltung der Texte gestützt: Es ist nicht von Wesenszügen die Rede sondern vom „weiblichen Los“ [Женская доля]¹⁰⁶, der „Pflicht“ [долг].¹⁰⁷ Und wenn das blau gekleidete Mädchen in „Rouge et bleue“ das spontane Bad im Teich ablehnt, so wird nicht der Wille sondern das Verbot als Begründung angeführt: „Мама сказала – нельзя“¹⁰⁸ [Mama hat gesagt – man darf nicht]. Das Verharren in einer wenig vielversprechenden Rolle wird vom Gesetz geregelt. Es entsteht nicht aus einer wie auch immer definierten ‚weiblichen Natur‘.¹⁰⁹ Dies macht auch die Zusammenschau einzelner Texte deutlich: Zwar ist Goves Einschätzung richtig, dass das passiv auf einen Jungen wartende Mädchen in „Под дождем“¹¹⁰ [Im Regen] allen Weiblichkeitsstereotypen entspricht.¹¹¹ Das Bild relativiert sich jedoch, wenn der direkt voranstehende Text mit in Betracht gezogen wird: In „«Он был синеглазый и рыжий...»“¹¹² [„Er war blauäugig und rothaarig...“] ist es der männliche Part, der traurig und passiv auf die Sprecherin wartet.

Auf die Konzeption des Geschlechts als sprachlich verfasste Kategorie verweisen auch Gedichte wie das bereits zitierte „Бабушке“.¹¹³ Die Abweichung der Großmutter von den traduierten Stereotypen bringt die Sprecherin zu der Frage: „Юные женщины так неглядят. / Юная бабушка, – кто вы?“ [Junge Frauen schauen so nicht. / Junge Großmutter, – wer sind Sie?]. Aussehen und Blick der Figur können mit dem Begriff ‚Frau‘ (oder spezifischer ‚junge Frau‘) nicht in Einklang gebracht werden – die Bezeichnung scheint nur auf ein eng begrenztes Inventar an Merkmalen anwendbar und ist daher nicht in der Lage, alle Erscheinungsformen des Weiblichen zu erfassen. ‚Frau‘ bezeichnet damit ein gesellschaftliches Idealbild,

¹⁰³ Etwa in „Только девочка“, a.a.O., I, 143.

¹⁰⁴ Kelly, 1994, 308.

¹⁰⁵ Gove, 1977, 230. Kroth erhebt gegen Goves Analyse folgenden Vorwurf: „Gove’s assertion that the peculiarities of Tsvetaeva’s female personae ensue from the poet’s rejection of the feminine stereotype is confining [...] because it characterizes the new feminist consciousness of the modern reader more aptly than it does that of the poet“ (Kroth, 1979, 564). Doch selbst wenn sich die Besonderheiten von Cvetaevas weiblichen Figuren nicht in der Zurückweisung von Weiblichkeitsstereotypen erschöpfen, ist diese Ablehnung der vorgefundenen Rollen ein Anliegen, das die Texte unmissverständlich formulieren. Die Frage, aus welchem ‚Bewusstsein‘ heraus eine solche Gestaltung vorgenommen wird, betrifft die reale Person der Dichterin und ist für das Verständnis der Texte zweitrangig.

¹⁰⁶ Cvetaeva, 1994, I, 146.

¹⁰⁷ A.a.O., I, 143.

¹⁰⁸ A.a.O., I, 75.

¹⁰⁹ Dinega kommt zu einem anderen Schluss: Sie sieht in Cvetaevas Ablehnung der weiblichen Rolle vor allem einen von der Dichterin tief empfundenen Widerspruch zwischen Weiblichkeit und Dichtung, der sich *nicht* aus den gesellschaftlichen Gegebenheiten ableitet (vgl. Dinega, 2001, 16). Dinega liefert jedoch keine Erklärung dafür, warum sie die Konstituierung eines unabhängig von den gesellschaftlichen Vorgaben fühlenden Subjekts annimmt: Die gesellschaftliche Dominanz einer bestimmten Weiblichkeitskonzeption schließt keineswegs aus, dass diese vom Individuum als die eigene begriffen und als verbindliche, ja wahre empfunden wird – ganz im Gegenteil.

¹¹⁰ Cvetaeva, 1994, I, 139.

¹¹¹ Vgl. Gove, 1979, 236.

¹¹² Cvetaeva, 1994, I, 138f.

¹¹³ A.a.O., I, 215, vgl. auch Abschnitt 1.2.1.

versagt jedoch unter Umständen vor dem tatsächlich existierenden Individuum weiblichen Geschlechts.

Dennoch muss betont werden, dass die Lösung von essentialistischen Geschlechtervorstellungen bei Cvetaeva durchaus nicht komplett vollzogen wird. Schon das genannte Beispiel impliziert auch, dass eine Frau mit den Merkmalen der Großmutter eben keine ‚richtige‘ Frau ist. Noch auffälliger ist die essentialistische Grundlage von Cvetaevas Geschlechterkonzeption in einigen anderen Texten, etwa in „Другие – с очами и с лицом светлым,...“¹¹⁴ [Andere – mit hellen Augen und hellem Gesicht,...]. Dort wird die eigene Ungebundenheit mit der Körperbetontheit und den „заряны, зяхи Fesseln“ [нежные, цепкие путы] ,der anderen‘ verglichen. Das Gedicht endet in dem Ausruf: „Как будто и вправду – не женщина я!“ [Als ob ich auch tatsächlich keine Frau wäre!]. Vor allem der Ausdruck *вправду* [tatsächlich] weist auf eine essentialistische Vorstellung hin: Die Verwunderung darüber, dass jemand mit der dem Ich eigenen Freiheitsliebe geschlechtlich eine Frau sein kann, spiegelt eine tiefe Verunsicherung, die auch impliziert, dass die ‚wahrhaft‘ weiblichen Eigenschaften eben doch diejenigen sind, die traditionell als solche begriffen werden.

Cvetaevas Konzeption der geschlechtlichen Sphären oszilliert zwischen dem traditionell essentialistischen Ansatz und der Definition von Geschlecht als sprachlich-kulturelle Kategorie. Wenngleich die Lösung vom essentialistischen Gedanken in Cvetaevas Texten nach meiner Analyse die dominante Bewegung ist, so ist sie doch nicht die einzige: Die Ko-Präsenz unterschiedlicher, sich im allgemeinen Dafürhalten ausschließender Modelle und Merkmale kennzeichnet Cvetaevas Lyrik. Kein Entwurf ist in Cvetaevas Dichtung stabil. Wie Sibelan Forrester bemerkt, verändert sich die Konzeption der Kategorie Geschlecht ständig: „there is no single system of thought [...] active in Cvetaeva’s poetic treatment of gender, but rather a number of important elements, some of which appear only for a short time.“¹¹⁵

3.2 Das ‚Andere‘ ins ‚Eigene‘?

Cvetaevas weibliche Sprechinstanzen erhalten männlich konnotierte Merkmale und Fähigkeiten. Daher stellt sich auch die Frage, wie diese Merkmalskombinationen, die als Überschreitung der Geschlechtergrenzen erscheinen, in den Texten präsentiert werden. Der Begriff der Androgynie soll dabei zunächst vermieden werden – zwar ist eine Vielzahl von Cvetaevas Figuren als Kombination als traditionell männlich und weiblich gedachter Merkmale lesbar und somit prinzipiell durch den Begriff der Androgynie erfassbar. Diese Benennung gibt jedoch noch keinen Aufschluss darüber, wie diese Merkmalskombinationen entworfen werden, ob sie etwa als Synthesen des Eigenen mit dem Fremden gedacht werden und welche hierarchischen Beziehungen zwischen den einzelnen Merkmalskomplexen bestehen. Gerade die Frage der Machtrelationen jedoch ist für das Verständnis jedes Geschlechtermodells unabdingbar.

Anya Kroths Definition von Cvetaevas dichotomischem (nicht dualistischem) Weltmodell kann einen fruchtbaren Ansatz für die Analyse bieten:

Even though Tsvetaeva’s poetic model of the world may be described as a series of antitheses, the relationship between the conceptual poles of each antithesis is not that of radical independence but rather that of mutual interconnection. In other words, Tsvetaeva’s various antithetical notions do not pertain to distinct realms, hermetically sealed and mutually exclusive, but, on the contrary, are related and represent opposite sides of one and the same phenomenon.¹¹⁶

¹¹⁴ Cvetaeva, 1994, I, 557f.

¹¹⁵ Forrester, 1990, 130.

¹¹⁶ Kroth, 1979, 580. Das Dualistische besteht für Kroth genau im Verständnis von Oppositionen als voneinander unabhängige Kategorien.

Für Kroth realisiert sich Cvetaevas dichotomische Weltsicht in der Vereinigung männlicher und weiblicher Charakteristika in einer Figur sowie im textuell artikulierten Bestreben, die Einheit zwischen Körper und Seele wieder herzustellen.¹¹⁷ Die Textanalysen stützen jedoch eine noch weiterführende Interpretation: Merkmale wie Heldenmut und Kampfgeist werden in den Gedichten nicht ausschließlich als männliche kategorisiert. Vielmehr werden auch sie als Teil der weiblichen Matrix ausgewiesen – damit würde es sich (zumindest in einigen Texten) bei den ‚männlichen‘ Eigenschaften nicht um eigentlich männliche handeln, sondern um Aspekte von Weiblichkeit, die erst wieder aktiviert werden müssen.

Dafür spricht der in der Cvetaeva-Forschung immer wieder thematisierte Rückgriff auf Vorbildfiguren aus Folklore und Mythologie, insbesondere auf die *Car'-devica* und die Amazonen. Diese Figuren erscheinen vor dem Hintergrund einer streng dualistischen Geschlechterkonzeption als biologisch weibliche Figuren, die durch ihre spezifischen Charakteristika dem männlichen Paradigma näher stehen als dem weiblichen. Das Aufrufen solcher Modellfiguren ermöglicht es den Sprechinstanzen, sich von der stereotyp weiblichen Rolle zu entfernen und dennoch innerhalb eines kulturgeschichtlich weiblich markierten, wenn auch marginalisierten Bereichs zu bleiben. Gerade die Verankerung dieser Vorbildfiguren in ältesten (russischen und antiken) kulturellen Schichten demonstriert, dass es sich bei der Ausstattung weiblicher Figuren mit männlich konnotierten Merkmalen nicht (ausschließlich) um die Usurpation eines als männlich verstandenen Bereichs handelt, sondern um eine kulturgeschichtlich vorgegebene Möglichkeit, restriktive Weiblichkeitskonzeptionen zu durchbrechen: Die Überschreitung liegt nicht in einer synchronen Adaption eines ‚Anderen‘, sondern führt in den Bereich historischer Konzeptionen, gleichsam in die Tiefe, die für die Sprecherin des 20. Jahrhunderts fruchtbar gemacht wird. Die Erweiterung des vom Begriff ‚weiblich‘ abgedeckten Bedeutungsspektrums erfolgt aus dem Inneren der Weiblichkeitskonzeptionen heraus, nicht aus der Integration des Äußeren, Fremden.¹¹⁸

„Weibliche“ Merkmale bleiben dabei als Grundlage stets erhalten. Die Tochter Alja etwa setzt sich in einem der an sie gerichteten Gedichte keinen Helm auf, für sie sind ihre Zöpfe wie ein Helm¹¹⁹; sie ist auch nicht nur die Amazone und Dichterin, sondern ebenso die Königin der Bälle und ihr gewidmeter Gedichte:

И косы свои, пожалуй,
Ты будешь носить, как шлем,
Ты будешь царицей бала –
И всех молодых поэм.¹²⁰

Und deine Zöpfe wirst du wohl,
Wie einen Helm tragen.
Du wirst die Zarin des Balls sein –
Und aller jungen Gedichte.

Ähnlich präsentiert sich die dreiarmige *Car'-devica* nicht ausschließlich als Kämpferin, sie wirbt vielmehr um einen Mann und verspricht, er werde sich mit ihr nicht langweilen: „Коли милым назову – не соскучишься!“¹²¹ [Wenn ich dich Geliebter nenne – langweilst du dich

¹¹⁷ Vgl. a.a.O., 581f.

¹¹⁸ Insofern ist auch Dinega zu widersprechen, die zu Cvetaeva formuliert: „Ordinary female happiness is sadly inaccessible to her, because she is split and dissociated from her familiar, bodily self – there is always a higher goal in her consciousness“ (Dinega, 2000, 570). Für Cvetaeva besteht das Dichten zwar tatsächlich in der Überschreitung der konventionellen Rolle; das heißt jedoch noch nicht, dass sie sich dezidiert von allem ‚Weiblichen‘ und dem eigenen Körper abspalten. Abgesehen hiervon ist natürlich schon die dieser Aussage offenbar zugrunde liegende Einschätzung, es gebe ein ‚weibliches Glück‘, das sich unmittelbar aus dem weiblichen Körper ableitet, und das durch dichterische Aktivität auf traurige Weise zerstört wird, äußerst fragwürdig. Auch Forrester kommt zu einem völlig anderen Schluss als Dinega: „nor is there [...] any feeling that her poetry should keep her from marriage and such aspects of an ‚ordinary‘ woman’s fate as bearing children, falling in love, etc.“ (Forrester, 1990, 103).

¹¹⁹ Kroth bezeichnet dieses Beispiel als „feminine-masculine‘ oxymoron“ (Kroth, 1984, 142).

¹²⁰ Cvetaeva, 1994, I, 203.

¹²¹ A.a.O., I, 279. Dies erinnert an Achmatovas Gedichte, in denen sich die lyrische Sprecherin wiederholt zur unvergleichlich leidenschaftlich Liebenden stilisiert.

nicht!]. Auch dies hat Vorbilder in der Folklore – in den von Afanas'ev gesammelten Zaubermärchen etwa bilden die kriegerischen Frauen, die dem Mann die Ehe antragen, die Variante zu den männlichen Anwärtern auf weibliche Gunst.¹²² Auch im Modell der Amazone bleibt die Weiblichkeit stets präsent: Sie sind zwar die einbrüstigen Freundinnen der Sprechinstanz („Я думаю о тех... / Об одногрудых тех, – подругах тех!“¹²³ [Ich denke an diese... / An diese Einbrüstigen, – an diese Freundinnen!...]) und verlassen schon darin den Bereich konventioneller Weiblichkeit. Dennoch bleiben sie in diesem körperlich verankert: Die weibliche Brust, mit ihren auch negativen Konnotationen der wollüstigen Körperlichkeit („Грудь женская! Души застывший вздох, – / Суть женская!“¹²⁴ [Weibliche Brust! Geronnener Seufzer der Seele, – / Wesen der Frau!] bleibt trotz des Fehlens der linken Brust prinzipiell erhalten.

Zwar ist richtig, dass Cvetaeva die Überschreitung der vorgezeichneten weiblichen Rollen als unabdingbar für das Erreichen von Freiheit erachtet. Dennoch kann nicht von einer prinzipiellen Bevorzugung traditionell männlich gedachter Werte gesprochen werden. Der Blick auf einen Zyklus über Georgij, den Drachentöter zeigt, dass Cvetaevas Ansatz wesentlich differenzierter ist.

3.3 Das Geschlecht der Helden: Georgij, der Drachentöter

Die Figur des Drachentöters Georgij ist Thema eines neunteiligen Zyklus aus dem Jahr 1921: Cvetaeva gestaltet einen männlichen Helden, dessen Tat, der Sieg über das Ungeheuer, klar maskulin konnotiert ist. Dennoch verweist die semantische Gestaltung des Helden Georgij auf eine traditionell weiblich gedachte Sphäre.

In den Gedichten wird zwar deutlich, dass die Tat von religiös-mythischer Bedeutung ist, so heißt es etwa im fünften Gedicht: „С архангельской высоты седла / Евангельские творить дела.“¹²⁵ Dennoch legen die Texte den Akzent weniger auf die Schilderung der Heldenat. Vielmehr rückt die Beschreibung von Georgijs Äußerem und seiner emotionalen Reaktion auf seine Tat in den Mittelpunkt. Die jeweils erste Strophe des ersten und zweiten Gedichts entwerfen folgendes Bild von Georgij:

Ресницы, ресницы, Склоненные ниц. Стыдливостию ресниц Затменные – солнца в венце стрел! [.] ¹²⁶	Wimpern, Wimpern, Nieder gesenkt. Von der Verschämtheit der Wimpern Verdunkelt sind die Sonnen im Kranz aus Pfeilen! [.]
О тяжесть удачи! Обида Победы! Георгий, ты плачешь, Красною девой Бледнеешь над делом Своих двух Внезапно-чужих	O Last des Erfolgs! Kränkung des Siegs! Georgij, du weinst, Wie ein schönes Mädchen Erbleichst du über dem Werk Deiner zwei Unvermutet-fremden

¹²² Vgl. die Frauenfiguren der Märchen „Марья Моревна“ [Mar'ja Morevna] und „Федор Тугарин и Анастасия Прекрасная“ [Fedor Tugarin und Anastasija Prekrasnaja] (Afanas'ev, 1984, I, 300ff. u. 305ff.). Zur Analyse dieser Figuren vgl. Utler, 2000, 31-37. Allerdings sind die Frauenfiguren, die dem Mann die Ehe vorschlagen, oder ausziehen, um ihn zu suchen (wie in „Перышко Финиста ясна сокола“ [Die Feder von Finist, dem lichten Falken], Afanas'ev, 1984, II, 190ff.) deutlich in der Minderzahl (vgl. auch Utler, 2000, 15 u. 31).

¹²³ A.a.O., II, 70.

¹²⁴ A.a.O., II, 69.

¹²⁵ A.a.O., II, 40.

¹²⁶ A.a.O., II, 35.

Рук.
[.]¹²⁷

Ганде.
[..]

Ganz abgesehen davon, dass Georgij explizit mit einem Mädchen verglichen wird [„ты плачешь, / Красною девой“], wird das Äußere traditionell weitaus häufiger in der literarischen Präsentation von Frauengestalten betont. Herausgehoben wird zudem nicht die körperliche Stärke Georgijs; das Augenmerk liegt auf seinen gesenkten Wimpern [„ресницы, / Склоненные ниц“]. Auch charakterlich widerspricht der Held gängigen Erwartungen. Statt wagemutig wird er im siebten Text als furchtsam, sanftmütig und still geschildert: „Георгия – робость, / Георгия – кротость“¹²⁸ [Georgijs – Zaghäftigkeit, / Georgijs – Sanftmut] und „Тишайший Георгий“¹²⁹ [Stillster Georgij]. Männlich konnotierte Regungen hingegen werden im ersten Gedicht auf Georgijs Pferd übertragen und damit auch in den Bereich des Nicht-Menschlichen verschoben: Während der Reiter vor der eigenen Tat erschrickt, ist sein Pferd stolz [„Гордится конь“]¹³⁰; er neigt sich, das Tier bäumt sich auf [„Склоняется Всадник, / Дыбится конь“].¹³¹ Entsprechend bittet die Sprechinstanz das Pferd, Sorge für den mädchenhaften Drachentöter zu tragen:

Любезного Всадника,
Конь, блюди!
У нежного Всадника
Боль в груди.¹³²

Den liebenswürdigen Reiter,
Pferd, behüte!
Der zarte Reiter
Hat einen Schmerz in der Brust.

Dennoch bleibt der Drachentöter nicht nur grammatisch ein männliches Wesen: Das Heldenhafte seiner Tat wird gepriesen. Statt eines einfachen Übergangs des traditionellen Helden von einer männlichen in eine weiblich konnotierte Sphäre zeigen die Texte eine Doppelung der Geschlechtsmerkmale. Dies wird nicht zuletzt aus zwei parallel konstruierten Versen aus der ersten und vierten Strophe des ersten Gedichts deutlich. Die beiden Verse gleichen sich in Rhythmus und Lautlichkeit (das Vokalinventar differiert nur in einem Phonem): Der Ausruf „Сколь грозен и сколь ясен!“ [Wie schrecklich und wie hell!] wird dem Vers „Сколь скромен и сколь томен!“¹³³ [Wie bescheiden und wieträumerisch!] äquivalent. Das Schreckliche, Grausame [„грозен“] koexistiert mit dem Träumerischen [„томен“].

Die weiblich konnotierten Regungen des Helden sind in diesen Texten keineswegs negativ markiert. Statt dessen bilden weder ‚Weiblichkeit‘ noch ‚Männlichkeit‘ für sich genommen einen Wert. Die positiv gestalteten Figuren in Cvetaevas Texten zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie imstande sind, die Geschlechtergrenzen zu überschreiten und traditionell als widersprüchlich gedachte Merkmale in sich zu vereinigen. Die Fähigkeit, die als beginnend entlarvten Bedeutungskomplexe ‚Frau‘ und ‚Mann‘ zu verlassen, gerät bei Cvetaeva zum zentralen Kennzeichen des außergewöhnlichen, freien Individuums. An die Stelle eines ‚oder‘ tritt so immer ein ‚und‘. Das aus der Gesellschaft herausragende Individuum ist immer *beides* – auch die Einschätzung ‚weder Mann noch Frau‘ geht bei Cvetaevas Modell fehl: Die Kennzeichnung männlich konnotierter Merkmalskomplexe als historisch im Weiblichen verankert zeigt, dass das vermeintlich Widersprüchliche nicht mehr als solches gedacht wird und gerade die Doppelung von Merkmalen Identität konstituiert.¹³⁴

¹²⁷ A.a.O., II, 37.

¹²⁸ A.a.O., II, 41.

¹²⁹ A.a.O., II, 42.

¹³⁰ A.a.O., II, 35.

¹³¹ A.a.O., II, 36.

¹³² Ebd.

¹³³ A.a.O., II, 35.

¹³⁴ Dworkin spricht in ihrer Analyse von „На красном коне“ ebenfalls davon, dass es sich eher um eine Doppelung der Geschlechtermerkmale handelt [„rather she becomes doubly gendered“] (Dworkin, 1991, 26); zu einer ähnlichen Einschätzung kommt auch El'nickaja, 1994, 101 (Forrester weist

3.4 Machtverschiebungen und die Metapher ‚Weiblichkeit‘: Konvention und Konventionsbruch in Cvetaevas Geschlechtermodell

Cvetaevas ‚außergewöhnlichen Individuen‘ werden flexible Merkmalskomplexe zugeschrieben. Sie sind eher Vertreter einer eigenen Art, als dass eine herkömmliche geschlechtliche Klassifizierung, die über das bloße Konstatieren des biologischen Geschlechts hinausgeht, möglich wäre. Im folgenden soll gezeigt werden, inwieweit dennoch konventionelle geschlechtliche Konnotationen intakt bleiben und welche Gestaltung das Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern findet.

Cvetaevas ‚außergewöhnliche Individuen‘ zeichnen sich auch dadurch aus, dass sie menschliche Bindungen hinter sich lassen. Demgegenüber bleiben die in der Gesellschaft Verharrenden in Beziehungen, meist romantischer Art, verhaftet. So wird etwa im Drachentöter-Zyklus der Verbindung mit einer Frau eine Absage erteilt: „А девы – не надо“ [Und ein Mädchen – braucht es nicht].

Zwischen Größe und Zärtlichkeit entsteht in Cvetaevas Texten eine Opposition.¹³⁵ Dabei wird deutlich, dass die Versuchung der Nähe und Zärtlichkeit, wie schon traditionell üblich, als weiblicher Bereich gedacht wird. Dies geht etwa aus dem vierten Gedicht des Zyklus „Хвала Афродите“ [Lob der Aphrodite] hervor. Die Versuchungen der körperlichen Nähe werden dort ins Reich einer – grammatisch femininen – Niedrigkeit¹³⁶, einer Teufelin verbannt:

[..]
Целые царства воркуют вокруг
Уст твоих, Низость!

[..]
Ганзе Заренреиче гуррен ум
Деине Липпен, Нидригкайт!

[..]
И полководец гравастый льнет
Белой голубкой.

[..]
Und der langmähnige Heerführer schmiegt sich
An das weiße Täubchen.

Каждое облако в час дурной –
Грудью круглится.
В каждом цветке неповинном – твой
Лик, Дьяволица!¹³⁷

Jede Wolke rundet sich in der hässlichen Stunde –
Wie eine Brust.
In jeder unschuldigen Blüte ist dein
Antlitz, Teufelin!

Die Beschränkung des Individuums auf eine körperlich-zärtliche Bindung bleibt bei Cvetaeva eindeutig weiblich konnotiert¹³⁸, die Verführerinnen reichen von der christlich-teuflischen Eva bis zu bloß grammatisch weiblichen Konzepten wie der Zärtlichkeit [нега]. Obgleich dualistische Merkmalsverteilungen aufgebrochen werden, bleibt Weiblichkeit in Cvetaevas Schaffen eine Metapher für die Beschränkung des Individuums durch zwischenmenschliche Bindungen.

jedoch zurecht auf El'nickajas Tendenz zu einer traditionellen Wertung der als stabil begriffenen ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Kennzeichen hin, vgl. Forrester, 1990, 3).

¹³⁵ Vgl. im ersten Gedicht aus dem Zyklus „Хвала Афродите“ [Lob der Aphrodite]: „Блаженны в Елисейские поля / Вступившие, не обольстившись негой“ (a.a.O., II, 62).

¹³⁶ Eng hiermit verwandt ist die Markierung bloßer körperlicher Attraktivität als dem rein Iridischen verhaftet (vgl. Knapp, 1992, 93).

¹³⁷ Cvetaeva, 1994, II, 63.

¹³⁸ Von der Verlockung körperlicher Nähe ist die Artikulation von weiblicher Lust und Leidenschaft in Cvetaevas Gedichten, die dem Bereich der Überschreitungen zugerechnet wird, streng zu unterscheiden; letztere wird in Abschnitt 6 näher besprochen. Weeks hingegen erkennt in Cvetaevas Dichtung eine graduelle Entwicklung hin zu einer Ablehnung der Leidenschaft (vgl. Weeks, 1985, 112); meines Erachtens jedoch führt die Trennung zwischen den Konzepten von ungezügelter Leidenschaft und bloßer menschlicher Nähe weiter.

Zwar scheinen hier traditionelle Verdammungsmuster eines als weiblich gedachten Bereichs durch; es leiten sich daraus jedoch keine stabilen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern ab. Da die Geschlechtszugehörigkeit in Cvetaevas Dichtung nicht die entscheidende Grenze bildet, verläuft das Machtgefälle zumeist zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, nicht jedoch zwischen den Geschlechtern. Die Machtverhältnisse müssen zwischen den Individuen beiderlei Geschlechts jeweils neu verhandelt werden.

In Cvetaevas hyperbolisierten weiblichen Sprecherinstanzen, die sich gegen die Gesellschaft stellen, entsteht jedoch ein ungewohntes Bild weiblicher Macht, das sich auch ganz grundsätzlich in der Perspektivierung von ihrer Lyrik niederschlägt. Anders als etwa Achmatova besetzt Cvetaeva mit der Einführung einer Sprecherin auch die traditionellen Rollen des Blickenden und der Beschriebenen um: Nicht selten wird das männliche Gegenüber zum Objekt im weiblichen Blick.¹³⁹ Wie Catriona Kelly ausführt ist die typische Repräsentationsform des männlichen Körpers in Cvetaevas Gedichten die der Synekdoche und der Metonymie¹⁴⁰ – die Verfahren werden also aus der traditionell männlichen (Liebes-)Lyrik übernommen, nur ihre Verwendung ist spiegelverkehrt. So etwa im Gedicht „C. Θ.“¹⁴¹ aus dem Jahr 1914:

Я с вызовом ношу его кольцо
– Да, в Вечности – жена, не на бумаге. –
Его чрезмерно узкое лицо
Подобно шпаге.

Безмолвен рот его, углами вниз,
Мучительно-великолепны брови.
В его лице трагически слились
Две древних крови.

Он тонок первой тонкостью ветвей.
Его глаза – прекрасно-бесполезны! –
Под крыльями распахнутых бровей –
Две бездны.

В его лице я рыцарству верна.
— Всем вам, кто жил и умирал без
страху. —
Такие — в роковые времена —
Слагают стансы — и идут на плахи.

Herausfordernd trage ich seinen Ring
– Ja, in der Ewigkeit – seine Frau, nicht auf dem
Papier. – / Sein äußerst schmales Gesicht
Ähnelt einem Degen.

Sein Mund ist stumm, die Winkel nach unten,
Qualvoll-herrlich sind die Augenbrauen.
In seinem Gesicht hat sich tragisch vereinigt
Von zwei Seiten altes Blut.

Er ist von der ersten Zartheit der Zweige so zart.
Seine Augen sind wunderbar-nutzlos!
Unter den Flügeln der weit geöffneten Brauen
Sind zwei Abgründe.

In seinem Gesicht bin ich der Ritterlichkeit treu.
– Euch allen, die ohne Angst lebten und starben.

Solche schreiben – in verhängnisvollen Zeiten –
Stanzen – und gehen aufs Schafott.

Zwar wird hier die Verehrung des Gegenübers noch durch stereotype ritterliche Tugenden motiviert. Die männliche Figur wird jedoch – ebenso wie ihre für die Lyrik typischen weiblichen Entsprechungen – in keiner Weise individualisiert; vielmehr gehört sie einer Gattung an [„Такие“]. Entsprechend gründet sich die Bewunderung für die besprochene Person nicht auf deren Taten. Die Sprechinstanz sieht sich in erster Linie von körperlichen Merkmalen angezogen wird. Abgesehen davon, dass schon die Fixierung eines Gegenübers in einem reduktionistischen Bild einen Akt der Besitzergreifung darstellt, wird die männliche Figur in ihrer weitgehenden Beschränkung auf den Körper – ähnlich wie die Gestalt des Drachentöters Georgij – in einen traditionell weiblich konnotierten Bereich überführt. Die generell als männ-

¹³⁹ Generell ist die Konzentration auf männliche Körperlichkeit in den europäischen Kulturen relativ selten, vgl. Bovenschen, 1989, 93 u. 99.

¹⁴⁰ Vgl. Kelly 1994 306.

¹⁴¹ Vgl. Kelly, 1994, 300.

lich verstandenen Bereiche der Definitionsmacht und der Sprachbeherrschung werden vom weiblichen Ich übernommen [„Безмолвен пот его“].¹⁴²

Die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern sind in Cvetaevas Lyrik variabel; das hyperbolisierte Individuum wird favorisiert. Da Cvetaeva entgegen der Tradition weibliche Sprechinstanzen bevorzugt, die sich als Dichterinnen und/oder in einem Gegensatz zur Gesellschaft sehen, ist dieses Individuum zumeist, nicht jedoch ausschließlich, weiblich,¹⁴³ womit auch das traditionell männliche Genie¹⁴⁴ geschlechtlich umbesetzt wird.

4 Die Poetik der Grenzüberschreitung: Der sprachlich-stimmliche Exzess

Die motivische Umsetzung des Grenzen überschreitenden dichtenden Individuums wurde in den letzten Abschnitten beleuchtet. Nun soll gefragt werden, ob diese Überschreitung auch in der Gestaltung des weiblichen Sprechens nachweisbar ist, ob also die motivische Definition der weiblichen Sprechinstanzen eine Entsprechung auf poetologischer Ebene erhält.

4.1 Die weibliche Stimme

Bevor die konkrete poetische Umsetzung von Geschlecht in Sprache analysiert wird, soll zunächst noch einmal eine mit dieser Problematik verknüpfte motivische Fragestellung angesprochen werden. In den Analysen zu Achmatova und Guro wurde deutlich, dass der Stimmgebrauch für die Definition weiblichen Sprechens eine zentrale Rolle spielt. Während sich Guro bewusst an nicht mit Autorität besetzten Sprechweisen wie dem Lallen und Stammeln orientiert¹⁴⁵, vermeidet Achmatova alle negativ konnotierten Aspekte der weiblichen Stimme. Ihre Sprechinstanzen nehmen für sich ausschließlich die Fähigkeit zu singen in Anspruch.¹⁴⁶

Auch Cvetaeva bezieht sich auf die außergewöhnliche Begabung zu singen bzw. zu dichten.¹⁴⁷ Allerdings ist die weibliche Stimme bei ihr durchaus nicht immer wohlklingend und harmonisch. Schon im frühen Gedicht „Колдунья“ zeichnet sich die Figur durch ihre „unverschämten Reden“ [дерзкие речи]¹⁴⁸ aus. Cvetaevas Sprechinstanzen beherrschen alle Stimmregister, von der zarten weiblichen Stimme, die mit der ebenfalls weiblich konnotierten Lüge assoziiert wird – „как могу / не лгать, – раз голос мой нежнее, – / Когда я лгу“¹⁴⁹ [wie kann ich / nicht lügen, – wenn meine Stimme zarter ist, – / Wenn ich lüge] – über das Lobpreisen bis hin zum Schreien bzw. Rufen („Клича тебя, словословия тебя“¹⁵⁰ [Dich rufend, dich lobpreisend]). Die erhöhte Lautstärke wird in der Interpunktionsumgesetzung – wie in der Forschung immer wieder vermerkt wurde, ist das Ausrufezeichen wohl das von Cvetaeva meist geschätzte Satzzeichen.¹⁵¹

¹⁴² Eine geschlechtliche Umbesetzung der Rollen erfährt auch der Inspirationsmythos in „На красном коне“ [Auf dem roten Pferd]; statt einer weiblichen Muse bedient sich das weibliche Ich einer männlichen Inspirationsquelle. Vgl. die Analysen dieses Poems von Dinega, 2001, 71-89 und Dworkin, 1991, 17-26. Zur Verkehrung der Machtverhältnisse vgl. auch Dworkin, 1991, 100.

¹⁴³ Selbstverständlich ist schon der Entwurf eines weiblichen Individuums eine Überschreitung konventioneller Geschlechterkonzeptionen, die ‚das Weibliche‘ nicht selten als das „Vorindividuelle“ fassen (Bovenschen, 1979, 31).

¹⁴⁴ Häufig wird „das weibliche Genie“ als „ein Widerspruch in sich“ gesehen (Bovenschen, 1989, 85).

¹⁴⁵ Vgl. Teil III, Abschnitt 4.2.3.

¹⁴⁶ Vgl. Teil IV, Abschnitt 1.2.4.

¹⁴⁷ Vgl. etwa Cvetaeva, 1994, I, 317.

¹⁴⁸ A.a.O., I, 33 und vgl. Abschnitt 2.1.

¹⁴⁹ Cvetaeva, 1994, I, 234.

¹⁵⁰ A.a.O., I, 285.

¹⁵¹ Vgl. etwa Orlova, 1991, 337.

Die Betonung des Rufens und Schreiens ist die größtmögliche Absage an die Forderung nach weiblichem Schweigen – die Einsetzung einer hyperbolisierten weiblichen Sprechinstanz in Reaktion auf die gesellschaftliche Marginalisierung weiblichen Dichtens findet so ihre Umsetzung im Stimmgebrauch. Gleichzeitig konstruiert etwa das vierte Gedicht des Zyklus „Провода“ [Leitungen] eine explizit körperliche Verbindung zwischen dem Schrei und dem weiblichen Körper: „Крик – из чрева на ветр“¹⁵² [Ein Schrei – aus dem Mutterleib in den Wind].

Die Motivik des Schreis und ihre Andeutung im Ausrufezeichen leitet über zu einer unmittelbaren Umsetzung von Emotion in Sprache, oder, allgemeiner: „Максимализм и безмерность чувств находят свое выражение в стилистике [...] текстов.“¹⁵³ Die körperliche Motivierung des Schreis und dessen Nähe zum Hysteriekonzept (abgeleitet vom griechischen Wort für Gebärmutter, *hystera*¹⁵⁴) verweisen schon auf die Methode, Emotion direkt in der Sprache abzubilden, die bereits im Zusammenhang mit Guros Gedichten angesprochen wurde: Auch bei Cvetaeva findet das emotional gedeckte Sprechen oder Rufen eine direkte Umsetzung in die Schrift. Vor allem im Zyklus „Провода“ verschmelzen die Komplexe von wachsender Entfernung (die Abreise des Geliebten ist Gegenstand des Zyklus), Hinterherufen und direkt transportierter Emotion, etwa in „лю – ю – блю“, „про – о – щай“, „ве – еп – нись“, „у – у – вы“¹⁵⁵ [ich lie – ie – be, leb wo – o – hl, komm zu – rü – ück, o we – e – eh]. Die Präsenz einer beschreibenden, distanzierten Instanz wird verschleiert, die Emotion verkörpert sich direkt in der Sprache. Die Sprecherin kann, wie schon Guros Sprechinstanzen, insofern als hysterisch bezeichnet werden, als sie die Grenzen zwischen innen und außen verwischt. Sie findet einen Weg, die Empfindung ohne Prüfung und Einordnung durch Ratio und Logik in Laut umzusetzen.¹⁵⁶ Die an manchen Stellen explizit gemachte Verknüpfung zur Gebärmutter lässt diese Art des Sprechens als unwiderruflich im Weiblichen verankert erscheinen.

Ein negatives Klischee von Weiblichkeit und Sprache – die Unfähigkeit zum rationalen Sprachgebrauch –, das traditionell als eine Begründung für den Ausschluss von Frauen aus der Dichtung genannt wurde, wird damit bewusst instrumentalisiert und gerät zu einem der zentralen Merkmale in Cvetaevas Entwurf eines weiblichen Sprechens. Dabei kann der ‚hysterische‘ Sprachgebrauch als eine Fortsetzung der Überschreitungsbewegung gelesen werden: Traditionell wird das weiblich-hysterische Sprechen vorwiegend dem privaten Raum zugeordnet.¹⁵⁷ Die Integration des Hysterischen ins Gedicht kommt also einer auch sprachlichen Übertragung der weiblich-privaten Sphäre ins Öffentliche gleich.¹⁵⁸

4.2 „Alles sein‘ im lautlichen System

4.2.1 Die Logik der Alliteration

Wie Karlinsky betont, spielt gerade die lautliche Seite des Wortes und des Verses in Cvetaevas Dichtung eine zentrale Rolle; Semantik und Phonetik seien von gleich großer Bedeutung.¹⁵⁹ Vor allem die Alliteration ist nach Karlinsky in Cvetaevas Lyrik kein rein musi-

¹⁵² Cvetaeva, 1994, II, 177.

¹⁵³ Orlova, 1991, 337.

¹⁵⁴ Vgl. Teil III, Abschnitt 4.2.3.

¹⁵⁵ Cvetaeva, 1994, II, 174f.

¹⁵⁶ Zum als ‚hysterisch‘ apostrophierbaren Gebrauch der Interpunktionszeichen bei Cvetaeva vgl. auch Taubman, 1988, 100.

¹⁵⁷ Vgl. Wills, 1989, 136f.

¹⁵⁸ Andererseits kann natürlich das Element des Hysterischen dazu ermutigen, Texte, zumal solche von Frauen, als bloß private zu lesen, so etwa im Falle E. Guros (vgl. Teil III, Abschnitte 1.1 und 4.2.3).

¹⁵⁹ Vgl. Karlinsky, 1966, 146.

kalisches Mittel: „alliterations very rarely aim at a musical effect in the poetry of Cvetaeva [...] ; their function is almost always conditioned by an interplay between the phonetic and the semantic.“¹⁶⁰ Ob sich die Interaktion zwischen Laut und Bedeutung auch auf die Gestaltung der Kategorie Geschlecht erstreckt, wird im folgenden untersucht.

In Cvetaevas Sprechinstanzen ko-existieren häufig weiblich und männlich konnotierte Aspekte. Die Merkmale sind jedoch nicht nur motivisch gedoppelt; die sprachliche Gestaltung der Sprechinstanzen zeichnet sich nicht selten ebenfalls durch die Doppelung von lautlich verwandten Begriffen aus. In „Кто создан из камня, кто создан из глины...“¹⁶¹ grenzt sich die Sprecherin über die Selbstdefinition „А я серебрюсь и сверкаю!“ [Und ich glänze silbern und glitzere!] von ‚den anderen‘ ab. Hier werden, wie häufig in Cvetaevas Texten, zwei mit ‚und‘ verbundene Begriffe über eine Alliteration lautlich aneinander gekoppelt.¹⁶² Bei diesem Beispiel entstammen die Verben einem Vorstellungsbereich, dem der Lichtreize. In anderen Fällen jedoch werden über die Alliteration Begriffe miteinander verbunden, die konventionell als widersprüchlich gedacht werden. Ein Gedicht aus dem Jahr 1915 etwa beginnt mit dem Gegensatzpaar „Безумье – и благоразумье“ [Verrücktheit – und Vernunft] – die Opposition wird jedoch nicht ausgestaltet; vielmehr wird die Ko-Existenz des Widersprüchlichen betont¹⁶³: „Все слишком есть – // Во мне“¹⁶⁴ [Alles ist im Übermaß – // In mir]. Eine Kette von Alliterationen bestimmt auch folgende Strophe:

Доблесь и девственность! – Сей союз Древен и дивен, как Смерть и Слава. Красною кровью своей клянусь И головою своей кудрявой – ¹⁶⁵	Heldenmut und Jungfräulichkeit! – Dieser Bund Ist alt und herrlich, wie Tod und Ruhm. Bei meinem roten Blut schwöre ich Und bei meinem lockigen Kopf –
---	---

Die auch lautlich umgesetzte Verbindung von „Heldenmut und Jungfräulichkeit“ [Доблесь и девственность] beruft sich (implizit) auf (nicht selten dämonisierte) weibliche Vorbildfiguren wie die *Car'-devica* oder Jeanne d'Arc. In diesem Text allerdings geht die Semantik der Alliterationen über die lautliche Verbindung gegensätzlicher Begriffe hinaus: Zunächst wird die Verbindung mit dem konventionellen Begriffspaar „Tod und Ruhm“ verglichen [как Смерть и Слава], und im dritten Vers steht an gleicher Position wie „Доблесь и девственность“ die Wendung „Красною кровью“. Auch diese beiden Begriffe sind über eine Alliteration miteinander verbunden¹⁶⁶ – hier jedoch handelt es sich nicht mehr um ein Gegensatzpaar, sondern um die tautologische Wendung „rotes Blut“. Die Wiederholung eines poetischen Mittels an der gleichen Position in aufeinanderfolgenden Versen lässt die Bedeutungen der verschiedenen Wortverbindungen interagieren; das mit Spannung aufgeladene Begriffspaar ‚Heldenmut‘ und ‚Jungfräulichkeit‘ erhält in diesem Kontext ebenfalls den Anstrich des Tautologischen. Die Begriffe fallen in eines. Die an anderer Stelle motivisch verdeutlichte Verankerung des ‚Kämpferischen‘ innerhalb eines diachronen Paradigmas ‚Weiblichkeit‘¹⁶⁷ – die hier e-

¹⁶⁰ A.a.O., 149.

¹⁶¹ Cvetaeva, 1994, I, 534.

¹⁶² Meist ist die Alliteration bei weitem nicht die einzige lautliche Verbindung zwischen zwei Lexemen; in diesem Fall etwa wiederholen sich neben /sv/ am Wortanfang auch die Phoneme /r/, /u/ (wenn auch einmal in betonter und einmal in unbetonter Position) und /e/ (in vortongiger Silbe).

¹⁶³ Eberspächer betont, dass die lautliche Verklammerung gegensätzlicher Begriffe ein charakteristisches Merkmal von Cvetaevas Dichtung ist. Für sie kennzeichnet dieses Verfahren „die sprachliche Form, das Gedicht, als den Ort, an dem eine Synthese zweier Realitäten möglich ist.“ (Eberspächer, 1987, 57). Diese Einschätzung bestätigt, dass für die Bedeutungsbildung in Cvetaevas Lyrik die Ebene der Signifikanten von herausragender Bedeutung ist.

¹⁶⁴ Cvetaeva, 1994, I, 233.

¹⁶⁵ A.a.O., I, 413.

¹⁶⁶ Die Kombination von Adjektiv und Substantiv im dritten Vers bildet dabei in einer Synthese die Wortarten der äquivalenten Positionen aus den beiden ersten Versen ab.

¹⁶⁷ Vgl. Abschnitt 3.1.

benfalls über die Bezeichnung „alt und wunderbar“ [древен и дивен] präsent ist – wird in diesem Text auch poetologisch realisiert.

Die Alliteration festigt in Cvetaevas Texten jedoch nicht nur die Verklammerung gegensätzlich scheinender Begriffe. In einigen Gedichten modifiziert sie außerdem die auf motivischer Ebene entfaltete Bedeutung. Im Gedicht „Другие – с очами и с лицом светлым,...“¹⁶⁸ [Andere – mit hellen Augen und hellem Gesicht,...] wird der Gegensatz zwischen dem lyrischen Ich und ‚den anderen‘ auch lautlich umgesetzt. In der zweiten Strophe wird für die Gruppe der ‚anderen‘ das Phonem /p/ eingeführt, zunächst in der anlautenden Kombination /pl/: „Другие всей плотью по плоти плутают“ [Andere irren mit dem ganzen Körper auf dem Körper umher]; in den folgenden Versen wird das Phonem /p/ in den ‚die anderen‘ bestimmenden Lexemen „пересохших“ [vertrocknete] und „цепкие пути“ [zähe Fesseln] wieder aufgenommen. In denjenigen Textstellen hingegen, die sich auf das Ich beziehen, erscheint das Phonem /p/ bis zum letzten Vers kein einziges Mal. Im letzten Vers aber heißt es: „Как будто и вправду – не женщина я!“ [Als ob ich auch tatsächlich keine Frau wäre!]. In Abschnitt 3.1 wurde ausgeführt, dass das Lexem „вправду“ [tatsächlich] als Verweis auf eine essentialistische Auffassung der Kategorie Geschlecht gelesen werden kann. Die Einbeziehung der lautlichen Gegebenheiten lässt die Bedeutungsentwicklung dieses Gedichts jedoch differenzierter erscheinen: Die bis dahin ausnahmslose Koppelung des Phonems /p/ an ‚die anderen‘ ordnet die Einschätzung, das Ich sei unter Umständen ‚tatsächlich‘ keine Frau, über die lautliche Analogie deren Gedankenwelt zu. Damit ergibt sich folgendes, modifiziertes Bild: Auf lexematischer Ebene wird die Geschlechterkonzeption ‚der anderen‘ wiederholt und auf das Ich übertragen; auf der Ebene der Lautlichkeit wird dieser Zuweisung jedoch widersprochen. Das Ich fällt durch seine lautliche Strukturierung aus dem gängigen System der Geschlechtervorstellungen heraus und wird – wie in anderen Texten auch auf motivischer Ebene – einem absoluten Außen zugeordnet. Die Frage, ob das Ich nun ‚tatsächlich‘ eine Frau ist oder nicht, wird auf der Ebene der Signifikanten als eine der Sprechinstanz wesensfremde markiert.¹⁶⁹

4.2.2 Die lautliche Definition des Ich: Marina, die Kulturheldin

In der Alliteration wird die weibliche Überschreitung eines Geschlechtermodells mit dualistischer Merkmalsverteilung poetisch umgesetzt. Die Sprechinstanzen von Cvetaevas Gedichten werden auf lautlicher Ebene jedoch nicht nur als Grenzen überschreitende, sondern auch, vor allem über das Mittel der Vokalassonanz, als Schöpferinnen einer eigenen Ordnung entworfen.

Im ersten Gedicht des Zyklus „Двое“ [Zwei] findet dieses Verfahren, über Lautlichkeit eine Ordnung zu erzeugen, eine explizite Formulierung: „Да, хаосу вразрез / Построен на созвучьях // Мир“¹⁷⁰ [Ja, dem Chaos entgegen / Ist auf Gleichklänge gebaut // Die Welt]. Entsprechend dieser Programmatik zeigt etwa das in Abschnitt 2.3 bereits angesprochene Gedicht „Кто создан из камня, кто создан из глины, –...“¹⁷¹, wie das Ich, das hier als eine in sich selbst begründete Elementarkraft entworfen wird, über Assonanzen als harmonische Einheit konstruiert wird. Zwar weist schon die erste Verszeile, die erneut eine Gruppe von ‚anderen‘ entwirft, eine Reihung betonter Vokale auf (/o/ - /a/ - /o/ - /i/), die über die Wiederholung des Phonems /o/ lautlich gestaltet ist. Die lautliche Strukturierung in den folgenden, das Ich betreffenden Zeilen, ist jedoch noch wesentlich ausgeprägter. Im zweiten bis vierten

¹⁶⁸ Cvetaeva, 1994, I, 557f.

¹⁶⁹ Forrester kommt, ohne die lautlichen Gegebenheiten zu untersuchen, zu einem ähnlichen Schluss: „the word ‚vpravdu‘ seems to refer to a statement someone else has made about her.“ (Forrester, 1990, 121). Diese Einschätzung wird von der Analyse der Signifikanten gestützt.

¹⁷⁰ Cvetaeva, 1994, II, 236.

¹⁷¹ A.a.O., 1994, I, 534f. Der gesamte Text ist in Abschnitt 2.3 zitiert.

Vers treten jeweils nur zwei unterschiedliche betonte Vokale auf, wobei die gleichen Laute entweder unmittelbar aufeinander folgen oder aber die Anordnung der Laute ein spiegelbildliches Muster ergibt: /a/ - /u/ - /a/; /e/ - /e/ - /i/ - /i/; /a/ - /e/ - /e/ - /a/.¹⁷² Hier zeichnet sich die Tendenz ab, das Ich durch eine größere Harmonie und Regelmäßigkeit der betonten Vokale innerhalb eines Verses zu markieren. Diese ist im angeführten Gedicht zwar nicht konsequent durchgehalten; die letzten beiden Verse machen jedoch die Bedeutung des Verfahrens für die semantische Strukturierung des Textes deutlich: Das Gedicht mündet in zwei hymnisch den Schaum und das mit ihm gleichgesetzte Ich preisende Verse, die ihrerseits eine spiegelbildliche Symmetrie der betonten Vokale aufweisen: /a/ - /e/ - /o/ - /e/ - /o/ - /e/ - /a/. Die außerhalb der kulturellen Ordnung positionierte Sprecherin wird so als eine entworfen, die sich ihre eigene (Sprach-)Ordnung schafft.

In einigen anderen Texten wird das Bedeutungspotential von Vokalassonanzen noch stärker genutzt, so etwa in folgender einleitender Strophe eines zweistrophigen Texts aus dem Jahr 1918:

– Марина! Спасибо за мир!
Дочернее странное слово.
И вот – расступился эфир
Над женщиной светлоголовой.¹⁷³

„Marina! Danke für die Welt!“
Ist der Tochter seltsames Wort.
Und da – trat der Äther auseinander
Über der hellköpfigen Frau.

Der erste Vers zeigt eine Reihung von drei betonten /i/; bezieht man die unbetonten Vokale mit ein, so verstärkt sich der harmonische Eindruck des Verses noch, es ergibt sich die dreimal wiederholte Abfolge: vortoniges /a/ – betontes /i/ – nachtoniges /a/ bzw. /o/.¹⁷⁴ ‘Marina’ erscheint damit als mythische Kulturheldin, die eine eigene Welt erschafft und das (Laut-) Chaos ordnet. Diese Interpretation wird durch die lautliche Struktur des nächsten Verses noch gestützt: In der Abfolge von betontem /e/ – /a/ – /o/ ist der Gleichklang des ersten Verses aufgehoben, zudem taucht das betonte /i/ des Anfangs nicht mehr auf. Die hier auf semantischer Ebene eingeführte, dem allgemeinen kulturellen Hintergrund entsprechende Bewertungsperspektive – die Aussage der Tochter wird als seltsam bezeichnet [„странное слово“] – wird über ihre deutlich geringere lautliche Stringenz als die weniger schlüssig organisierte entlarvt. Die traditionellen Geschlechter-Stereotype Frau – Chaos / Mann – Ordnung werden damit auf lautlicher Ebene unterwandert und außer Kraft gesetzt.

Diese Interpretation, die sich aus der lautlichen Gestaltung ergibt, wird im dritten und vierten Vers auch semantisch gestützt: Das „Wort“ [слово] der Tochter wirkt wie ein Zauberwort¹⁷⁵, der Himmel öffnet sich über der Frau [„расступился эфир / Над женщиной“] – „Marina“ wird von außen betrachtet und in einer gleichsam biblischen, bildhaft greifbaren Szene fixiert, die ihren Status als mythische Helden unhinterfragbar erscheinen lässt. Bereits in den ersten beiden Versen jedoch wurde mittels lautlicher Wiederholungen „Marina“ als übermenschliche Schöpferin ihrer eigenen Ordnung markiert und der Erkenntniswert der töchterlichen Aussage fixiert.

¹⁷² Die zuletzt angeführte Vokalkette ergibt sich für den vierten Vers, wenn im einleitenden „Я – бренная“ auch das „Я“ als betont gewertet wird. Dafür spricht nicht nur die Tatsache, dass hier eine Definition eben dieses Ichs vorgenommen wird, sondern auch dessen Abtrennung durch einen Gedankenstrich, die bei Cvetaeva häufig zur Einführung zusätzlicher betonter Silben genutzt wird, nicht selten auch innerhalb eines Lexems, vgl. etwa die Aufspaltung der Wörter „вер – ховья“ und „мо – гил“, die ein Betonungsschema nach dem Vorbild von „наклон крови“ bzw. „наклон крыл“ erzeugt (aus dem Gedicht „Наклон“ [Neigung], Cvetaeva, 1994, II, 213f.).

¹⁷³ Cvetaeva, 1994, I, 393.

¹⁷⁴ Nachtoniges /a/ und /o/ werden im Russischen reduziert und gleichermaßen wie /a/ ausgesprochen. Die dritte Wiederholung endet mit dem betonten /i/.

¹⁷⁵ Auch „слово“ [Wort] erfährt eine lautliche Integration, wenn seine Lautfolge /ov/ im /vo/ von „вот“ wieder aufgenommen wird.

Das ‚Wesen‘ der lyrischen Sprecherin erschließt sich also einmal mehr aus dem sprachlichen Material und seiner dichterischen Gestaltung selbst. Cvetaevas Sprechinstanzen werden Teil einer lautlich-sinnlichen Logik der Sprache, die einer rationalen Bedeutungszuordnung überlegen ist.

4.2.3 Die weibliche Fähigkeit zur Transformation: Das Metrum der „Сивилла“

Cvetaevas Gedichte laden nicht nur lautliche Äquivalenzen semantisch auf; auch die Metrik trägt konkret zur Bedeutungsbildung bei.

Im ersten Gedicht aus Cvetaevas Zyklus „Сивилла“ [Sibylle] etwa signalisiert die Metrik die allmähliche Transformation der weiblichen Figur zu einem Individuum, das den Bereich des ‚konventionell Weiblichen‘ transzendierte. In diesem Gedicht steht die Entkörperlichung einer weiblichen Gestalt im Mittelpunkt, die ihre Fleischlichkeit verliert und schließlich ganz zur Stimme wird. Für die Analyse des Metrums kann die erste Strophe genügen:

Сивилла: выжжена, сивилла: ствол.
Все птицы вымерли, но Бог вошел.¹⁷⁶

Die Sibylle: ausgebrannt, die Sibylle: ein Stamm.
Alle Vögel sind ausgestorben, Gott aber trat ein.

Olga Hasty liest den ersten Vers als alternierende Amphybrachen und Daktylen. Da die beiden unbetonten Silben des zweiten daktylischen Fußes ausfallen, nimmt sie eine Pause am Versende an. Hasty leitet ihre Interpretation in erster Linie aus dem dreisilbigen Namen „Сивилла“ her, den sie als amphybrachischen Versfuß begreift¹⁷⁷: Dies wirkt insofern schlüssig, als die Abgrenzung des Namens durch einen Doppelpunkt nahe legt, diesen als rhythmische Einheit zu verstehen.

Allerdings scheint auch eine andere Lesart begründbar: Eine Interpretation des Metrums als fünfhebiger Jambus mit ausgelassener Betonung vor der Zäsur nach dem dritten Versfuß würde die Annahme wechselnder Metren überflüssig machen. Vor allem jedoch entsteht in der Gliederung des Verses in Jamben eine rhythmische Spannung, die seinem semantischen Gehalt entspricht: Die Sibylle wird in diesem Gedicht eben nicht als eine in sich abgeschlossene Einheit gedacht, die in einem dreisilbigen Versfuß adäquat erfasst und repräsentiert wäre. Vielmehr liegt ihre Besonderheit in der Fähigkeit zur Transformation, das Gedicht beschreibt einen Übergang: Die Figur *ist* in der zweiten Hälfte des ersten Verses nicht der Stamm, sie *wird* zu einem Stamm. Das zweisilbige Metrum zeigt so, wie die Figur schon in ihrem Namen ihre eigenen Grenzen metrisch überschreitet, sie lappt in den benachbarten Versfuß hinein. Die durch den Doppelpunkt angezeigte Pause *innerhalb* des zweiten Versfußes illustriert die Schmerhaftigkeit der Metamorphose. Letztlich werden die Sibylle und der Stamm jedoch zu einer spannungsgeladenen Einheit: Sie sind in zwei aufeinanderfolgenden, abgeschlossenen Versfüßen aufgefangen und verschmolzen.

Die überschreitende Bewegung dieser weiblichen Gestalt, die – wie Cvetaevas andere Figuren – erst in diesem Moment des Exzessiven zu ihrem eigentlichen Selbst findet, wird in der jambischen Struktur dieser Verse rhythmisch nachgezeichnet. Gleichzeitig sind nur diese in sich brüchigen Jamben in der Lage, das Schmerzhafte, Gewaltsame dieses Prozesses lautlich zu vermitteln. Die Interpretation des Versmaßes als Wechsel von Amphybrachen und Daktylen¹⁷⁸ lässt ein gleichsam verharmloses Bild der Sibylle entstehen, die als in sich geschlossene Einheit dem ‚Anderen‘ gegenüber steht, und in die, irgendwann und von au-

¹⁷⁶ A.a.O., II, 136.

¹⁷⁷ Vgl. Hasty, 1986, 330.

¹⁷⁸ Den fünften Vers, „Потом, под веками – в разбег, врасплох“, liest Hasty als dreisilbiges Versmaß, das mit Kommata in ein zweisilbiges geteilt wird (vgl. a.a.O., 331). Wahrscheinlicher scheint mir, dass hier eine auch durch Satzzeichen signalisierte Übereinstimmung zwischen jambischem Metrum und Rhythmus aufscheint.

ßen, Gott eindringt [„Бог вошел“]. In Jamben gefasst, überschreitet die Sibylle hingegen die konventionellen und konkret körperlichen Grenzen, Innen und Außen verwischen und sind schließlich in einer spannungsreichen Einheit geborgen – die Verschmelzung mit dem Göttlichen erfolgt nicht aus Gnade sondern wird im eigenen Willen zur Nicht-Beschränkung vorbereitet. Erst die Analyse des Metrums verdeutlicht, welche konkrete semantische Ausgestaltung die Figur der Sibylle in Cvetaevas Text erfährt. Die rhythmische Struktur dieses Textes stellt sicher, dass eine Übereinstimmung des Sibyllen-Bildes mit Cvetaevas ansonsten auf motivischer Ebene entwickelter Konzeption von Weiblichkeit und des weiblichen Sprecher-Ichs hergestellt wird.

4.3 Der lautlich-rhythmische Exzess

In der Analyse des ersten Sibyllen-Gedichts ist bereits das Moment des Exzessiven angeklungen. Im folgenden wird untersucht, ob das Element des Exzessiven, das auch in Cvetaevas Gestaltung weiblicher Stimmführung relevant ist, generell Cvetaevas poetische Umsetzung von Weiblichkeit und weiblichem Sprechen kennzeichnet.

„Das Exzessive“ kann dabei nur eine Kategorie sein, die in der Relation zu den Poetiken anderer Dichter und Dichterinnen aus Cvetaevas Zeit ihre Kontur erhält. Der lautlich-rhythmische Exzess *als solcher* ist schwer vorstellbar. Erst ein Abgleich mit den Konventionen der damaligen Lyrik kann das Exzessive sichtbar machen. An dieser Stelle sollen jedoch keine konkreten Vergleiche zwischen Cvetaeva und ihren Kolleginnen und Kollegen ange stellt werden, wie ihn etwa Gasparov in seinem Artikel „Rifma Cvetaevoj“¹⁷⁹ durchführt. Im Kontext dieser Arbeit können jedoch die bereits analysierten Poetiken von Gippius, Guro und Achmatova als Folien dienen, vor deren Hintergrund sich das Besondere von Cvetaevas dichterischer Gestaltung herauskristallisiert.

Das Exzessive nimmt die Konventionen der Gattung zunächst auf und schreibt sie fort. Cvetaeva führt jedoch in ihrer Poetik das Moment eines poetischen ‚Mehr‘, einer Art Hyperbolisierung der Gattungsmerkmale ein, das die Lyrik von innen heraus transformiert. Dass dieses ‚Mehr‘ mit Cvetaevas Weiblichkeitsgestaltung interagiert, ist schon im die Konventionen übersteigenden, hyperbolisierten Ich vorgezeichnet.

4.3.1 Das weiblich-dichterische Sprechen als metrischer Exzess

In der Analyse des Stimmgebrauchs der weiblichen Sprechinstanzen wurde bereits die unmittelbare, ans Hysterische gemahnende Umsetzung von Emotion in Sprache in Cvetaevas „Провода“-Zyklus erläutert.¹⁸⁰ Im vierten Gedicht dieses Zyklus wird der Konflikt zwischen dem weiblichen Sprechen, den Emotionen der Sprecherin und den dichterischen Konventionen expliziert; das Herz der Sprechinstanz zerreißt das Metrum: „Это сердце мое, искрою / Магнитической – рвет метр“¹⁸¹ [Das ist mein Herz, wie ein magnetischer / Funken – zerreißt das Metrum].

Was an dieser Stelle ausgesprochen wird, ist jedoch schon in früheren Gedichten Teil der sprachlichen Fixierung der weiblichen Sprechinstanz. In der Entwicklung eines weiblichen lyrischen Ich spielt Cvetaevas „Бессонница“-Zyklus, aus dem bereits zitiert wurde, eine wesentliche Rolle. Im dritten Gedicht dieses Zyklus stilisiert sich die Sprechinstanz über die lautliche Relation zwischen den reimenden Lexemen zur Tochter der Nacht, welche wiederum als Urmutter der Dichtung eingeführt wird. Zudem werden mit der nächtlichen Schlaflosigkeit, der Bewegung und dem Kontakt zwischen Sprecherin und Wind zentrale Motivkom-

¹⁷⁹ Vgl. Gasparov, 1994.

¹⁸⁰ Vgl. Abschnitt 4.1.

¹⁸¹ Cvetaeva, 1994, II, 177.

plexen eingeführt, die in Cvetaevas Texten häufig mit dem Motiv des Dichtens verknüpft werden. Im dritten Gedicht, das in Abschnitt 1.2.2. zitiert ist, erfährt das weibliche dichterische Sprechen eine rhythmische Umsetzung, die schon durch die Intensivierung des Reims über die Einführung einer Reimlautung pro Strophe als exzessiv erscheint.¹⁸² Darüber hinaus ist vor allem die metrische Gestaltung des Textes auffällig: Wie Karlinsky ausführt, ist die Einführung „zusätzlicher und irregulär platzierter betonter Silben“ [additional and irregularly placed stressed syllables]¹⁸³ typisch für Cvetaeva. In diesem Gedicht endet jeder Vers in zwei Betonungen, wobei das Reimwort stets ein monosyllabisches Lexem ist.¹⁸⁴ Der erste Vers der zweiten Strophe etwa hat die für das Gedicht typische Struktur: „Июльский ветер мне метёт – путь“. Dabei lässt die häufig genutzte Absetzung der monosyllabischen Reimwörter durch Gedankenstriche keinen Zweifel daran, dass Cvetaeva jede der beiden aufeinanderfolgenden Betonungen gleichermaßen realisiert sehen will.

Damit wird die Rede der weiblichen Sprechinstanz erneut durch eine Überschreitung charakterisiert – ein für die russische Lyriktradition typisches Versmaß wird eingeführt und auf eine Weise modifiziert, die wie eine Hyperbolisierung der Metrik anmutet. Die Sprecherin braucht, um sich in der Sprache adäquat auszudrücken, immer ein Element der Emphase, des *Zusätzlichen*, das ein ‚Mehr‘ an Nachdruck und Emotion ist. Das konventionelle Metrum ist, wie schon der Begriff ‚Frau‘ selbst, zu eng, um das Weibliche in sich aufzunehmen und auszudrücken.

Ist im „Бессонница“-Zyklus das Moment des metrischen Exzesses mit der Konstitution einer weiblichen dichterischen Stimme verknüpft, so wird es in anderen Gedichten an das Motiv des Mütterlichen und damit an einen exklusiv weiblichen Bereich gekoppelt. Das Gedicht „Наклон“¹⁸⁵ [Neigung] etwa ist ebenfalls durchsetzt von dieser Art ‚zusätzlicher‘ Betonungen: „Материнское – сквозь сон – ухо. / У меня к тебе наклон слуха“ [Das Ohr – das mütterliche – durch den Traum. / Mir neigt sich zu dir das Gehör].

Die Konzeption der metrischen Emphase als genuin weiblicher sprachlicher Ausdruck wird in jenen Gedichten besonders explizit, in denen das weibliche Ich in eine Opposition zu einer Gruppe anderer gebracht wird. Ein Gedicht aus dem Jahr 1919 etwa beginnt: „Дорожкою простонародною, / Смиренною, богоугодною, / Идем“¹⁸⁶ [Den Weg fürs einfache Volk, / Den bescheidenen, gottgefälligen, / Gehen wir]. Relativ ungewöhnlich für Cvetaevas Poetik ist hier die Häufung unbetonter Silben; im ersten und zweiten Vers liegen je fünf zwischen der ersten und zweiten Hebung. Die Tendenz zur Vervielfältigung der unbetonten Silben setzt sich etwas abgeschwächt fort, bis in der dritten Strophe in einer emphatischen Doppelbetonung das Subjekt des Gedichts benannt wird: „Мать с дочерью“ [Mutter und Tochter]. In der Folge wird deutlich, dass die weiblichen Figuren dem Weg der Demut und Gottgefälligkeit nicht weiter folgen wollen. Die gedoppelte Betonung gibt dem Willen zur Überschreitung eine poetische Realisierung und setzt ihn vom Gehorsam der anderen ab.

4.3.2 Das weibliche Sprechen und die lautliche Äquivalenz

Die Übernahme traditioneller Versmaße und die Einführung zusätzlicher Betonungen kann als Potenzierung der typischen Merkmale der Lyrik im weiblichen Sprechen gelesen werden. Ähnliches gilt für die Organisation der lautlichen Struktur von Cvetaevas Gedichten. In den Abschnitten 4.2.1 und 4.2.2 wurden lautliche Äquivalenzen bereits in ihrer Funktion als be-

¹⁸² Vgl. hierzu auch Abschnitt 1.2.2.

¹⁸³ Karlinsky, 1966, 156.

¹⁸⁴ Gerade für das an monosyllabischen Autosemantika arme Russische ist die Häufung solcher Lexeme besonders ungewöhnlich. Dieser Versauslaut macht nach Karlinsky aus dem jambischen Tetrameter dieses Textes etwas Einzigartiges (vgl. Karlinsky, 196, 157).

¹⁸⁵ Cvetaeva, 1994, II, 213f.

¹⁸⁶ A.a.O., I, 493.

deutungsunterstützende und -erweiternde Mittel beschrieben. Nun soll beleuchtet werden, wie die Relation zwischen Lautlichkeit und weiblichem Sprechen generell gestaltet wird.

Die besondere Bedeutung des lautlichen Aspekts in Cvetaevas Dichtung wurde in der Forschung immer wieder hervorgehoben. Die für die Gattung Lyrik typischen lautlichen Verfahren werden dabei aufgenommen und vervielfältigt. So begnügt sich Cvetaevas Lyrik in vielen Fällen nicht mit dem Endreim; oft erfährt der Vers durch Binnenreime eine zusätzliche, über das Traditionelle hinausgehende Strukturierung. Im oben angesprochenen Text „Наклон“ etwa verknüpft das Wort „слуха“ [Gehör] den zweiten Vers nicht nur über den Endreim mit dem ersten; es schafft gleichzeitig eine Reimverbindung zu „Духа“¹⁸⁷ [Geist], das den dritten Vers einleitet.

Als charakteristisch für Cvetaevas Poetik kann etwa folgende Strophe aus dem ersten Gedicht des Zyklus „Земные приметы“ [Weltliche Merkmale] gelten:

Все древности, кроме: <i>дай и мой</i> ,	Alle Altertümlichkeiten, außer: <i>gib und mein</i> ,
Все ревности, кроме той, земной,	Aller Eifersüchte, außer jener, der irdischen,
Все верности, – но и в смертный бой	Alle Arten von Treue, – aber auch im Todeskampf
Неверующим Фомой. ¹⁸⁸	Der ungläubige Thomas.

Die vier Verse haben nicht nur die Endreimlautung gemeinsam, die Strophe ist auch durch die Gleichlautung der ersten Versposition der Verse eins bis drei strukturiert. Zudem unterscheiden sich die Wörter an der zweiten Position im ersten und zweiten Vers, „древности“ und „ревности“ nur im anlautenden Phonem /d/; „верности“ und „Неверующим“, an entsprechender Position im dritten und vierten Vers, weisen die anagrammatische Variante der Lautfolge /rev/ auf. Zudem wird die Lautkombination /er/ (die ihrerseits eine bloße Umstellung des zuerst eingeführten /re/ darstellt) in „смертныи“ wieder aufgenommen.

Diese extreme Ausnutzung lautlicher Ähnlichkeiten in Cvetaevas poetischem System bedeutet zwar eine weitgehende Übereinstimmung mit Kristevas Konzept der *semiotischen chora*, die sich über die Qualitäten des Phonetischen und Rhythmischen in das rationale symbolische System einschreibt und dessen Bedeutungsbildung subversiv untergräbt.¹⁸⁹ Die Anwendung dieses in der *écriture féminine* weiblich gedachten Verfahrens durch eine Autorin ist jedoch für sich genommen wenig aussagekräftig. Erst die Funktionalisierung der lautlichen Struktur zur Kennzeichnung von Weiblichkeit bzw. Geschlecht kann die Interaktion dieser beiden Kategorien belegen.

In Cvetaevas Texten wird (nach den ersten beiden Gedichtsammlungen) eine dezidiert weibliche Sprechinstanz gestaltet, die sich über ihren Stimm- und Sprachgebrauch selbst charakterisiert; die Betonung der lautlichen Struktur wird damit zu einem Merkmal von Cvetaevas Konzeption eines weiblichen Sprechens. Allerdings ist die Zuordnung des lautlichen Komplexes zum Bereich des Weiblichen in vielen Fällen noch weitaus expliziter. Im zuletzt zitierten Text etwa betont die Sprecherin das durch sie verkörperte, von Cvetaeva generell privilegierte Konzept von Weiblichkeit; sie ist eine mutige Dichterin: „дружественный хорей / Подруги мужественной своей“¹⁹⁰ [den freundschaftlichen Trochäus / Deiner mutigen Freundin]. Im selben Text setzt sich die Sprechinstanz ironisch von den „ewigen Weiblichkeiten“, den im Alltag dominierenden beschränkenden Weiblichkeitskonzeptionen ab: „От вечных женственостей устав“¹⁹¹ [Von den ewigen Weiblichkeiten ermüdet]. Die über das konventionelle Maß hinaus durchorganisierte Lautlichkeit gerät also zur poetischen Verwirkli-

¹⁸⁷ A.a.O., II, 213. Die ersten drei Verse lauten: „Материнское – сквозь сон – ухо. / У меня к тебе наклон слуха / Духа – к страждущему: жжет? да?“ [Das Ohr – das mütterliche – durch den Traum. / Mir neigt sich zu dir das Gehör / Der Geist – zum Leidenden: schmerzt es? ja?].

¹⁸⁸ A.a.O., II, 119.

¹⁸⁹ Vgl. Teil I, Abschnitte 4.3.1 und 4.3.2.

¹⁹⁰ Cvetaeva, 1994, II, 119.

¹⁹¹ A.a.O., II, 120. Womöglich ist dies auch eine Ironisierung des symbolistischen Konzepts des ‚Ewigweiblichen‘.

chung einer die gesellschaftlichen Geschlechtergrenzen überschreitenden Weiblichkeit.¹⁹² Das Motiv des Mehr-Seins, das Cvetaevas Weiblichkeitskonzeption bestimmt, schreibt sich über den lautlichen Exzess in die Sprache ein.

Auch in einem zweiten Bereich ergibt sich eine deutliche Verbindung zwischen der Bedeutung des Lautlichen und der Gestaltung von Weiblichkeit. So ist die Dominanz von lautlichen Äquivalenzen unter anderem in denjenigen Gedichten besonders ausgeprägt, in denen eine Mutter-Kind-Beziehung im Mittelpunkt steht bzw. der Anlass für das Sprechen wird. Gerade in der traditionell weiblichen Form des Wiegenlieds, die Cvetaeva aufgreift, kommt dem phonetischen Element die zentrale Bedeutung zu, wie Karlinsky vermerkt:

The infant addressees can not understand the implications, and the mother's preoccupations or daydreams merely seep into her song, with phonetics clearly predominant over semantics. [The lullabies are] one of the two areas [...] where she approaches *zaum*.¹⁹³

In Cvetaevas Wiegenliedern, wie dem aus dem Zyklus „Скифские“¹⁹⁴ [Skythische], in denen sich Cvetaeva der transnationalen Sprache anzunähern scheint, beginnen die lautlichen Äquivalenzen über die konventionelle Semantik dominieren: Die Logik des Lauts drängt die distanziert-rationale Logik zurück; das Mutter-Kind-Verhältnis wird damit als eine Beziehung entworfen, die ganz in den sinnlich-lautlichen Qualitäten der Sprache aufgeht.

5 Die Verflechtung mit dem ‚Anderen’: Die (sprachliche) Umgestaltung des Mutter-Mythos

Mit der Gestaltung des Motivs Mütterlichkeit in einer dem *zaum*’ genäherten lautlichen Verflechtung des sprachlichen Materials, rückt eine für Cvetaevas Dichtung zentrale Erscheinungsform des Weiblichen in den Blickpunkt, die bislang ausgeklammert wurde: Cvetaevas weibliche Figuren und Sprechinstanzen nehmen in einer Vielzahl von Texten die Rolle der Mutter ein. Dieser semantische Bereich wurde bislang nicht angesprochen, da seine Bedeutungsbildung nicht isoliert von den lautlichen Besonderheiten von Cvetaevas Dichtung untersucht werden kann.

Weibliche Figuren, die sich vom Konventionellen abheben, verkörpern in Cvetaevas Lyrik, neben dem Dichterischen selbst, bevorzugt die Aspekte des Kriegerischen, Magisch-Übernatürlichen und Mütterlichen. Darin mögen sie sich von zeitgenössischen Weiblichkeitskonzeptionen abheben. Diese Gestaltung des Weiblichen verweist jedoch auf genuin russische Vorbilder: In der russischen Byline erscheint das weibliche Element ebenfalls in der Gestalt der Kriegerin, der Zauberin und der Mutter.¹⁹⁵

Vor allem in den späteren Gedichten Cvetaevas interagiert die lautliche Semantik mit der Motivik¹⁹⁶; die semantische Konzeption von Mutterschaft realisiert sich dabei nicht zuletzt auf der Ebene der Signifikanten. Wie Joy Dworkin ausführt, ist Mütterlichkeit bei Cvetaeva in den

¹⁹² Zu einem ähnlichen Schluss kommt Makin in seiner Analyse des Poems „Молодец“ [Der junge Held]; in dem Moment, in dem die Helden des Texts sich aus sozialen und sexuellen Beschränkungen löst, tritt der konventionelle rational-logische Sprachgebrauch in den Hintergrund und die ‚Logik des Lauts’ wird zum bestimmenden semantischen Prinzip (vgl. Makin, 1989, 125).

¹⁹³ Karlinsky, 1966, 153. Als anderes Gebiet, auf dem sich Cvetaeva dem *zaum*’ annähert, nennt Karlinsky die Zaubersprüche – ebenfalls ein traditionell weibliches Genre. Nach Eberspächer rekurriert Cvetaevas Betonung phonetischer Parallelismen auf die „russische Volksdichtung“ im allgemeinen (Eberspächer, 1987, 37) und damit auf einen Bereich der Literatur, an dem Frauen traditionell Anteil hatten.

¹⁹⁴ Cvetaeva, 1994, II, 165.

¹⁹⁵ Zu den weiblichen Rollen in der Byline vgl. Koschmal, 1996, 180.

¹⁹⁶ Die Bedeutungsbildung auf lautlicher Ebene nimmt in Cvetaevas späterer Lyrik signifikant zu, vgl. dazu auch Gasparov, 1992, 14.

meisten Fällen eine Metapher für das dichterische Schaffen und kreatives Vermögen¹⁹⁷; das Mütterliche wird dabei auch zu einem Gegenentwurf zur Beschränkung des Weiblichen auf Attraktivität und den gesellschaftlichen Objektstatus.¹⁹⁸ Vor allem im Zyklus „Провода“ [Leitungen] ist das Gedicht als Frucht des weiblichen Körpers, so zeigt Dworkins Analyse, ein wiederkehrendes Motiv¹⁹⁹, so etwa im zehnten Gedicht des Zyklus:

[..] Знай, что чудо Недр – под полой, живое чадо: Песни! ²⁰⁰	[..] Wisse, dass das Wunder Des Schoßes – unter dem Rockschoß, ein leben- diges Kind ist: // Das Lied!
--	--

Allerdings geht die Verstrickung von Mutterschaft und Dichtung bei Cvetaeva noch weiter. Die Dichtung wird nicht nur zu einem Resultat körperlich-geistiger Mutterschaft; das Konzept der Mutterschaft selbst – und damit auch die Konzeption des Geschlechterverhältnisses – erfährt durch diese Kombination eine Transformation. Cvetaevas Auffassung von Mutterschaft ist in der Verbform „пою“ kristallisiert. Im Gedicht „Юноше в уста“²⁰¹ [Dem Jüngling in den Mund] aus dem Jahr 1928 lauten zwei Verszeilen: „Мать, коли пою, / Сын, коли сосешь“ [Eine Mutter, wenn ich nähre/singe, / Ein Sohn, wenn du saugst]. Die erste Assoziation bei der Verbindung von „пою“ mit „сосешь“ ist sicherlich die der nährenden Mutter, die Ableitung der ersten Person Singular vom Verb *поить* [tränken]. Allerdings ist die Verbform *пою* ein Homonym: Die erste Person Singular von *петь* [sing] lautet ebenfalls *пою*. Das russische Sprachsystem gibt hier also eine Doppelwertigkeit des Mütterlichen vor: Die Mutter ist diejenige, die säugt *und* singt. Sie nährt also nicht nur in konkret-körperlicher, sondern auch in geistiger Hinsicht. Dass Cvetaeva hier beide Bedeutungen aktualisiert sehen will, wird in den letzten beiden Versen des Gedichts explizit: „Мать – кто поит / И поет“ [Eine Mutter ist wer nährt / Und singt].

Erneut verortet Cvetaeva das Geistig-Kreative schon über die lautliche Struktur der Sprache im Körperlich-Weiblichen. Gleichzeitig wird die Kraft des Mütterlichen in diesem Gedicht als eine Urkraft ausgegeben; der Sohn soll die „alte Liebe“ einsaugen [Старую любовь / Заново всоси], die in der vorgeschichtlich-altrussischen Zeit verankert ist²⁰²: „Всю ее – от до / Кия – до Петра“ [Sie ganz – von vor / Kij – bis Petr]. Dabei bleibt diese Ur-Beziehung der mit Milch und Gedichten nährenden Mutter nicht auf die tatsächlich-leibliche Mutter-Sohn Beziehung beschränkt; die Verse „Солгали, / Что мать и сын!“ [Sie haben die Lüge verbreitet, / Dass es Mutter und Sohn sind!] weiten den Bezugsrahmen auf das Verhältnis zwischen Weiblichkeit und Männlichkeit generell aus. Die klaren Grenzen zwischen den Generationen, zwischen der verwandtschaftlichen Beziehung und dem Liebesverhältnis verwischen, die Machtrelationen sind nachhaltig verschoben: Der Jüngling [Юноше] sieht sich immer der überzeitlich-mächtigen Dichtermutter gegenüber, die ihre Legitimation als körperlich und geistig Nährende schon aus dem lautlichen Zusammenfall dieser beiden Konzepte in der Verbform *пою* erhält.

Das besondere, der Mutter-Sohn Beziehung gleichende Verhältnis zwischen Frau und Jüngling erhält im Zyklus „Стихи сироте“ [Gedichte an eine Waise], darin besonders im drit-

¹⁹⁷ Vgl. auch Guros Konzeption von Mütterlichkeit und Kreativität, Teil III, Abschnitt 1.2.

¹⁹⁸ Vgl. Dworkin, 1991, 75.

¹⁹⁹ Vgl. a.a.O., 55ff. Dworkin weist bei dem hier zitierten Gedicht zurecht darauf hin, dass die Einstellung zu weiblicher Sexualität zwiespältig ist: Einerseits bringt der Uterus das Gedicht erst hervor; andererseits bezwingt das Gedicht letztlich die weibliche Körperlichkeit; die Frucht des Geistes wird höher bewertet als ein tatsächliches Kind (vgl. a.a.O., 57f.).

²⁰⁰ Cvetaeva, 1994, II, 182.

²⁰¹ A.a.O., II, 266f.

²⁰² Dies erinnert an die in Abschnitt 1.2.3 besprochenen Gedichte über Moskau, in dem die von Peter dem Großen zurückgewiesene Stadt als weiblich fixiert wird.

ten Gedicht, „Пещера“²⁰³ [Die Höhle], aus dem Jahr 1936, eine noch weiterführende Ausgestaltung. In diesem Gedicht erfährt über die Thematik des Mütterlichen hinaus auch das Geschlechterverhältnis eine weitere Modifizierung, die erneut vorwiegend aus der Gestaltung des sprachlichen Materials lesbar wird. Angestrebt wird in diesem Gedicht die Re-Integration des Gegenübers in einen hyperbolisierten weiblichen Körper, die nicht zuletzt auf der Ebene der Signifikanten deutlich wird.

Могла бы – взяла бы
В утробу пещеры:
В пещеру дракона,
В трущобу пантеры.

В пантерины – лапы –
– Могла бы – взяла бы.

Природы – на лоно, природы – на ложе.
Могла бы – свою же пантерины кожу
Сняла бы...

– Сдала бы трущобе – в учебу!

В кустову, в хвошёву, в ручьёву, в
плющёву, –

Туда, где в дремоте, и в смуте, и в мраке,
Сплетаются ветви на вечные браки...

Туда, где в граните, и в лыке, и в млеке,
Сплетаются руки на вечные веки –
Как ветви – и реки...

В пещеру без света, в трущобу без следу.
В листве бы, в плюще бы, в плюще – как в
плаще бы...

Ни белого света, ни черного хлеба:
В росе бы, в листве бы, в листве – как в
родстве бы...

Чтоб в дверь – не стучалось,
В окно – не кричалось,
Чтоб впредь – не случалось,
Чтоб – ввек не кончалось!

Но мало – пещеры,
И мало – трущобы!
Могла бы – взяла бы
В пещеру – утробы.

Могла бы –
Взяла бы.

Конnte ich – nähme ich
In den Schoß der Höhle:
In die Höhle den/s Drachen/s,
In das Dickicht der Pantherin.

In die Tatzen – der Pantherin –
– Konnte ich – nähme ich.

Der Natur – auf den Schoß, der Natur – aufs
Bett. / Konnte ich – würde ich doch meine Pan-
therhaut / Abnehmen...

– Gäbe sie dem Dickicht – in die Lehre!
Ins Strauchene, ins Schachtelhalmene, ins Ba-
chene, ins Efeuene, –

Dorthin, wo im Halbschlaf, und in der Unruhe,
und im Dunkel, / Sich die Zweige verflechten zu
ewigen Ehen... //

Dorthin, wo im Granit, und im Bast, und in der
Milch, / Sich die Hände verflechten auf ewige
Zeiten – / Wie Zweige – und Flüsse...

In die Höhle ohne Licht, ins Dickicht ohne Spur.
Würde im Laub, im Efeu, im Efeu – wie in einem
Mantel würde...

Keine weite Welt, kein Schwarzbrot:
Würde im Tau, im Laub, im Laub – wie in Ver-
wandtschaft würde...

Dass man nicht – an die Tür klopfe,
Ins Fenster – nicht schreie,
Dass künftig – nicht geschehe,
Dass es – niemals ende!

Aber es gibt wenig – Höhle,
Und wenig – Dickicht!
Konnte ich – nähme ich
In die Höhle – des Schoßes.

Konnte ich –
Nähme ich.

Die erste Strophe dieses Gedichts zeichnet sich durch eine auffällige Wiederholung von Phonemgruppen aus: Alle Lexeme der Verse zwei bis vier bis auf eines, „дракона“ [Drache], werden durch Lautwiederholungen in eine Äquivalenzrelation gebracht. Die Wörter zeigen einen auffälligen Gleichklang: Das Lexem *пещера* [Höhle] steht in nur drei Versen zweimal, der Phonembestand von „утробу“ [Schoß] und „трущобу“ [Dickicht] unterscheidet sich nur

²⁰³ A.a.O., II, 339.

im Phonem /šč/, „пантеры“ [Pantherin] reimt auf „пещеры“ und ist mit diesem außerdem über das alliterierende /p/ verbunden. In diesem Umfeld wirkt das Lexem *дракон* wie ein Fremdkörper.

Die geringe lautliche Einbindung von „дракона“ setzt sich auf weiteren Ebenen fort. Die durch phonologische Äquivalenz verbundenen Wörter sind grammatisches Feminina, *дракон* hingegen ist ein Maskulinum.²⁰⁴ Als Maskulinum destabilisiert dieses Wort – durch seine Einbindung in eine positionelle Äquivalenzreihe, die neben Gemeinsamkeiten auch die Unterschiede aktiviert – den in den Versen zwei bis vier aufgebauten syntaktischen Parallelismus vom Typ ‘In [B] + Akk. + Gen.’, da die Form „дракона“ sowohl den Genitiv als auch den Akkusativ des individualagentivischen Maskulinums ausdrücken kann. Der dritte Vers ist also zweideutig: Er kann ebenso ‘in die Höhle des Drachen’ wie auch (‘nähme ich [...]’) ‘in die Höhle *den* Drachen’ bedeuten. Darüber hinaus ist *дракон* auch in stilistischer Hinsicht ein Fremdkörper: Statt der üblichen russischen Bezeichnung für das Fabelwesen Drache [Змей], wählt Cvetaeva das griechische Lehnwort. Das Lexem *дракон* führt in diesen grammatisch, phonologisch und stilistisch streng strukturierten Text ein Element der Differenz ein.

Dabei ergibt sich ein deutlich geschlechtsmarkiertes Bild. Der gesamte Zyklus trägt den Titel ‘Gedichte an eine Waise’, der zwei Vorstellungen aktiviert: Das Bild von Verlassenheit, aber auch das Konzept von Mutterschaft. Auf das Motiv der Mütterlichkeit verweist auch das konkrete Wortmaterial des Textes: In der ersten Strophe bezeichnet *утроба* [Schoß] unmissverständlich den weiblichen Körper, und auch ‘Höhle’ erweckt traditionell die Vorstellung vom Mutterleib.²⁰⁵ Das durch positionelle und phonologische Äquivalenz damit verbundene *трущоба* wird hier als Dickicht wiedergegeben und fügt so der durch ‘Schoß’ und ‘Höhle’ aufgebauten Vorstellung vom weiblichen Körper die Konnotation des Unkultivierten, Naturhaften, Dunklen und auch schwer Zugänglichen hinzu.²⁰⁶ Im Text wird nun von der Sprecherin das Bedürfnis ausgedrückt, das Element der Differenz – und hier bietet es sich an, vor dem Hintergrund der dezidiert weiblichen Elemente das grammatisch maskuline „дракона“ auch als männliches Element zu interpretieren – in das Eigene zu integrieren.²⁰⁷ Um die Differenz zu überwinden und eine Einheit herzustellen, soll der Drache, der ‘scharf Blickende’²⁰⁸ ins weiblich-naturhafte Dunkel aufgenommen werden: „Туда, где в дремоте, и в смути, и в мраке“ [Dorthin, wo im Halbschlaf, und in der Unruhe, und im Dunkel].

Wie sich aus der Gestaltung der Signifikanten in der ersten Strophe ergibt, weicht die angestrebte Einheit jedoch von herkömmlichen Geschlechterkonzeptionen entschieden ab: Generell wird das Weibliche als das ‚Andere‘ gedacht, das als abweichender Aspekt ins merkmallos Männliche integriert werden kann.²⁰⁹ Cvetaeva markiert über die Gestaltung der lautlichen Ebene jedoch das Männliche als das Element der Differenz, das Weibliche hingegen wird als Ursprüngliches gesetzt. Diese Konzeption ergänzt die bislang beschriebenen

²⁰⁴ Bis zu diesem Punkt stimmt die hier durchgeführte Analyse mit der von Lotman, 1973, 132ff. überein. Lotman zieht jedoch keine weiterführenden Schlüsse.

²⁰⁵ Vgl. Hubbs, 1988, 4. Dass tatsächlich die Vorstellung des weiblichen Körpers aktiviert werden soll, wird am Ende des Gedichts in der Verbindung “В пещеру – утробы” noch einmal deutlich. Zubova führt zudem aus, dass die Höhle und, damit verwandt, die Leere bei Cvetaeva idealisiert, ja mit transzentaler Bedeutung aufgeladen werden. Zubova führt auch das Beispiel der ‚ausgebrannten‘ Sibylle an (vgl. Zubova, 1993, 180 u. Abschnitt 4.2.3).

²⁰⁶ Die Konzeption des weiblichen Körpers als Höhle, und damit als Rundes, Zirkuläres, spiegelt sich auch in der zirkulären Umorganisation der ersten drei Phoneme von „утробу“ zu „трущобу“: In einer Kreisbewegung rücken die Phoneme /t/ und /r/ um eine Position nach vorne, während /u/ von der ersten an die dritte Stelle rückt.

²⁰⁷ Die Annahme, dass es sich bei *дракон* tatsächlich um ein als männlich verstandenes Konzept handelt, wird auch dadurch unterstützt, dass die in der ersten Strophe nicht weiter eingebundene Phonemfolge /rak/ im weiteren Verlauf des Gedichtes mit dem Lexem „брак“ [Ehe] wieder aufgenommen wird.

²⁰⁸ gr. drákōn = ursprünglich: ‘der scharf Blickende’

²⁰⁹ Vgl. hierzu etwa die Geschlechterkonzeption von Zinaida Gippius.

Merkmale von Cvetaevas Geschlechtermodell: Wie eingangs aufgezeigt, greift Cvetaeva in ihrer Gestaltung von Weiblichkeit auf Modelle aus der russischen Volksliteratur zurück.²¹⁰ Schon darin ist das Moment des Ursprünglichen, Eigentlichen enthalten. Zudem gleichen ihre weiblichen Sprechinstanzen nicht selten Elementarkräften, die gänzlich außerhalb der männlich-christlichen Gesellschaft stehen und, sich selbst genügend, ihre eigene, sprachlich realisierte Ordnung entwerfen. In Gedichten wie „Пещера“ wird das Moment der Differenz sekundär in diese vom Männlichen abgekoppelte weiblich-dichterische Welt eingeführt. Allerdings verkörpert sich in diesem Text ‚das Männliche‘ vordergründig nicht in einem gleichberechtigten Partner. Eine Waise, ein Kind also, soll in das Weibliche zurückgeführt werden. Dies scheint auf ein deutliches Machtgefälle zwischen der weiblichen Sprechinstanz und dem zu integrierenden männlichen Element zu verweisen.

Die Wahl des (Zyklus-)Titels und anderer Lexeme bestätigt dieses Bild zunächst: „сирота“ [Waise] und „пантера“ [Panther] realisieren bereits die im Text angestrebte Einheit. Beide Lexeme sind grammatisches Feminina, bezeichnen jedoch als außersprachliche Referenten das männliche *und* das weibliche Kind, den Panther und die Pantherin. So wie im Text geschlechtliche Differenz durch die Aufnahme in den weiblichen Körper überwunden werden soll, ko-existieren in diesen Wörtern beide Geschlechter in der femininen Form. Die Lexeme bilden ein zweigeschlechtliches lexikalisches Modell²¹¹, in dem die maskuline Form in der femininen völlig aufgeht und unsichtbar wird.

Andererseits jedoch sind in diesem Gedicht die syntaktischen Relationen nachhaltig destabilisiert: „нähme ich“ [взяла бы] fordert ein Akkusativobjekt, das jedoch im gesamten Text nur im dritten Vers mit „дракона“ realisiert wird. Aber auch dieses Wort oszilliert, wie bereits erläutert, zwischen dem (durch die parallele Struktur suggerierten und morphologisch ausgedrückten) Genitiv und dem Akkusativ. Die eindeutige Identifizierung eines Objekts findet damit nicht statt. Die in diesem Gedicht ersehnte Vereinigung verweist auf Kristevas Konzeption der (weiblich konnotierten) *semiotischen chora*, in der „das Subjekt noch keine gespaltenen Einheit ist“.²¹² Die Trennung zwischen Subjekt und Objekt und damit auch die bestehenden Machtrelationen sollen in diesem Text sekundär aufgehoben werden – dieser Idealzustand wird in der Vermeidung der grundlegendsten syntaktischen Kategorien antizipiert.²¹³ Semantische Unterschiede verschmelzen in lautlichen Gemeinsamkeiten: Das ganze Gedicht durchziehen die in der ersten Strophe eingeführten Phoneme /u/, /r/, /šč/, /p/; auch einzelne Lexeme sind untereinander durch Phonewiederholungen und ganze Verse umfassende Binnenreime miteinander verknüpft. Die Re-Integration des ‚Anderen‘ soll in ein gleichberechtigtes Nebeneinander im Schutzraum des Weiblichen münden, in dem sich die Hände in ewiger Ereignislosigkeit miteinander verflechten – die Verflechtung ist dabei auf lautlicher Ebene bereits vorgezeichnet: „Сплетаются руки на вечные веки – / Как ветви – и реки“²¹⁴ [Sich die Hände verflechten auf ewige Zeiten – / Wie Zweige – und Flüsse]. Ziel ist

²¹⁰ Vgl. auch die Legitimierung des weiblichen dichterischen Sprechens als eigentlich russisches (vgl. Abschnitt 1.2.3).

²¹¹ Vergleichbar ist die bei Cvetaeva häufig anzutreffende Aktivierung der weiblichen Bedeutung in grammatisch maskulinen Lexemen, so etwa in *поэт* [Dichter] oder in *первенец* [erstgeborenes Kind] (im ersten Text aus „Стихи о Москве“ [Gedichte über Moskau], Cvetaeva, 1994, I, 268).

²¹² Kristeva, 1978, 95.

²¹³ Schließt man sich Nielsens Argumentation an, derzufolge die lyrische Tradition vor allem auf der Privilegierung des Ich auf Kosten des Nicht-Ich [„not-I“] und damit auf der Differenzierung zwischen Subjekt und Objekt beruht (vgl. Nielsen, 1998, 130), so kommt die Aufhebung der Kategorien von Subjekt und Objekt in diesem Text einer Destabilisierung der Lyrik als solcher gleich.

²¹⁴ Dinega kommt in der Analyse dieses Gedichts zu dem Schluss, das Verflechten der Finger in Ereignislosigkeit sei als Todessignal zu lesen, die Vision des Gedichts die Schreckensvision eines ins Monströse verkehrten weiblichen Leibes. Vor allem betont sie, dass in den Lexemen „лоно“ [Schoß] und „ложе“ [Bett] nach ihrer Sicht die Vorstellung von Geburt und Tod in einem fallen (vgl. Dinega, 2001, 198). Selbst wenn man sich dieser Meinung anschließt, kann doch der Zusammenfall von Geburt und Tod als eine weitere aufgelöste Opposition gedeutet werden: innen und außen, weiblich und

der Aufbau einer intensiven, in der *écriture féminine* dem metonymischen Stil zugerechneten Berührungsrelation²¹⁵, die im Text im betont körperlichen „свою же пантерину кожу / Сняла бы“ [doch meine Pantherhaut / Abnehmen] greifbar wird.

Erst in der Analyse der lautlichen und grammatischen Struktur wird das entworfene Geschlechtermodell als utopische Verflechtung in einem machtfreien, weiblich-mütterlichen Raum lesbar. Allerdings bleibt die antizipierte Aufhebung von Differenzen in einer motivisch als natürlich-vorkulturell markierten Einheit auch auf die lautliche Ebene des Gedichts beschränkt. Die mehrfach wiederholte Verszeile „Могла бы – взяла бы“ sowie das noch öfter eingesetzte „бы“ weisen das idealisierte Konzept als vom rationalen Standpunkt gesehen illusorisch aus. Gleichwohl ist die Aufhebung der Differenz auf sprachlicher Ebene durch die lautlichen Verflechtungen bereits exemplarisch realisiert, nicht zuletzt durch die Integration des anfänglichen Fremdkörpers „дракон“ in das Lautgeflecht, in den Substantivformen „мраке“ und „браке“: „Туда, где [...] в мраке, / Сплетаются ветви на вечные браки“ [Dorthin, wo [...] im Dunkel, / Sich die Zweige verflechten zu ewigen Ehen]. Die Semantik des Gedichts oszilliert damit zwischen dem logisch-rationalen Konjunktiv und der lautlich-sinnlichen Realisation der angestrebten Einheit.

Mit der Gestaltung der Signifikanten wird der von Kristeva so bezeichnete *Genotext*²¹⁶ auch in diesem Gedicht zum Bedeutungsträger. Eine in der *écriture féminine* als ‘weiblich’ apostrophierte Schreibweise wird damit funktionalisiert, um eine dezidiert als weiblich gekennzeichnete Utopie des Geschlechterverhältnisses zu entwerfen. Dabei weist der *Genotext* in diesem Gedicht gleichsam auf die eigenen Entstehungsbedingungen zurück: Das Semiotische, das als dem präödipalen Verhältnis des Kindes zur Mutter entstammend gedacht wird, wird von Cvetaeva dazu benutzt, die angestrebte ideale Einheit als eine der symbiotischen, durch eine Kontiguitätsrelation bestimmten Mutter-Kind Beziehung gleichende zu gestalten, in der sich Körper- und Geschlechtergrenzen verwischen.

Die Semantik der Lautäquivalenzen dient also in Cvetaevas Gedichten einerseits dazu, das Mütterliche als körperliches *und* geistiges Konzept zu entwerfen. Andererseits wird über lautliche und grammatische Merkmale eine weiblich-mütterliche Geschlechterutopie entworfen, in der herkömmliche Machtrelationen außer Kraft gesetzt sind. Dieser Entwurf widerspricht nicht nur dem Rational-Logischen, er verweist auch in einen vorkulturell-natürlichen Raum und gleichzeitig auf das Gedicht selbst zurück. Die weibliche Vision ist erneut unauflösbar mit der lautlichen Struktur, den genuin lyrischen Verfahren verstrickt und wird über diese transportiert.

6 Die Umschrift der Kultur

Während im zuletzt analysierten Text das Modell eines utopischen Geschlechterverhältnisses im vorzeitlich-natürlichen und zugleich im rein sprachlichen Raum entworfen wird, zielen andere Gedichte darauf ab, die kulturellen Vorgaben umzugestalten. Wie bereits angesprochen, aktivieren Cvetaevas Texte häufig verdrängte, generell negativ gewertete Weiblichkeitsschablonen aus der russischen Folklore, wie das der Zauberin, und gestalten diese als Identitätsstiftende – sie sollen damit wieder in die Kultur eingeschrieben werden.²¹⁷ Vor allem in der späteren Lyrik wird dazu übergegangen, auch Modelle aus der Literatur sowie der antiken und christlichen Mythologie aufzugreifen und diese umzuschreiben. ‚Die Frau‘ bleibt in

männlich, Tod und Leben fallen im utopischen Raum zusammen. Der Text lässt eine Interpretation als Schreckensvision zu. Allerdings sind meiner Ansicht nach keine textlichen Signale vorhanden, die eine solche Interpretation als die wahrscheinlichere stützen könnten.

²¹⁵ Vgl. Lachmann, 1984a, 186.

²¹⁶ Vgl. Teil I, Abschnitt 4.3.1.

²¹⁷ Vgl. Abschnitt 2.1 und 3.2.

Cvetaevas Lyrik damit nicht mehr auf die Tradition der „Frau als Text“ [woman as text]²¹⁸ beschränkt: Sie ist nicht mehr die *tabula rasa*, in die ‚der Mann‘ sich einschreibt bzw. derrätselhafte Text, der durch ‚den Mann‘ entschlüsselt werden muss²¹⁹ – sie selbst gestaltet vorgefundene Texte um.

Schon in der Verankerung des Worts im mütterlichen Körper werden vorgefundene Mythen explizit transformiert. Im Zyklus „Сивилла“ [Sibylle] etwa beruft sich das erste Gedicht explizit auf den christlichen Mythos von Mariä Verkündigung [„Так Благовещение свершилось“]²²⁰; die christliche Überlieferung verschmilzt jedoch mit der antiken Tradition: Die antike Figur der Sibylle wird zum Gefäß für die göttliche Stimme. Wie in Abschnitt 2.3 gezeigt wurde, wird die Situation im zweiten Gedicht modifiziert: Die Stimme ist nun die der weiblichen Figur selbst. Im dritten Gedicht schließlich, „Сивилла – младенцу“²²¹ [Sibylle – an den Säugling], erscheint das geborene Kind weniger als die Fleisch gewordene Verkündigung; vielmehr liegt der Akzent auf der nun selbst verkündigenden Sibylle, die über universelles Wissen verfügt. So sagt sie dem Säugling seine Vergänglichkeit voraus („Рождение – падение в дни“ [Die Geburt ist der Sturz in die Zeit]) und auch seine Auferstehung im Tod: „Но встанешь! То, что в мире смертью / Названо – паденье в твердь“ [Aber du wirst auftreten! Das, was auf der Welt Tod / Genannt wird ist der Sturz ins Feste]. In der Figur der Sibylle ko-existiert damit die Tradition der Frau als das Wort Empfangende mit einer gegenständigen Vorstellung von Weiblichkeit, in der die Frau das Wort aus sich selbst heraus erzeugt, wobei die Verschiebung zu letzterem schon durch die Bewegung des Zyklus das größere Gewicht erhält. In Cvetaevas Version des Verkündigungs-Topos wandelt sich die weibliche Gestalt von der passiv Empfangenden in die aktiv Prophezeiende.²²²

Die Verankerung des Worts im Weiblichen mündet in Cvetaevas Dichtung in die Umschrift weiterer kultureller Modelle. Dabei werden mythische und literarische Figuren aufgegriffen, wie etwa Phaedra und Ophelia.²²³ In diesen Figuren betont und verteidigt Cvetaeva vor allem das kulturell unterrepräsentierte Element der bedingungslosen, alle gesellschaftlichen Grenzen sprengenden weiblichen Leidenschaft.²²⁴ So kristallisiert sich etwa in Phaedras Ausruf „Ипполит! Ипполит! Болит!“²²⁵ [Hippolyt! Hippolyt! Es tut weh!], den Poljakova als „totalen Reim“ [тотальная рифма]²²⁶ bezeichnet, die ungesetzliche Leidenschaft der Figur für ihren Schwiegersohn im lautlich-stimmlichen Exzess. In den Phaedra-Gedichten erfährt die weibliche Leidenschaft eine direkte Formulierung und wird unmittelbar in den kulturellen Text eingeschrieben. Dagegen wird in „Офелия – в защиту королевы“ [Ophelia – zur Verteidigung der Königin] ein in Shakespeares Hamlet entwickeltes Verdammungsmuster von einer der Figuren thematisiert und einer Umwertung unterzogen: Hamlet hat, so Ophelia, kein Recht, seine Mutter zu verurteilen: „Не девственным – суд / Над страстью.

²¹⁸ Dworkin, 1991, 110. Zur Veränderung dieser Tradition bei Cvetaeva vgl. dort.

²¹⁹ Vgl. ebd.

²²⁰ Cvetaeva, 1994, II, 136.

²²¹ A.a.O., II, 137ff.

²²² Die christliche Tradition wird bei Cvetaeva auf vielfältige Weise modifiziert, etwa in ihrem Zyklus zu Maria Magdalena. Dieser Aspekt in Cvetaevas Dichtung wird u.a. besprochen von Faryno, 1985, Knapp, 1999, auch Forrester, 1996b; zur Bedeutung der Figur Maria Magdalenas vgl. auch Brodskij, 1994.

²²³ Die Umgestaltung von Figuren aus der biblischen und antiken mythischen Tradition konzentriert sich, nach Weeks, auf die Jahre 1922-23, fällt also in eine spätere Schaffensperiode (vgl. Weeks, 1985, 74).

²²⁴ Die Leidenschaft war schon im Gedicht „Колдунья“ ein Charakteristikum der Sprechinstanz (vgl. Abschnitt 2.1). Nach Weeks kennzeichnet dieses Merkmal alle jene Gedichte, in denen die Maske einer konkreten weiblichen Figur aufgegriffen wird (vgl. a.a.O., 76). Knapp führt an, dass Cvetaeva die Darstellung des Weiblichen in Texten von männlichen Autoren als defizitär empfand, so dass sie Umgestaltungen für nötig hielt (vgl. Knapp, 1997, 98).

²²⁵ Cvetaeva, 1994, II, 172.

²²⁶ Poljakova, 1992, 87.

Тяжéле виновна – Федра: О ней и поныне поют“ [Nicht den Jungfräulichen kommt das Urteil / Über die Leidenschaft zu. Schwerere Schuld hat Phädra: Über sie singt man bis heute]. Flaker führt zu diesem Text aus:

[лирический субъект] отрицает право нравственного приговора во имя рациональных категорий и подвергает ревизии прочно утвердившуюся в культурном сознании модель этических ценностей, заданную текстом Шекспира. Женщина встает в защиту женского эроса, опровергая мужской эрос. Кажется – впервые с такой силой лирической провокации в русской литературе!²²⁷

Zudem verleiht nach Flaker die Einführung Phaedras in diesem Gedicht der beschriebenen weiblichen Leidenschaft den Anstrich des Unsterblichen²²⁸ – das Weibliche wird somit von Cvetaeva von zwei Seiten dem Zeitlosen angenähert: Einmal in der sibyllinischen Variante, die das Weibliche zur paradox körperlosen Gebärerin von Wort und Weisheit macht, zum zweiten in der das kulturell Sanktionierte überschreitenden Leidenschaft, die zum Gegenstand der unsterblichen Literatur wird. In Cvetaevas Texten wird diese weibliche Leidenschaft positiv gewertet und so der als ungenügend erachteten Gestaltung und Beurteilung durch männliche Dichter und den männlichen Gott²²⁹ entrissen. Die Umgestaltung kulturell vorgegebener Figuren zeigt dabei, dass einerseits die eigenen Modelle die bestehende Kultur ‚korrigieren‘ sollen. Andererseits soll sich vermutlich die kulturelle Akzeptanz und Wirkmacht der Vorbilder auf die modifizierten Modelle übertragen.²³⁰

In Cvetaevas Projekt einer Umschrift der Kultur werden verdrängte und negativ konnotierte Merkmale von ‚Weiblichkeit‘ aktiviert und positiv umgedeutet. Beschränkende Geschlechterdefinitionen werden verneint, und in der fortgesetzten Überschreitung der kulturell vorgegebenen Grenzen wird die Kategorie Geschlecht letztlich selbst in Frage gestellt.²³¹ Dabei wird nicht nur die weibliche Sprechinstanz in der Lyrik sowie die Lyrik selbst motivisch und lautlich im Weiblichen verankert; die Gattung selbst erfährt in Cvetaevas vom Exzessiven geprägter Poetik eine entscheidende Weiterentwicklung.

Cvetaevas Schaffen kann als umfassendes Projekt einer Verankerung weiblichen Sprechens und verdrängter weiblicher Modelle in der Lyrik gelesen werden. Dazu wird in erster Linie auf das Moment des Exzessiven zurückgegriffen; das Vorurteil gegenüber der Poetesse, sie sei eine mit einem Suffix, einem obszönen *Zuviel* ausgestatteter Dichter²³², scheint dadurch bestätigt und auf poetischer Ebene bewusst gestaltet. Dies kann als weiterer offensiver Versuch begriffen werden, die bestehenden kulturellen Schablonen auszunutzen, sie ins Positive, das eigene Selbst Definierende zu verkehren und letztlich umzuschreiben. Der eingangs erwähnte Ehrentitel *поэт* wird Cvetaeva also zuerkannt, *obwohl* in ihren Texten das weibliche Geschlecht in ihren Gedichten keineswegs unsichtbar ist, sich ins Männliche auflöst oder sich auf positiv konnotierte Weiblichkeitsstereotype beschränkt, und obwohl ihre Poetik von einem dezidiert weiblich markierten Exzess geprägt ist. Insofern hat Svetlana Boyms Schlussfolgerung gewiss ihre Berechtigung:

Perhaps the word ‚poetess‘, if we free it from cultural inhibitions and shame, would ultimately be better suited for Tsvetaeva; it challenges and embarrasses the conventions of academic purism, and it haunts the readers with its anarchic, revolutionary, and excessive suffix.²³³

²²⁷ Flaker, 1991, 353.

²²⁸ Vgl. ebd.

²²⁹ Vgl. Cvetaeva, 1994, I, 244.

²³⁰ Friedman identifiziert im Zugriff auf den Mythos und dessen Wiedererzählung aus weiblicher Perspektive ein klassisches Verfahren von Dichterinnen (vgl. Friedman, 1994, 24ff.).

²³¹ Vgl. auch Dworkin, 1991, 216.

²³² Vgl. Boym, 1991, 192ff.

²³³ A.a.O., 240.

VI Vier Annäherungen an den Problemkomplex Geschlecht – ein Überblick

1 Das dargestellte Geschlechtermodell und das Verhältnis zur kulturellen Tradition

Bereits in ihrer grundlegenden semantischen Verortung werden die Gedichte von Zinaida Gippius, Elena Guro, Anna Achmatova und Marina Cvetaeva als vier unterschiedliche Wege einer Annäherung an den Problemkomplex Geschlecht lesbar.¹ Dabei scheint die detaillierte Ausgestaltung des Geschlechterverhältnisses einerseits vor allem auf dem entworfenen Geschlechtermodell zu basieren, andererseits auf der eingenommenen Haltung zur vorgefundenen kulturellen Tradition im allgemeinen.

In den chronologisch früheren Texten von Gippius und Guro ist ein essentialistisches Geschlechtermodell erkennbar, das wohl auch als der dominante gesellschaftlich verankerte Entwurf im Russland des frühen 20. Jahrhunderts zu gelten hat. Die stabilen polaren Kategorien ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ sind bei Gippius als göttliche, bei Guro als eher naturgegebene Konstanten markiert. Bei beiden Autorinnen wird zwar das vorgefundene essentialistische Geschlechtermodell modifiziert, bei Gippius werden dabei jedoch bestimmte Grenzen nicht überschritten: Die Autorin entwirft ein grundsätzlich kulturbefähigendes System, während Guro die kulturellen Gegebenheiten radikal ablehnt. Die im Futurismus vorgezeichnete Verwerfung des Bestehenden prägt auch Cvetaevas Texte. Für diese Dichterin allerdings ist die Kategorie Geschlecht keine natürliche Konstante mehr; vielmehr entwirft sie ein Geschlechtermodell, das hier als *sozial-individualisierendes* bezeichnet werden soll. Das Augenmerk wird vorwiegend auf die sozialen Rollen der Geschlechter gerichtet, die das Individuum prinzipiell ablehnen kann. Achmatovas Gedichte teilen mit denen Cvetaevas das sozial-individualisierende Geschlechtermodell; mit Gippius‘ Texten hingegen verbindet sie ihre für den Akmeismus typische kulturbefähigende Haltung. Die Verschränkung der genannten Merkmale in den Texten lässt sich schematisch wie folgt erfassen:

	kulturbefähigende Konzeption	kulturverneinende Konzeption
vorwiegend essentialistisches Geschlechtermodell	ZINAIDA GIPPIUS	ELENA GURO
vorwiegend sozial-individualisierendes Geschlechtermodell	ANNA ACHMATOVA	MARINA CVETAeva

Wie die Bezeichnung der entworfenen Geschlechtermodelle als „vorwiegend“ essentialistisch bzw. sozial-individualisierend verdeutlicht, sind die Übergänge zwischen beiden Modellen fließend. So führen etwa Gippius und Guro in den dualistischen Entwurf Modifikationen ein, die den individualisierenden Gestus in Achmatovas und Cvetaevas Texten vorzubereiten scheinen. Gleichzeitig sollte die Bezeichnung „sozial-individualisierend“ nicht darüber hinwegtäuschen, dass die weiblichen und männlichen sozialen Rollen als durchaus verbindlich dargestellt werden, während ihre Überschreitung als Ausnahme markiert wird. Die geschlechtsspezifische Rollenverteilung basiert nach wie vor auf dem essentialistischen Vorbild; es erfolgt weder eine grundlegende Neudefinition der geschlechtlichen Merkmalskomplexe noch wird eine Geschlechtsneutralität erzeugt. Vielmehr werden die als weiblich bzw. männlich ausgegebenen Verhaltensmuster weitgehend als ‚normale‘ oder ‚natürliche‘ begriffen – zur Rechtfertigung der geschlechtsspezifischen Verteilungen wird sich jedoch nicht mehr auf eine universale männliche oder weibliche Essenz berufen. Das sozial-individualisierende Geschlechtermodell ist letztlich durchlässiger und gibt Raum für vom Ste-

¹ Von dem *einen* ‚weiblichen Schreiben‘ kann also auch in einem zeitlich engen Segment nicht gesprochen werden.

reotyp abweichendes Verhalten. Das Interesse der Texte mit diesem Geschlechtermodell gilt eher der konkreten Bedeutung von Geschlecht im täglichen Leben als etwaigen transzendentalen und die Welt fundamental strukturierenden Qualitäten der Kategorie Geschlecht.

Die sozial-individualisierende Geschlechterkonzeption ist also durchaus in der Tendenz, nicht aber in allen Punkten eindeutig von der essentialistischen zu trennen. Dennoch ist die Wahl des Geschlechtermodells und dessen Kombination mit der Einstellung zu den kulturellen Gegebenheiten von fundamentaler Bedeutung für die semantische Strukturierung der Texte. Ausgehend vom oben dargestellten Schema soll in den folgenden Abschnitten die Interaktion dieser grundlegenden semantischen Verortung der Texte mit der Problematik des Autoritätserwerbs, der differenzierten Gestaltung der Kategorie Geschlecht, dem weiblichen Sprechen und schließlich der Rezeption der Texte für alle Autorinnen vergleichend beleuchtet werden.

2 Strategien des Autoritätserwerbs

Die Texte aller Autorinnen formulieren den problematischen Charakter des weiblichen lyrischen Sprechens; dabei fordert gerade die kulturbejahende Haltung in Achmatovas und Gippius' Texten eine explizite Positionierung gegenüber der kulturellen Abweichung weiblichen Dichtens.

Gippius' essentialistisch-kulturbejahende Konzeption, in der Weiblichkeit und Dichten als sich ausschließende Kategorien gedacht werden, lässt keinen Raum für eine weibliche Sprechposition – die Dichterin selbst verwandelt sich beim Dichten in einen Mann. In der Nutzung eines männlichen lyrischen Ich und der (oberflächlichen!) Wiederholung traditioneller Bedeutungspositionen versuchen Gippius' Texte, über eine maximale Konvergenz zum kulturellen System männliche dichterische Autorität zu usurpieren. Der Bruch mit der kulturellen Tradition entsteht erst aus der Diskontinuität zwischen dem Geschlecht der Autorin und dem der Sprechinstanz, wird also in den außertextlichen Raum verlagert. Die Notwendigkeit eines spezifisch weiblichen Autoritätserwerbs wird zumindest innertextlich geleugnet.

In Achmatovas Gedichten scheint die Lösung aus dem streng essentialistischen Geschlechtermodell ein individualisiertes weibliches lyrisches Ich zuzulassen. Da die Texte damit in einen Widerspruch zur grundsätzlich bejahten lyrisch-kulturellen Tradition geraten, erfährt diese weibliche Sprechposition eine explizite innertextliche Rechtfertigung: Sie wird als gottgefällige und durch den männlichen Kulturbetrieb gebilligte Ausnahme gestaltet. Bei Achmatovas Texten könnte so vom Aufbau einer gesellschaftlich sanktionierten weiblichen Autorität gesprochen werden, die traditionelle Weiblichkeitsvorstellungen zitiert und forschreibt (nicht zuletzt in der frühen Beschränkung auf die Liebesthematik), diese jedoch im Akt des lyrischen Sprechens selbst wie auch in der Entwicklung hin zur Behandlung gesellschaftlich relevanter Themen in der späteren Lyrik überschreitet.

In den kulturverneinenden Entwürfen Guros und Cvetaevas wird durch die Ablehnung der dominanten Wertvorstellungen und Traditionslinien das Streben nach Anerkennung innerhalb der Kultur selbst zu einem fragwürdigen Konzept – das weibliche Sprechen kann damit zum Garanten für eine neue Kunst stilisiert werden. Diese Erkenntnis wird von Guro umgesetzt: Die Gattung selbst und ihr Regelsystem werden für sie zu Vertretern einer männlich-überlebten Kultur. Guro behält das essentialistische Geschlechtersystem in seinen Grundzügen bei, wertet es jedoch um: Nun schließen sich Männlichkeit und Kunst aus, Dichtung kann nur im weiblichen Wertesystem, im traditionell A-Kulturellen entstehen. Konventionelle männliche Werte werden abgelehnt, darunter auch das Konzept der Autorität an sich. Der Anspruch, bestimmte ‚Themen‘ lyrikgerecht umzusetzen und repräsentativ für andere zu sprechen, wird in Guros Gedichten nicht erhoben.

Die Markierung des Weiblichen als Ort der ‚wahren‘ Lyrik, der ‚ganz anderen‘ Kultur hat bei Guro eine dezidiert utopische Komponente. Darin unterscheidet sich Guros Konzeption grundlegend von der Cvetaevas: Das Moment des Utopischen ist in Cvetaevas Texten nur

selten anzutreffen. Die Lösung aus dem essentialistischen Denken bedingt, dass nicht mehr eine universale Weiblichkeit als Ganze aufgewertet werden muss – so wird bei Cvetaeva das kulturelle Geflecht auch lediglich partiell verworfen. Die Komponente der Individualisierung ermöglicht neue Merkmalsverteilungen, punktuelle Umwertungen und, daraus resultierend, eine Umschrift der Kultur von innen heraus. Mit einem vergleichsweise offensiven Gestus des Autoritätserwerbs werden in Cvetaevas Texten die weiblichen Sprechinstanzen über die Bedeutungsbildung mittels genuin lyrischer Verfahren in der Gattung selbst verankert. Abgesehen von der Nutzung kulturell vorgezeichneter Begründungsverfahren (wie dem Entwurf einer russischen Traditionslinie weiblichen Sprechens) gewinnen Cvetaevas Sprechinstanzen ihre Autorität vor allem aus ihrer Stilisierung zu einer quasi-göttlichen Elementarkraft, die sich auf keine autorisierenden Instanzen außerhalb ihrer selbst berufen.²

Entlang der Achse der prinzipiellen Bejahung der vorgefundenen kulturellen Traditionen entsteht also die Notwendigkeit, weibliches Sprechen zu verdrängen bzw. sich zu seiner Rechtfertigung auf höhere Instanzen zu berufen. Dagegen wird sein überschreitender Charakter in den kulturverneinenden Entwürfen Guros und Cvetaevas positiv gewertet und an die (Erneuerung der) Gattung Lyrik selbst gekoppelt.

Die Möglichkeit einer Individualisierung, die mit der Lösung aus dem essentialistischen Modell aufscheint, fordert hingegen eine ausführlichere Begründung des persönlichen Anspruchs: In den Gedichten von Achmatova und Cvetaeva Texte findet damit der Autoritätserwerb der weiblichen Sprechinstanzen eine wesentlich explizitere Formulierung als in den Texten von Gippius und Guro – diese umgehen die Frage nach dem individuellen weiblichen Autoritätserwerb, indem sie weibliches Sprechen vermeiden bzw. das Konzept von Autorität als ganzes verneinen.³

3 Die Bedeutungsbildung der Gedichte und die Kategorie Geschlecht

Nicht bei allen Autorinnen spielt die Kategorie Geschlecht eine gleich wichtige Rolle in der Bedeutungsbildung der Texte. In den Gedichten, die eine essentialistische Konzeption von Geschlecht entwickeln, sind die Kategorien ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ für die gesamte semantische Strukturierung der Texte schon deshalb von zentraler Bedeutung, weil sie über das menschliche Individuum hinausweisen und ein Modell zur bipolaren Erfassung von Welt abgeben.

In den Texten mit einem sozial-individualisierenden Geschlechtermodell hingegen erscheint die Bedeutung des Merkmals Geschlecht als reduziert. Die Kategorie Geschlecht bleibt für die soziale Definition des Individuums relevant; sie wird jedoch kaum zum Bedeutungsträger in der Erfassung und Strukturierung von Welt. Konflikte zwischen als fundamental ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ begriffenen Bereichen sind daher in den Gedichten von Achmatova und Cvetaeva seltener anzutreffen.

Ungeachtet der unterschiedlichen Gewichtung der Kategorie Geschlecht und der verschiedenen Geschlechtermodelle aber weist die semantische Gestaltung dieses Merkmals bei allen vier Autorinnen einige Gemeinsamkeiten auf.

² Sie stehen damit in der romantischen Tradition des Genies, das nun allerdings, nachdem es bislang „ausschließlich männlich konnotiert“ war (Heydebrand / Winko, 1995, 232), geschlechtlich umbesetzt wird.

³ Der Autoritätserwerb bei Gippius, Guro und Achmatova vollzieht sich in Übereinstimmung mit den grundlegenden Postulaten der Stilformationen, denen ihre Texte zugerechnet werden können. Vgl. dazu die Ausführungen in den Analysekapiteln.

3.1 Gemeinsamkeiten in der semantischen Gestaltung der Kategorie Geschlecht

3.1.1 Die Entwicklung des weiblichen Individuums und seine Existenz durch die Dichtung

In den Texten der vier Autorinnen ist der Konflikt zwischen dem eigenen Anspruch auf die Position der Dichterin und den vorgefundenen Weiblichkeitssymbolen schmerzlich präsent.⁴ Dies könnte der Grund sein, warum bei allen Autorinnen die Geschlechterkonzeption zwar zumindest einen Kern essentialistischer Vorstellungen enthält⁵, das biologische Geschlecht aber nicht als allein determinierend begriffen wird. Alle vier Autorinnen stärken die Bedeutung der individuellen Persönlichkeit gegenüber der Biologie.

In Gippius' Androgyniemodell werden Körper und Geist getrennt – eine biologische Frau kann damit in ideeller und geistiger Hinsicht *eigentlich* ein Mann sein. Gippius' Texte gehen den kleinsten Schritt in Richtung Individualisierung: Die konkrete ‚Mischung‘ weiblicher und männlicher Persönlichkeitsmerkmale wird als gottgegeben markiert; soziales Umfeld, Bildung oder gar ein individueller Wille bleiben ausgeklammert.

Reste von Gippius' essentialistischer Vorstellung scheinen (in sehr abgemilderter Form!) in Achmatovas sozial-individualisierendem Entwurf auf: Die Möglichkeit einer Lösung aus der vorgezeichneten Rolle wird auch von ihr als dem göttlichen Willen entspringend gekennzeichnet. Das lyrische Ich wird zwar durch sein Sprechen nicht eigentlich männlich, seine Abweichung von der Norm hängt aber weitgehend von höheren Instanzen ab.

In den kulturverneinenden Modellen von Cvetaeva und Guro wird dem Individuum die größere Eigenverantwortung zugestanden. Erstaunlicherweise überträgt Guro in ihrer spezifischen Interpretation des essentialistischen Geschlechtermodells der Einzelperson die größte Verantwortung für ihre Entwicklung. Cvetaevas hyperbolisierte Individuen lehnen zwar die zugesetzten Rollen aus eigenem Willen ab. Allerdings wird die Überschreitung des Konventionellen nicht zuletzt aus der Abstammung und einem nicht hinterfragbaren ‚Anders-Sein‘ erklärt. In Guros Texten dagegen wird die Bewahrung poetisch-menschlicher Eigenschaften, die sich weitgehend mit traditionell weiblich konnotierten Merkmalen decken, dem Individuum übertragen. Nicht selten hängt sie vom individuellen Entschluss der Mutter ab, sich aus der gesellschaftlich sanktionierten Kultur in ein absolutes poetisches Außen zu begeben.

Guros Entwurf zeigt, dass die allgemeine Tendenz, das Individuum über das biologische Geschlecht zu stellen, weder aus dem dargestellten Geschlechtermodell noch im Sinne eines chronologischen ‚Fortschritts‘ erschöpfend erklärbar ist. Vielmehr hat es den Anschein, dass die Einbindung in den Kubo-Futurismus mit seiner radikalen Ablehnung allgemeiner Werte und tradierter literarischer Formen im wesentlichen dafür verantwortlich zeichnet, dass Guros Texte in dieser ‚Entwicklung‘ am weitesten fortgeschritten sind.

Die Lösung aus einem biologistischen Determinismus wird in den Texten zur Voraussetzung für weibliches Sprechen; gleichzeitig wird die Existenz des Weiblichen bzw. der weiblichen Individuen selbst unauflöslich an das Sprechen geknüpft. Während ‚das Weibliche‘ bei Gippius vor allem als Schweigendes, aus der Sprache Gedrängtes erscheint, dessen daraus resultierende Nicht-Existenz im Gedicht „Женское: нету“ [Das Weibliche: gibt es nicht] explizit gemacht wird, präsentieren die anderen drei Autorinnen das Sprechen als Existenzbedingung. Auch hier provoziert das essentialistische Geschlechtervorstellung den stärker verallgemeinernden Entwurf: Bei Achmatova und Cvetaeva ‚erdichten‘ sich die weiblichen

⁴ Dieser Konflikt kennzeichnet, wie Erkkila erläutert, auch die Lyrik weißer amerikanischer Dichterinnen, während er in der Lyrik der von ihr untersuchten afroamerikanischen Autorin Gwendolyn Brooks fehlt (vgl. Erkkila, 1992, 188).

⁵ Bei Achmatova scheinen essentialistische Vorstellungen in der prinzipiellen Unvereinbarkeit von Weiblichkeit und Dichtung auf; bei Cvetaeva treten sie in Äußerungen wie „как будто и вправду не женщина я!“ zutage (Cvetaeva, 1994, I, 558).

Sprechinstanzen vor allem ihre eigene, individualisierte Existenz⁶ ohne Modellcharakter. In Guros Texten dagegen wird der Verlust als weiblich markierter Qualitäten generell mit einem Verstummen identifiziert, das wiederum der Integration in die Gesellschaft und dem Ende eines menschenwürdigen Lebens gleichkommt.

3.1.2 Dynamik und Transzendenz: Zwei problematisierte Kategorien

Das Verhältnis zwischen Dynamik und Transzendenz, die traditionell männlich konnotiert sind, und dem als weiblich markierten Bedeutungsbereich findet in den Texten aller hier behandelten Autorinnen eine Formulierung.

Generell verknüpfen die Gedichte, wie traditionell vorgezeichnet, das Moment der Transzendenz mit der Befähigung zur Dynamik. Allerdings wird in Gippius' und Guros essentialistischen Entwürfen, in denen die Zuordnung dynamisch – männlich, statisch – weiblich intakt bleibt, die Dynamik zu einer problematischen Kategorie: Bei Gippius wird eine männliche Dynamik, die sich vom Irdisch-Weiblichen lossagt, zu einer sinnentleerten, selbst-destruktiven Bewegung, in der das Streben nach Transzendenz zum Scheitern verurteilt ist. In Guros Texten wird die menschliche Bewegung generell hinterfragt: Die Transzendenz offenbart sich dem Menschen nur im passiven Betrachten des Unmittelbar-Irdischen, der selbst beweglich nach oben strebenden Natur.

In Gippius' und Guros Texten bleibt die Statik weiblich und wird zur Bedingung für das Erreichen von Transzendenz. Dagegen statthen Achmatova und Cvetaeva ihre weiblichen Sprechinstanzen mit der Befähigung zur Bewegung aus. Dynamik wird vorrangig gleichbedeutend mit dem Dichten und lässt die Sprechinstanzen erst in zweiter Linie auch die Grenze zum Transzendenten überschreiten: In Achmatovas Gedichten erhält die Dichterin auch die Möglichkeit, sich unbeschränkt durch Raum und Zeit zu bewegen. Bei Cvetaeva verlässt die Sprechinstanz durch ihre vertikale Beweglichkeit den menschlichen Bezugsrahmen und wird selbst zu einer quasi-göttlichen Elementarkraft.

Obgleich Dynamik und Statik bei Achmatova und Cvetaeva nicht mehr an sich männlich bzw. weiblich konnotiert sind, bleiben auch die Modelle dieser beiden Autorinnen nicht frei von traditionellen geschlechtsspezifischen Vorstellungen: Erst die Beweglichkeit der Sprechinstanzen gibt diesen die Möglichkeit, sich im Dichten aus einem dezidiert als weiblich ausgewiesenen Existenzbereich zu lösen – die hergebrachten Oppositionen schwingen hier mit. Und während bei Cvetaeva die Vergöttlichung des weiblichen Individuums kritisch auf eine Leerstelle im maskulinistischen Denken verweist und das weibliche Dichten letztlich in eine Umschrift der Kultur mündet, stellt das künstlerisch wertvolle weibliche Sprechen bei Achmatova in jedem Fall eine Annäherung an eine bewahrenswerte männliche literarische Tradition dar.

Abgesehen von der Verknüpfung der Vorstellungsbereiche Transzendenz und Dynamik spielt letztere Kategorie in der semantischen Gestaltung der Sprechinstanzen eine herausragende Rolle. Womöglich erklärt sich die Nutzung dieses Bedeutungsbereichs nicht allein aus dem kulturellen Wertesystem; sie könnte vielmehr in der Gattung Lyrik selbst begründet sein. In narrativen Texten nehmen die Figuren eine spezifische Rolle in einer Figurenkonstellation ein. In diesem Geflecht werden Machtrelationen verhandelt, die Figuren charakterisieren sich gegenseitig, ihre Handlungen bestimmen ihre Relation untereinander sowie ihr jeweils spezifisches Verhältnis zur dargestellten Welt. Der Lyrik fehlt diese Möglichkeit der Charakterisierung weitgehend. Zwar kann das lyrische Ich in seinem Verhältnis zum lyrischen Du näher bestimmt werden. Die Abwesenheit narrativer Strukturen schränkt jedoch die Entwicklung eines charakterisierenden Verhältnisses zwischen lyrischem Ich und lyrischem Du ebenso ein wie sie die (narrative) Entfaltung einer Relation zwischen lyrischer Sprechinstanz und

⁶ Bruce Holl etwa formuliert: „Tsvetaeva declares, I will ensure my existence by attaining means of speech“ (Holl, 1996, 41).

dargestellter Welt verhindert. Im nicht-erzählenden, auf das Momentane konzentrierten Charakter der Lyrik könnte damit räumlichen Relationen (und besonders dem untergeordneten Bedeutungsfeld Dynamik-Statik) eine zentrale Rolle zukommen: Die räumliche Verortung des Ich positioniert dieses in der dargestellten Welt, bestimmt seine Relation zu etwaigen anderen Figuren und ruft zudem kulturell assoziierte, weitgehend stabile Wertvorstellungen wach.

So betrachtet wäre es nicht zuletzt den Bedingungen der Gattung Lyrik selbst geschuldet, dass etwa in zahlreichen von Gippius' Gedichten das Verhältnis der Figuren des Gedichts zueinander und zum Transzendenten über räumliche Relationen und die Kategorie Dynamik verhandelt wird. Andererseits wäre daraus auch die im Vergleich zu den Texten der anderen Autorinnen geringere Bedeutung der Bewegung in Achmatovas Gedichten erkläbar: Die Einführung sujethafter Elemente in Achmatovas Dichtung reduziert die Relevanz räumlicher Relationen für den Entwurf der lyrischen Heroine. Gleichzeitig jedoch bleibt diese Kategorie auch in Achmatovas Gedichten von zentraler Relevanz⁷: Auch bei ihr wird sie nicht nur zur Verortung des Ich in der Welt sondern, wie bei den anderen Autorinnen, zur Gestaltung des Geschlechterverhältnisses intensiv genutzt.

3.2 Das Machtverhältnis der Geschlechter

In den Textanalysen standen neben der Frage nach der geschlechtlichen Konnotierung von Merkmalskomplexen vor allem deren Bewertung und das daraus resultierende Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern im Mittelpunkt. Vergleichend betrachtet, bilden auf einer Skala vom Erhalt der bestehenden Machtverhältnisse zu deren umfassender Destabilisierung die Entwürfe von Achmatova und Guro die Endpunkte. Die größte Bestätigung erfährt das tradierte Geschlechterverhältnis in Achmatovas Gedichten. Das Weibliche wird als unterlegen porträtiert (vor allem in kultureller Hinsicht); nur das weibliche Ausnahme-Individuum kann Anspruch auf Integration in die männliche Kultur erheben. Auch im zweiten kulturbefahrenden Modell, dem von Zinaida Gippius, wird das Bestehende positiv gesehen, das Männliche bleibt das überlegene Konzept: Allerdings werden die Machtverhältnisse durch die generelle Aufwertung des Weiblichen und die Betonung von dessen transzendentaler Relevanz nachhaltiger in Frage gestellt als in Achmatovas individualisierendem System.

Ähnliches gilt für die Relation zwischen Guros und Cvetaevas kulturverneinendem Entwurf: Beide Modelle erteilen mit der Kultur auch dem bestehenden Geschlechterverhältnis eine Absage. Guros essentialistisches System geht aber letztlich weiter als Cvetaevas individualisierendes Modell, da es, wie auch Gippius' Entwurf, Weiblichkeit als Ganze aufwertet. Traditionell weibliche Werte werden privilegiert. Wo männlich konnotierte Werte, wie etwa die Transzendenz, übernommen werden, verknüpfen die Texte sie mit weiblichen Bedeutungspositionen. Das existierende Geschlechterverhältnis wird damit fundamentaler als bei Cvetaeva abgelehnt. Gewiss wird auch in Cvetaevas Gedichten die weibliche Position insgesamt gestärkt; generell wird – dem kulturverneinenden Gestus der Texte entsprechend – jede Unterordnung unter gesellschaftliche Regeln zurückgewiesen. Cvetaevas Grenzen überschreitendes, hyperbolisiertes Ich ist nicht mehr in typische geschlechtsspezifische Machtrelationen zu integrieren. Allerdings sind Cvetaevas weibliche Sprechinstanzen Ausnahmeindividuen, die sich nicht nur über das Männliche, sondern ebenso über das Weibliche und alles gesellschaftlich Sanktionierte erheben.

Dass Guros und auch Gippius' System letztlich kompromissloser erscheint als die Entwürfe Achmatovas und Cvetaevas, liegt in der Natur des essentialistischen Modells: Wenn Weiblichkeit und Männlichkeit Konstanten sind, wird jede Umdeutung und Umwertung letzt-

⁷ Vgl. etwa die zentrale Bedeutung räumlicher Relationen in einem auf Reflexion zentrierten Gedicht wie „Есть в близости людей заветная черта...“ [Es gibt in der Vertrautheit der Menschen eine heimliche Grenze] (Achmatova, 1990, 83).

lich zu einem destabilisierenden Eingriff in das Geschlechtersystem als Ganzes. Die entschiedene Aufwertung (bestimmter Aspekte) des Weiblichen in den essentialistischen Modellen sollte jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass die sozial-individualisierenden Systeme wesentlich größeren Raum für punktuelle Machtverschiebungen zwischen den Geschlechtern bieten. So schließt die allgemeine Bejahung des Geschlechterverhältnisses bei Achmatova nicht aus, dass auch die männlichen Figuren sich prinzipiell individualisieren können – nicht selten weist diese Individualisierung in eine traditionell weiblich konnotierte Richtung. Der weibliche Part kann im konkreten Einzeltexz dem männlichen also durchaus überlegen sein, ohne dass dadurch das Machtgefüge insgesamt in Frage gestellt würde. Vergleichbares gilt für Cvetaevas Texte: Auch hier werden die Machtverhältnisse zwischen einzelnen Figuren konkret verhandelt; die Geschlechtszugehörigkeit allein gibt noch keinen Aufschluss.

3.3 Der Problemkomplex Mutterschaft

Mit dem Problem der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern ist die Behandlung des Motivkomplexes Mutterschaft eng verknüpft. Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass in den Entwürfen von Guro und Cvetaeva, die das Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern umgestalten, das Motiv der Mutterschaft eine zentralere Rolle spielt als in den kulturerhaltenden Texten von Gippius und Achmatova.

Mutterschaft erscheint in den Gedichten von Gippius und Achmatova nur in idealisierter, abstrakter Form. Gippius greift das christliche Bildrepertoire auf und macht die Mutter zu einer ihrer drei transzental-göttlichen Erscheinungsformen des Weiblichen.⁸ Bei Achmatova werden mütterliche Qualitäten und Mutterfiguren im Kontext der Kriegs- und Krisenthematik idealisiert. Die ‚reale‘ Mutterrolle hingegen wird in Gippius‘ und Achmatovas Texten zurückgewiesen und als beschränkend markiert.

Demgegenüber wird Mutterschaft in Guros und Cvetaevas kulturverneinenden Entwürfen einerseits gleichbedeutend mit dem Dichten selbst. Andererseits schreibt sich die Mutter in das Leben der folgenden Generationen ein. Beide Modelle betonen die destabilisierende Macht dieser prototypischen weiblichen Rolle. Die alltägliche Mutterrolle wird dabei ins Ideale überhöht, sie trägt die utopische Verheißung einer völlig anderen bzw. transformierten Kultur in sich. Mutterschaft wird für Guro und Cvetaeva zu einem Bereich genuin weiblicher Macht, der für die eigenen Interessen instrumentalisiert werden kann, und verleiht der Frau eine Machtposition in Gesellschaft und Kunst.

Aus der ‚Natürlichkeit‘ der Mutterrolle leitet sich für Guro und Cvetaeva zudem deren besondere Autorität ab: Sie ist konstant und somit nicht hinterfragbar. Demgegenüber ist es gerade diese Verknüpfung mit Natur und Biologie, die das Konzept der Mutterschaft für Gippius und Achmatova fragwürdig macht: Die Mutterrolle ist dazu angetan, das Weibliche zu determinieren, es an das Irdische, Nicht-Geistige zu binden – damit ist auch eine Verbindung zur Dichtung ausgeschlossen. Die mütterliche Macht wird demgemäß ebenfalls skeptischer beurteilt: Die Mutter ist in das gesellschaftliche Machtgeflecht eingebunden und entwickelt keinen unabhängigen, subversiven Einfluss.

An dieser Stelle sei auf die Ähnlichkeit dieser Konzeptionen mit den Diskussionen in den verschiedenen feministischen Strömungen verwiesen⁹: Dort wird die Mutterschaft vor allem in den Richtungen, die das Gleichheitspostulat vertreten und eine gesellschaftliche Gleichstellung der Frau anstreben, häufig als eine Reduktion weiblicher Fähigkeiten auf ihre biologische Funktion begriffen, die zum Erhalt einer von männlicher Macht dominierten Gesellschaft instrumentalisiert wird. In den Denkrichtungen jedoch, die eine Geschlechterdifferenz voraussetzen und eine Aufwertung ‚des Weiblichen‘ anstreben, wird die Mutterschaft zumeist als Bereich genuin weiblicher Erfahrung privilegiert, in dem die besonderen weiblichen Quali-

⁸ Die anderen beiden erkennt Gippius in der Braut und der Schwester.

⁹ Vgl. Teil I, Kap. 1.1 und 4.3.1.

täten beispiel- und vorbildhaft zutage treten – die dort entwickelten Denkmodelle ähneln in Teilen der von Guro entwickelten Variante. Der Vergleich der feministischen Ansätze mit der Bedeutungsbildung der Texte zeigt jedoch, dass die Trennlinien unterschiedlich verlaufen: In der Feminismusdebatte bewerten zumeist diejenigen Denkrichtungen die Mutterrolle positiv, die von einer konstanten weiblichen und männlichen Verschiedenheit ausgehen. Bei den hier analysierten Autorinnen hingegen vertreten die Texte mit essentialistischem Geschlechtermodell keineswegs einen einheitlichen Ansatz; vielmehr ist es die Relation zur bestehenden Kultur, die offensichtlich den Ausschlag gibt: In Gippius' essentialistischem System wird die Mutterschaft ebenso abgelehnt wie Achmatovas sozial-individualisierendem Modell.

Selbstverständlich sind die hier untersuchten Texte keine feministischen und wurden auch nicht unter diesem Blickwinkel gelesen. Die Bedeutung der Mutterschaft für die Motivstruktur der analysierten Texten illustriert jedoch, dass gerade dieser Problemkomplex, der in den feministischen Richtungen bis heute debattiert wird, offenbar auch im frühen 20. Jahrhundert als eine der zentralen weiblichen Fragestellungen empfunden wurde. Dies zeigt zum einen, welche Wirkmächtigkeit die Definition der Frau als Mutter hatte (und hat). Zum anderen illustrieren die Texte, wie bereits im nicht-feministischen poetischen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts das patriarchalische Idealbild der sich glücklich auf ihre (die geltenden Normen erhaltende) Mutterrolle bescheidenden Frau entschieden abgelehnt wurde.

3.4 Das Moment der Verschiebung: Versuch einer Deutung

Für die Gedichte aller Autorinnen zeichnet sich eine elementare Konstante ab: Das entworfene Geschlechtermodell rekurriert immer auf gesellschaftlich dominante Vorstellungen. Gleichzeitig jedoch bieten die Texte nie eine völlige Übereinstimmung mit den vorgefundenen Bedeutungspositionen, sie führen immer ein Element der Verschiebung ein.

Die Verschiebung des Bedeutungssystems erfolgt zugunsten einer gestärkten weiblichen Position, entweder in Form einer Aufwertung ‚des Weiblichen‘ an sich oder im Entwurf individualisierender Merkmale für das weibliche lyrische Ich: Ob die Mutterrolle als beschränkend abgelehnt oder als poetisch-subversiv privilegiert wird, ob ins Machtverhältnis der Geschlechter punktuelle Verschiebungen eingeführt werden und damit dessen Automatismus reduziert wird oder ob es als ganzes verkehrt werden soll, stets wird – wenn auch auf sehr unterschiedliche Weise – versucht, das Weibliche (bzw. das weibliche Ich) in die Nähe positiv konnotierter Bedeutungskomplexe zu rücken.¹⁰

Da die Texte keinen feministischen Anspruch haben – Gippius etwa distanzierte sich explizit von der feministischen Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts – stellt sich die Frage, warum diese Parteinahme für das Weibliche die Texte aller Autorinnen (in unterschiedlicher Intensität) durchzieht.¹¹ Womöglich lässt sie sich als eine weitere, weniger explizite Strategie des Autoritätserwerbs lesen: Erst in der Modifikation des dominanten Geschlechtermodells entsteht Raum für ein weibliches dichterisches Sprechen. Dieser Eingriff ist dann gerechtfertigt, wenn der Wert dieses weiblichen Sprechens dokumentiert werden kann – diese Rechtfertigung erfolgt (neben anderen Strategien) gleichsam nachträglich, wenn das Weibliche bzw. das weibliche Ich in die Nähe positiv konnotierter Bedeutungspositionen gerückt und damit der Versuch einer kulturellen Aufwertung unternommen wird.¹²

¹⁰ Für das angeführte Beispiel der Mutterrolle wären diese positiven Bedeutungskomplexe etwa geistige Freiheit in deren Ablehnung und natürliche (schicksalhafte) Verbindung zum Poetischen in deren Akzeptanz, etc.

¹¹ Allein aus der Geschlechtszugehörigkeit der Autorinnen ist diese Tendenz nicht erkläbar, da Frauen nicht selten auch misogynie Bedeutungspositionen unverändert übernehmen, wenn diese die gesellschaftlich dominanten sind; so sind in Gippius' Konzeption, bei allen Modifikationen, immer wieder auch misogynie Topoi anzutreffen.

¹² Die Rechtfertigung dieses Eingriffs erfolgt gleichsam in mehreren Schleifen; eine solche Schleife wäre etwa die Erklärung des dichterischen Sprechens zur Bedingung weiblicher Existenz in der Kultur,

4 Die Interferenz zwischen Gattung und Geschlecht

4.1 Emotionalität und Subjektivität vs. Logik und Allgemeingültigkeit

Im ersten Teil dieser Arbeit wurde erläutert, welches Problem die lyriktypische Verschränkung von Emotionalität und Allgemeingültigkeit im lyrischen Ich für weibliche Sprechinstanzen darstellen kann – da das Weibliche weithin als das Abweichende, nicht prototypisch Menschliche konzeptualisiert wird, ist das Erreichen von Allgemeingültigkeit für ein weibliches lyrisches Ich erschwert. Zudem scheint die kulturelle Erwartungshaltung den weiblichen Sprechinstanzen eine gesteigerte Emotionalität und Subjektivität nahe zu legen.

Die Texte der hier analysierten Autorinnen beantworten diese Problematik nicht mit einem weiblichen lyrischen Ich, das in sich Emotionalität und Allgemeingültigkeit zu verschränken sucht.

Die Gedichte mit essentialistischem Geschlechtermodell bevorzugen einseitig den männlich bzw. weiblich konnotierten Pol: Gippius' Texte streben nicht nur über ein männlich markiertes lyrisches Ich Allgemeingültigkeit an; in ihnen sind auch Emotionalität und Subjektivität zugunsten von Rationalität und Logik zurückgedrängt. Demgegenüber wird jede Distanz zum Gegenstand in Guros Lyrik so weit wie möglich abgebaut; sie konzentriert sich auf unmittelbare emotionale Impulse, denen jeder Anspruch auf Allgemeingültigkeit fremd bleibt. Womöglich ist das ‚Allgemeinmenschliche‘ bei Guro als utopische Dimension präsent: Die extreme, gleichsam ‚hyper-weibliche‘ Subjektivität des lyrischen Ich wäre ab dem Moment für alle Menschen relevant, in dem Guros Ideal eines nur direkt erlebenden poetischen Daseins verwirklicht wäre.

Mit dem Verlust der polaren Opposition männlich – weiblich wird auch der Umgang mit den Kategorien Emotionalität und Rationalität differenzierter. So verweist Achmatovas Spiel mit den eher positiven Konnotationen von Weiblichkeit – die Beschränkung auf die subjektive Perspektive, aber keine Hysterie, eine gewisse, scheinbar rationale Distanz gegenüber der eigenen Empfindung, aber keine Usurpation der männlichen Logik – auf den Anspruch, eine Identifikationsbasis für viele zu schaffen. In der (vor allem frühen) Beschränkung auf Themen des weiblichen Alltags und im Entwurf des eigenen Schaffens als Prototyp weiblichen Sprechens zielt die lyrische Heldin auf eine durchaus verbindliche ‚weibliche Allgemeingültigkeit‘, die jedoch die kulturelle Gleichsetzung des ‚Allgemeinmenschlichen‘ mit der männlichen Perspektive nicht durchbricht.

So wie bei Achmatova die verallgemeinernde Tendenz aus der Beschränkung erwächst, lässt in Cvetaevas Gedichten gerade das Moment des Exzessiven es fraglich scheinen, ob das Sprechen als allgemeingültiges inszeniert werden soll. Cvetaevas Texte betonen, wie auch die Achmatovas und Guros, mit dem Emotional-Subjektiven ein konventionell weiblich gedachtes Element; die Koppelung der exzessiven, mit negativen Weiblichkeitsstereotypen aufgeladenen Emotionalität an ein hyperbolisiertes Individuum jedoch dürfte ihre Wahrnehmung als ‚allgemeinmenschliche‘ kaum wahrscheinlich machen. Allerdings könnte Cvetaevas Nutzung von Figuren aus der russischen mündlichen Literatur, der Literaturgeschichte und der antiken Mythologie als Versuch gelesen werden, das Sprechen des lyrischen Ich als übersubjektives zu markieren.

die Notwendigkeit einer kulturellen Sichtbarkeit des Weiblichen wäre wiederum in dessen Nähe zu positiven Bedeutungspositionen begründet.

4.2 Das Verhältnis zwischen Weiblichkeit und der Gattung Lyrik

Die kulturbejahenden Modelle von Gippius und Achmatova markieren die Gattung Lyrik selbst als männliche. Achmatova formuliert explizit: „Увы, лирический поэт / Обязан быть мужчиной! / Иначе все пойдет вверх дном [O weh, der lyrische Dichter / Muss ein Mann sein! / Sonst geht alles drunter und drüber]. Auch für Gippius gefährdet der Einbruch des Weiblichen in die Lyrik die Gattung als solche¹³. Es destabilisiert Reim und Rhythmus.

Wie bei Gippius werden auch in Guros und Cvetaevas Poetik genuin lyrische Verfahren zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen Weiblichkeit und Lyrik funktionalisiert. Das weibliche Sprechen bedeutet für Guro ebenfalls eine Schwächung von Metrum und Reim und wird bei ihr so gleichbedeutend mit einer Erneuerung der Gattung Lyrik selbst. Bei Cvetaeva lässt das weibliche Sprechen traditionelle lyrische Charakteristika wie Reim und Metrum intakt, zeichnet sich jedoch durch eine exzessive Nutzung lyrischer Verfahren aus – Weiblichkeit wird so auch als ‚hyper-lyrische‘ Kraft inszeniert.

Literaturhistorisch gesehen wird, in der geschlechtlichen Konnotierung der Destabilisierung bzw. des Ausbaus von metrischen und lautlichen Schemata, Weiblichkeit mit dem literarischen Fortschritt assoziiert. Die generell skeptischere Beurteilung von Weiblichkeit in den kulturbejahenden Systemen findet damit vermutlich ein Echo in der Einstellung zur literarischen Erneuerung. Allerdings wird nicht nur der progressive Bruch mit der literarischen Tradition in Achmatovas und Gippius’ Texten weitgehend vermieden. Auch die Integration bereits vorgegebener, weiblich konnotierter lyrischer Genres in diese Tradition spielt dort kaum eine Rolle: Während bei Cvetaeva und Guro auf das Wiegenlied zurückgegriffen wird, in dem Poetik und Gestus der Dichterinnen nicht selten in besonderer Klarheit hervortreten, fehlt dieses Genre bei Gippius völlig und erscheint bei Achmatova nur vereinzelt, im Kontext der Kriegsthematik.

5 Die semantische Strukturierung weiblichen Sprechens in Laut und Rhythmus

Wie im vorangehenden Abschnitt angesprochen, interagieren Lautlichkeit und Metrik in den Gedichten von Gippius, Guro und Cvetaeva mit der Gestaltung der Kategorie Geschlecht.

Bei Gippius erscheint Weiblichkeit als ganz in die Signifikantenstruktur der Sprache abgedrängt. Da Gippius’ Texte von der Perspektive des männlich markierten lyrischen Ich geprägt sind, wird vor allem die Lautlichkeit der Gedichte zur Erzeugung einer alternativen Bedeutung genutzt: Als einzige der Autorinnen schafft Gippius in einigen Texten einen Gegensatz zwischen der Bedeutungsbildung auf der lexikalisch-semantischen Ebene und derjenigen auf der Ebene der Ausdrucksmittel. Die auf der motivischen Ebene oft (scheinbar!) eindeutig misogyne Bedeutungsbildung wird durch die Bildung lautlicher Äquivalenzen unterlaufen – die auf der Signifikantenebene erzeugte Bedeutung führt eine das Weibliche aufwertende Perspektive ein, die auch das semantische System insgesamt prägt. Einerseits wird das Weibliche damit als essentiell für das Verständnis des Ganzen markiert, andererseits wird es insofern als transrationale Kraft inszeniert, als es jede eindeutige Bedeutungsfestlegung unmöglich macht. Entsprechend dem Entwurf einer weiblichen Perspektive auf der Ebene der Signifikanten weist auch das weibliche Sprechen in den Texten mit weiblichem lyrischen Ich eine vergleichsweise ausgeprägte Bedeutungsbildung mittels lautlicher Äquivalenzen auf.

Stärker als bei Gippius, in deren Texten eine komplizierte Interaktion zwischen Laut- und Wortsemantik entsteht, kennzeichnet das Pramat des Lauts über die rational-

¹³ Juhasz bescheinigt der Dichterin Marianne Moore einen Umgang mit der Gattung Lyrik, der Gippius’ Ansatz gleicht: Die größtmögliche Angleichung an die Postulate der ‚männlichen‘ Gattung resultiert in „a concentration upon technical brilliance coupled with a marked exclusion of feminine experience from art“ (Juhasz, 1976, 35).

allgemeinsprachliche Bedeutung Guros Texte. Allerdings ist bei dieser Autorin die Bedeutungsbildung auf einer motivischen bzw. lexematisch-syntaktischen¹⁴ Ebene so weit deformiert, dass ein Gegensatz zwischen Rationalität und Logik und der lautlich vermittelten Bedeutung nicht mehr entstehen kann. Vielmehr wird häufig auf eine lexikalische Bedeutungsfestlegung zugunsten des emotionalen Potentials lautlicher Ähnlichkeiten verzichtet.

Während Gippius eine Opposition zwischen Laut und Logik aufbaut und Guro sich weitgehend auf die emotionale Kraft des Klangs verlässt, erreicht Cvetaeva eine Synthese aus Laut und Logik: Die Interaktion zwischen Lexematik und Lautlichkeit bildet den eigentlichen semantischen Kern von Cvetaevas Texten. Dabei ist diese Synthese, die nicht zuletzt für die Texte mit Mutterschaftsthematik besonders prägt, bei Cvetaeva ebenfalls eine eindeutig weibliche. Cvetaevas Modell einer Weiblichkeit, die in der Lage ist, traditionelle Merkmale des anderen Geschlechts zu den eigenen zu machen, findet damit eine sprachliche Umsetzung – die ‚weibliche‘ Alogik des Lauts verschmilzt mit der ‚männlichen‘ Logik der Bedeutungsfestlegung.

Entschiedener als Gippius nutzen Guro und Cvetaeva negativ konnotierte Merkmale weiblichen Sprechens, indem sie das weibliche Sprechen in die Nähe der Hysterie rücken: Emotionen finden ihre eine direkte sprachliche Abbildung in gedehnten Vokalen, die das Wort in seiner benennenden Funktion destabilisieren und zu einer unmittelbaren Verkörperung der Emotion machen.

Gippius, Guro und Cvetaeva nutzen damit nicht nur Verfahren, die in der *écriture féminine* als weiblich gedacht werden: Sie setzen diese zur semantischen Strukturierung weiblichen Sprechens und von Weiblichkeit in der Sprache ein. Die Verfahren müssen damit nicht mehr als Verweis auf das Geschlecht der Autorinnen gelesen werden, sondern können als Teil eines in den Texten erschriebenen und vermutlich kulturell bereits präsenten Modells weiblichen Sprach- und Sprechverhaltens begriffen werden.

Eine kulturell vorgeprägte geschlechtliche Konnotierung der Dominanz von Rhythmus und Lautlichkeit in der Sprache könnte auch ein Grund dafür sein, warum diese Merkmale im Entwurf weiblichen Sprechens bei Achmatova kaum nachweisbar sind. Während bei Gippius die negativ konnotierte Weiblichkeit immer wieder aufscheint und für deren Integration als Ergänzung des Männlichen plädiert wird, wird sie bei Achmatova meist gänzlich gemieden.¹⁵ Unter Umständen ist daher die weitgehende Abwesenheit von lautlicher und rhythmischer Emphase nicht nur der akmeistischen Poetik geschuldet, sondern verdankt sich auch der Tatsache, dass diese Merkmale die Texte bereits zu nahe an das Klischee der weiblichen Hysterie rücken würde.

6 Die Gestaltung der Kategorie Geschlecht und die Reichweite der Texte

Im abschließenden Abschnitt soll über eine mögliche Interaktion zwischen der Gestaltung der Kategorie Geschlecht und der Rezeption der Texte spekuliert werden. Der Begriff der ‚Spekulation‘ wird hier bewusst gewählt, da zum einen kaum beispielgebende Arbeiten zum Verhältnis dieser Komplexe existieren und zum anderen bei der Vielzahl der Faktoren kein endgültiges Bild gezeichnet werden kann. So wird hier zwar davon ausgegangen, dass die Kategorie Geschlecht die Rezeption von Texten nachhaltig beeinflusst; es muss jedoch betont werden, dass diese Kategorie eben nur einen relevanten Faktor darstellt.

¹⁴ Vgl. etwa Karlinsky, 1966, 144 oder Revzina, 1981, 67.

¹⁵ Gemieden werden selbstverständlich nicht als negativ interpretierbare Modelle wie das der Ehebrecherin – der dekadente Reiz solcher Konzepte war aber kulturell spätestens seit der ersten Welle des Symbolismus verankert. Vermieden wird vielmehr alles, was mit weiblicher Exzessivität assoziiert werden kann und das gesellschaftliche Gefüge sprengen könnte.

Die am positivsten rezipierte der vier besprochenen Autorinnen ist – und war schon zu Lebzeiten – zweifellos Anna Achmatova. Ein Grund hierfür könnte sein, dass die von ihr entworfene Geschlechterkonzeption keinen Widerspruch zum dominanten Geschlechterdiskurs enthält. Die einzige Spannung ergibt aus der Geschlechtszugehörigkeit der Sprechinstanz, deren Sprechen jedoch explizit gerechtfertigt wird. Die geringe Festlegbarkeit der lyrischen Heroine steckt nicht nur einen breiten Identifikationsrahmen ab, sondern rückt diese auch in die Nähe des ‚Geheimnisses Frau‘, ohne dass, auch in der sprachlichen Realisierung, der Bereich positiver Konnotationen verlassen würde. Diese spezifische Art der Beschränkung unterstützt womöglich die große Verbreitung der Texte und die Stilisierung Achmatovas zu *der weiblichen Stimme Russlands*.

Auch Zinaida Gippius überschreitet in ihren Texten kaum den Rahmen der gesellschaftlich dominanten Geschlechterkonzeption. Selbst die spirituelle Aufwertung des Weiblichen ist, vor allem im Symbolismus, keine ungewöhnliche Position. Allerdings verhindert die Inkohärenz zwischen Sprechergeschlecht und Autorinnengeschlecht die für die Rezeption von Lyrik häufig charakteristische Identifikation zwischen lyrischem Ich und Autorin – und ist womöglich deren Verbreitung abträglich.

Der Bruch zwischen Autorinnen- und Sprechergeschlecht macht eine Klassifizierung von Gippius' Texten als autobiographisch oder tagebuchähnlich (und damit als ‚typisch weibliche‘) unmöglich. Eine solche Einordnung ist für die Rezeption von Guros, Achmatovas und Cvetaevas Gedichten kennzeichnend und wird von deren Texten über Widmungen oder die Übernahme einzelner Fakten aus dem Leben der Autorinnen unterstützt.

Im Falle Elena Guros verbindet sich die Rezeption als autobiographisch mit einer weitgehenden Marginalisierung der Texte: Die Gedichte dieser Autorin bilden den Pol der geringsten Rezeption – und sie bergen in ihrer radikalen Umwertung des vorgefundenen Geschlechtersystems sicherlich das größte revolutionäre Potential. Abgesehen davon, dass die Machtverhältnisse radikal verkehrt werden und die Gattung Lyrik fundamental umgestaltet wird, stehen Guros Sprechinstanzen völlig außerhalb des bestehenden literarischen Diskurses, in dem das Wort erteilt und gehört wird. Erst in einer ‚ganz anderen‘, weiblich geprägten Kultur würden die Texte, so wird suggeriert, rezipierbar – sie tragen damit eine Fremdartigkeit in sich, die ihrer Marginalisierung innerhalb der dominanten literarischen Diskurse Vorschub leistet.

Zwar werden auch in Marina Cvetaevas Texten bestehende Machtverhältnisse und literarische Konventionen abgelehnt. Wenn Cvetaevas Texte dennoch eine breitere Rezeption finden, so könnte dies unter anderem damit zusammenhängen, dass die vorgefundene Kultur nicht als ganze zurückgewiesen, sondern in den eigenen Entwurf integriert wird. So greifen Cvetaevas Texte nicht nur literarische und mythologische Modelle (in umgestaltender Weise) auf. Der Entwurf weiblichen Sprechens integriert neben dem Schreien und emotional-hysterischen Ausrufen den Gesang. Der emphatischen lautlichen und rhythmischen Struktur liegen traditionelle Metren sowie der Endreim zugrunde. Die Autorität der Sprechinstanz speist sich zudem aus den (postulierten) überragenden Qualitäten des hyperbolisierten Individuums – hier wird an den romantischen Geniekult angeknüpft, die einzige Überschreitung besteht im abweichenden Geschlecht der Sprechinstanz.

Die Tatsache, dass das abweichende Geschlecht des Genies kaum mehr ein Hindernis in der Rezeption bildet, könnte darauf hindeuten, dass die Bedeutung des Autorenengeschlechts für die Reichweite von Texten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts in Russland abnimmt. Eine solche geschwächte Bedeutung des Autorenengeschlechts könnte sich auch im Übergang zum sozial-individualisierenden Geschlechtermodell bei Achmatova und Cvetaeva manifestieren. Gleichzeitig könnte die umgekehrte Betrachtungsweise das entstehende Bild womöglich ergänzen: Die Darstellung eines sozial-individualisierenden Geschlechtermodells selbst könnte eine Ursache dafür sein, dass die Texte von Achmatova und Cvetaeva eine breitere Rezeption gefunden haben als die von Gippius und Guro. Gerade bei Guro ist die Verschiebung der Machtverhältnisse absolut; bei Achmatova und Cvetaeva hingegen ist sie punktuell – ein überragendes weibliches Individuum destabilisiert nicht das ge-

samte System. Die Gedichte zeichnen so eine für die Rezeption von Autorinnen typische Strategie vor: Das weibliche Sprechen kann als Ausnahme markiert werden¹⁶; dies umso mehr, als die Texte selbst diesen Gestus in sich tragen. Der Vergleich mit Guro ist erneut aufschlussreich: Dort wird das weibliche Sprechen mit jeder positiv gewerteten Lyrik gleichgesetzt.

Insgesamt lässt sich jedoch konstatieren, dass die Gedichte aller vier Autorinnen die kulturelle Kennzeichnung der Dichterin als Ausnahmehrscheinung aufnehmen und letztlich forschreiben. Dabei ist nicht nur der traditionelle Widerspruch zwischen Weiblichkeit und Dichtung in den Texten präsent – die Autorinnen entwerfen sich bzw. ihre Sprechinstanzen explizit als Ausnahmefiguren. Die Denkfigur von der Dichterin als kulturelle Ausnahme provoziert also einerseits explizite Rechtfertigungsstrategien; andererseits wird sie über eben diese Strategien auch perpetuiert.

Die Vorstellung von der Autorin als Ausnahmefigur ist im russischen Kontext nach wie vor präsent. Zwar hat die Anerkennung der Gedichte von Achmatova und Cvetaeva mit Sicherheit öffnend auf die Rezeption der Lyrik von Frauen gewirkt. Dennoch kann nicht verborgen bleiben, dass die Geschlechtszugehörigkeit des Autors bzw. der Autorin nach wie vor relevant ist – an weibliches Sprechen werden andere Erwartungen gestellt, es ist weiterhin das weniger gewöhnliche (wenn auch gewöhnlicher als vor einem Jahrhundert).¹⁷ Zudem ist das sozial-individualisierende Geschlechtermodell der Texte, falls es überhaupt je das gesellschaftlich dominante war, in der heutigen russischen Gesellschaft keineswegs unumstritten; vielmehr herrscht weiterhin ein ontologisches Verständnis von Geschlecht vor.¹⁸

So werfen die Ergebnisse dieser Analysen nicht nur die Frage auf, welche weiblichen Vorbilder von Autorinnen (und Autoren) aufgegriffen werden.¹⁹ Es wäre auch zu klären, ob die kulturelle Sonderstellung der Dichterin in Texten des späteren 20. Jahrhunderts fortgeschrieben wird. Daneben stellt sich die Frage, welche der von den vier Autorinnen konzipierten Geschlechtermodelle bevorzugt aufgenommen werden, welche Haltungen gegenüber der Kultur und dem weiblichen Sprechen dominieren.

Ähnlich verdienen die hier analysierten Rechtfertigungsstrategien eine weiterführende Untersuchung. So scheint es fraglich, ob die hier beschriebenen Methoden des Autoritätserwerbs als ‚typisch weibliche‘ gelten können. Vermutlich weisen auch die Texte männlicher Autoren Legitimationsstrategien auf, die sich von denen der hier behandelten Autorinnen schon aufgrund der Sonderstellung der Dichterin zwar grundlegend unterscheiden können, aber durchaus nicht müssen.

Schließlich könnte eine weitergehende Untersuchung der sprachlichen Gestaltung des weiblichen Sprechens zeigen, inwieweit die hier gezeichneten Linien auch in den Texten anderer Stilformationen, anderer Autorinnen und Autoren und womöglich auch anderer Gattungen sichtbar werden. Dies würde nicht nur die poetologische Textanalyse ergänzen, sondern auch Licht auf die kulturellen Konstruktionen weiblichen und männlichen Stimm- und Sprachgebrauchs werfen.

¹⁶ Vgl. Heydebrand / Winko, 1995, 222.

¹⁷ Dies illustriert nicht zuletzt das in der Vorbemerkung angeführte Zitat von Kuznecov aus dem Jahr 1987.

¹⁸ Cheauré, 1997, 164.

¹⁹ Die Wirkung von Dichterinnen wird in einigen Studien bereits beleuchtet, vgl. etwa Lossky, 1999, oder Eshelman, 1999, zur Bedeutung von Achmatovas Lyrik für Bella Achmadulina

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Achmatova, Anna (1990). *Sočinenija v dvuch tomach*. (Hrsg. v. Vadim Černych). Moskau.
- Achmatova, Anna (1998-1999). *Sobranie sočinenij v šesti tomach*, Bd. 1-3. (Hrsg. v. S.A. Kovalenko, N.V. Koroleva). Moskau.
- Cvetaeva, Marina (1965). *Izbrannye proizvedenija*. Moskau, Leningrad.
- Cvetaeva, Marina (1979). *Izbrannaja proza v dvuch tomach 1917-1937*, Bd.1. (Hrsg. v. Alexander Sumerkin). New York.
- Cvetaeva, Marina (1994). *Sobranie sočinenij v semi tomach*, Bd. 1-3. (Hrsg. v. Lev Mnuchin, Anna Saakjanc). Moskau.
- Gippius, Zinaida (1975). *Between Paris and St. Petersburg: Selected Diaries of Zinaida Hippius*. (Hrsg. v. Temira Pachmuss). Chicago.
- Gippius, Zinaida (1999). *Stichotvoreniya*. (Hrsg. v. A.V. Lavrov). St. Petersburg.
- Guro, Elena (1988). *Selected Prose and Poetry*. (Hrsg. v. Anna Ljunggren, Nils Å. Nilsson). Uppsala.
- Guro, Elena (1996). *Sočinenija*. (Hrsg. v. G.K. Perkins). Berkeley.
- Guro, Elena (1997). *Iz zapisnykh knižek (1908-1913)*. (Hrsg. v. Evgenij Binevič). St. Petersburg.
- Guro, Elena (1999). *Žil na svete rycar' bednyj*. (Hrsg. v. Evgenij Binevič). St. Petersburg.

Sekundärliteratur

- Admoni, V. (1992). „Marina Cvetaeva i poézija XX veka.“ In: Lev Mnuchin (Hg.). *Marina Cvetaeva: Stat'i i teksty*. Wien [=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 32]. 17-28.
- Afanas'ev, A.N. (1984). *Narodnye russkie skazki v trech tomach*. Moskau.
- Ajchenval'd, Julij (1922). *Poéty i poétessy*. Moskau.
- Amert, Susan (1990). „Akhmatova's ‚Song of the Motherland': Rereading the Open Texts of Requiem.“ In: *Slavic Review* 3 (1990), 347-389.
- Banjanin, Milica (1974). „The Prose and Poetry of Elena Guro.“ In: *Russian Literature Tri-quarterly* 9 (1974), 303-316.
- Banjanin, Milica (1986). „Nature and the City in the Works of Elena Guro.“ In: *Slavic and East European Journal* 30 (1986): 2, 230-246.
- Banjanin, Milica (1994). „Elena Guro's City Series: Impressions by Day and by Night.“ In: *Europa Orientalis* 13 (1994): 1, 23-38.
- Banjanin, Milica (1999). „Elena Guro: From the City's ‚Junkyard' to Images of a Poetic Nature.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-1 (1999), 43-62.
- Barthes, Roland (1988). *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt a.M.
- Bašmakova, Natal'ja (1987) [=Baschmakoff]. „Nad krajnej prizyvnoj polosoj...“: Mestnost' i prostranstvo v tvorčestve Eleny Guro.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 4 (1987), 1-34.
- Bašmakova, Natal'ja (1999) [=Baschmakoff]. „V prostranstve ‚do mira'.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-1 (1999), 30-42.
- Beauvoir, Simone de (2000). *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg. [Erstaufl. d. franz. Orig. 1949].
- Becker-Cantarino, Barbara (1993). „Perspektiven einer feministischen Germanistik.“ In: Johannes Janota (Hg.). *Germanistik, Deutschunterricht und Kulturpolitik*. Tübingen [=Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik 4]. 254-261.
- Belinskij, Vissarion G. (1955). *Polnoe sobranie sočinenij*, Bd. 6: *Stat'i i recenzii 1842-1843*. (Hrsg. v. Nikolaj F. Bel'čikov). Moskau.

- Belyj, Andrey (1990). *Vospominanija v trech knigach*, Bd. 2: *Načalo veka*. [¹1933]. (Hrsg. v. A. Lavrov). Moskau.
- Benčić, Živa (1989). „*Infantilismus*.“ In: Alexander Flaker (Hg.). *Glossarium der russischen Avantgarde*. Graz, Wien. 125-140.
- Benčić, Živa (1994). „*Infantilizm v proizvedenijach Eleny Guro*.“ In: *Europa Orientalis* 13 (1994): 1, 39-61.
- Berberova, Nina (1983). *Kursiv moj: avtobiografija*, Bd. 1. New York.
- Berdjaev, Nikolaj (1983). *Samopoznanie. Opyt filosofskoj avtobiografii*. Paris.
- Birjukov, Sergej (1999). „*Lučezarnaja sut'* Eleny Guro i puti organičeskogo razvitiya.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-2 (1999), 249-257.
- Blau du Plessis, Rachel (1994). „*Corpses of Poesy*: Some Modern Poets and Some Gender Ideologies of Lyric.“ In: Lynn Keller, Christianne Miller (Hgg.). *Feminist Measures: Soundings in Poetry and Theory*. Michigan. 69-95.
- Bovenschen, Silvia (1979). *Die imaginierte Weiblichkeit: Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a.M.
- Bovenschen, Silvia (1989). „Über die Frage: gibt es eine ‚weibliche‘ Ästhetik?“ In: Gabriele Dietze (Hg.). *Die Überwindung der Sprachlosigkeit: Texte aus der Frauenbewegung*. Frankfurt a.M. [¹1979]. 82-115.
- Boym, Svetlana (1991). *Death in Quotation Marks: Cultural Myths of the Modern Poet*. Cambridge, London.
- Braun, Christina von (1988). *NICHTICH: Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt a.M.
- Brodskij, Iosif (1994). „*Primečanie k komentariju*.“ In: Viktorija Švejcer u.a. (Hgg.). *Marina Tsvetaeva: One Hundred Years*. Berkeley [=Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts 32]. 262-284.
- Brokke, Astrid S. (1997). „The Poet as a Young Woman: Anna Akhmatova and Her Representation of the Lyric I as Artist.“ In: Knut A. Grimstad, Ingunn Lunde (Hgg.). *Celebrating Creativity: Essays in Honour of Jostein Børtnes*. Bergen. 279-288.
- Bucholtz, Mary; Kira Hall (1995) (Hgg.). *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*. New York, London.
- Bühler, Karl (1965). *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*. Stuttgart. [¹1934].
- Butler, Judith (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.
- Butler, Judith (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. London.
- Calder, Angus; Lizbeth Goodman (1996). „*Gender and Poetry*.“ In: Lizbeth Goodman (Hg.). *Literature and Gender*. London, New York. 41-70.
- Carson, Anne (2000). „*Das Geschlecht des Klanges – ein Essay*.“ In: dies. *Glas, Ironie und Gott*. München, Zürich. 155-190.
- Chambers, Jack K. (1995). *Sociolinguistic Theory: Linguistic Variation and its Social Significance*. Oxford.
- Cheauré, Elisabeth (1997). „*Feminismus à la russe: Gesellschaftskrise und Geschlechterdiskurs*.“ In: dies. (Hg.). *Kultur und Krise: Rußland 1987-1997*. Berlin. 151-178.
- Cheshire, Jenny (2002). „*Sex and Gender in Variationist Research*.“ In: Jack K. Chambers, Natalie Schilling-Estes, Peter Trudgill (Hgg.). *The Handbook of Language Variation and Change*. Massachusetts. 423-443.
- Chodasevič, Vladislav (1990). *Sobranie sočinenij*, Bd. 2: *Stat'i i recenzii*. (Hrsg. v. John Malmstad, Robert Hughes). Ann Arbor.
- Chodasevič, Vladislav (1997). *Sobranie sočinenij v četyrech tomach*, Bd. 4: *Nekropol', Vospominanija, Pis'ma*. (Hrsg. v. I.P. Andreeva u.a.). Moskau.
- Cimborska-Leboda, Maria (1994) [=Cimborska-Leboda]. „*O poëtike Eleny Guro: Simvoličeskoe i sakral'noe v Bednom rycare*.“ In: *Europa Orientalis* 13 (1994): 1, 105-124.

- Cimborska-Leboda, Maria (1999) [=Cymborska-Leboda]. „Veršiny érosa: érotika i éroétika Eleny Guro (*Dnevnik, Bednyj rycar'*).“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-1 (1999), 102-123.
- Čiževskij, Dmitrij (1963) [=Tschižewskij]. *Anfänge des russischen Futurismus*. Wiesbaden [= Heidelberger Slavische Texte 7].
- Čiževskij, Dmitrij (1967) [=Chizhevsky]. „Chekhov in the Development of Russian Literature.“ In: R.L. Jackson (Hg.). *Chekhov: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs. 49-61.
- Civ'jan, Tat'jana V. (1974). „Antičnye geroini – zerkala Achmatovoj.“ In: *Russian Literature* 7/8 (1974), 103-119.
- Cixous, Hélène (1976). „Schreiben, Femininität, Veränderung.“ In: *Alternative* 108/109 (1976). 134-154.
- Cixous, Hélène (1977). *Die unendliche Zirkulation des Begehrens: Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin.
- Cixous, Hélène (1980). *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin.
- Cixous, Hélène (1992). *Readings: The Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector, and Tsvetayeva*. New York u.a.
- Corti, Alessandra (1999). *Die gesellschaftliche Konstruktion von Autorschaft*. Wiesbaden.
- Costlow, Jane T.; Stephanie Sandler, Judith Vowles (1993). „Introduction.“ In: dies. (Hgg.). *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford. 1-38.
- Cranny-Francis, Anne u.a. (2003). *Gender Studies: Terms and Debates*. Basingstoke.
- Culler, Jonathan (1988). *Dekonstruktion: Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek bei Hamburg.
- Cummings, Allison M. (1998). „The Subject in Question: Women and the Free Verse Lyric in the 1980s.“ In: Mark Jeffreys (Hg.). *New Definitions of Lyric: Theory, Technology, and Culture*. New York, London. 151-177.
- Dal', Vladimir I. (1994). *Tolkovyj slovar' živogo velikorusskogo jazyka*. Moskau. [¹1880-1882].
- Dalčev, Atanas (1982) [=Daltschew]. *Fragmente*. Leipzig.
- Daly, Mary (1981). *Gyn / Ökologie: Eine Metaethik des radikalen Feminismus*. München.
- Daum, Edmund; Werner Schenk (1990). *Wörterbuch Russisch – Deutsch*. Leipzig.
- de Lauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington.
- Derrida, Jacques (1986). „Sporen: Die Stile Nietzsches.“ In: Werner Hamacher (Hg.). *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt a.M., Berlin. 129-168.
- DeShazer, Mary K. (1986). *Inspiring Women: Reimagining the Muse*. New York.
- Diamond, Irene; Lee Quinby (Hgg.) (1988). *Feminism and Foucault: Reflections on Resistance*. Boston.
- Diehl, Joanne F. (1978). „Come Slowly – Eden': An Exploration of Women Poets and Their Muse.“ In: *Signs* 3, 572-587.
- Diehl, Joanne F. (1990). *Women Poets and the American Sublime*. Bloomington.
- Dinega, Alyssa W. (2000). „Sexual Transcendence in Tsvetaeva's Poems to Pasternak.“ In: *Slavic Review* 59, 3 (2000), 547-571.
- Dinega, Alyssa W. (2001). *A Russian Psyche: The Poetic Mind of Marina Tsvetaeva*. Madison.
- Dudin, Michail (1990). „Duši vysokaja svoboda.“ In: Anna Achmatova. *Sočinenija v dvuch tomach*, Bd. 1. (Hrsg. v. Vadim Černych). Moskau. 5-18.
- Dunham, Vera S. (1967). „The Strong-Woman Motif.“ In: Cyril E. Black (Hg.). *The Transformation of Russian Society: Aspects of Social Change since 1861*. Cambridge. 459-483.
- Dworkin, Joy S. (1991). *Changing the Subject: Cvetaeva's Revisions of the Female Body*. Ann Arbor.
- Eagleton, Mary (1989). „Gender and Genre.“ In: Clare Hanson (Hg.). *Re-reading the Short Story*. New York. 55-68.

- Eberspächer, Bettina (1987). *Realität und Transzendenz – Marina Cvetaevas poetische Synthese*. München [=Slavistische Beiträge 215].
- Ebert, Christa (1992). „Zinaida Gippius – eine antiweibliche Dichterin?“ In: Frank Göpfert (Hg.). *Russland aus der Feder seiner Frauen: Zum feministischen Diskurs in der russischen Literatur*. München. 21-28.
- Ebert, Christa (1999). „Alte neue Weiblichkeitssbilder in der postsowjetischen Literatur: Zur Übersetzung des feministischen Diskurses in die russische Kultur.“ In: Wolfgang Kissel, Franziska Thun, Dirk Uffelmann (Hgg.). *Kultur als Übersetzung: Klaus Städtke zum 65. Geburtstag*. Würzburg. 307-318.
- Ebert, Christa (2000). „Die symbolistische Inszenierung der Persönlichkeit: Die ‚dekadente Madonna‘ der Zinaida Gippius.“ In: Andreas Ohme, Ulrich Steltner. *Der russische Symbolismus: Zur sinnlichen Seite seiner Werkkunst*. München. 25-46.
- Ecker, Gisela (1994). *Differenzen: Essays zu Weiblichkeit und Kultur*. Dülmen-Hiddingsel.
- Échenbaum, Boris M. (1980). *Anna Achmatova: Opyt analiza*. Paris. [1922].
- El'nickaja, Svetlana (1979). „O nekotorych čertach poětičeskogo mira M. Cvetaevoj.“ In: *Wiener Slawistischer Almanach* 3 (1979), 57-73.
- El'nickaja, Svetlana (1994). „Dve ‚Bessonnicy‘ Mariny Cvetaevoj.“ In: Viktorija Švejcer u.a. (Hgg.). *Marina Tsvetaeva: One Hundred Years*. Berkeley [=Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts 32]. 91-110.
- Énder, Zoja (1994). „Vlijanie Eleny Guro na ee sovremennikov i na posledujuščee pokolenie pisatelej i chudožnikov.“ In: *Europa Orientalis* 13 (1994): 1, 125-136.
- Eng-Liedermeier, Jeanne van der (1993). „Prostota Achmatovoj.“ In: Vjačeslav Ivanov, Vladimir Toporov, Tat'jana Civ'jan (Hgg.). *Serebrjanyj vek v Rossii: Izbrannye stranicy*. Moskau. 261-274.
- Erkkila, Betsy (1992). *The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History, and Discord*. New York.
- Eshelman, Raoul (1999). „Axmadulina and the Female Minimal Self in Early Russian Postmodernism.“ In: *Welt der Slaven* 44 (1999), 307-328.
- Étkind, Efim (1998). *Materija Sticha*. Sankt-Petersburg [=Nachdruck der Ausgabe v. 1985, Bibliothèque Russe de l'Institut d'Études Slaves 48].
- Faryno, Jerzy (1974) [=Farino]. „Kod Achmatovoj.“ In: *Russian Literature* 7/8 (1974), 83-102.
- Faryno, Jerzy (1978). „Bessonnică Mariny Cvetaevoj: Opyt analiza cikla.“ In: *Zbornik za slavistiku* 15 (1978), 117-148.
- Faryno, Jerzy (1981). „Iz zame tok po poéтике Cvetaevoj.“ In: Horst Lampl (Hg.). *Marina Cvetaeva: Studien und Materialien*. Wien [=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 3]. 29-47.
- Faryno, Jerzy (1985). *Mifologizm i teologizm Cvetaevoj (Magdalina' – ,Car'-devica' – ,Pereuločki')*. Wien [=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 18].
- Fedotov, G.P. (1946). *The Russian Religious Mind: Kievan Christianity*. Cambridge, Massachusetts.
- Felman, Shoshana (1992). „Weiblichkeit wiederlesen.“ In: Barbara Vinken (Hg.). *Dekonstruktiver Feminismus: Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt a.M. 33-61.
- Finck, Almut (1995). „Subjektbegriff und Autorschaft: Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie.“ In: Miltos Pechlivanos u.a. (Hgg.). *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar. 283-294.
- Flaker, Aleksandar (1991). „Vzbuntovannyj éros Mariny Cvetaevoj.“ In: Robin Kemball (Hg.). *Marina Cvetaeva: Trudy 1-go meždunarodnogo simpoziuma (Lausanne, 30.VI.-3.VII.1982)*. Bern u.a. 351-359.
- Flaker, Aleksandar (1999). „Ob ikoničnosti slovesnogo avangarda.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-2 (1999), 11-23.
- Forrester, Sibelan (1990). *Marina Cvetaeva's Self-Definition as a Female Poet*. Ann Arbor.
- Forrester, Sibelan (1992). „Bells and Cupolas: The Formative Role of the Female Body in Marina Tsvetaeva's Poetry.“ In: *Slavic Review* 51 (1992), 232-246.

- Forrester, Sibelan (1996a). „Wooing the Other Woman: Gender in Women's Love Poetry of the Silver Age.“ In: Pamela Chester, dies. (Hgg.). *Engendering Slavic Literatures*. Bloomington, Indianapolis. 107-134.
- Forrester, Sibelan (1996b). „Not Quite in the Name of the Lord: A Biblical Subtext in Marina Cvetaeva's Opus.“ In : *The Slavic and East European Journal* 40 (1996): 2, 278-296.
- Foucault, Michel (1974). „Was ist ein Autor?“ In: ders. *Schriften zur Literatur*. München. 7-31.
- Foucault, Michel (1999a). *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Bd. 1. Frankfurt a.M. [Erstaufl. d. franz. Orig. 1976].
- Foucault, Michel (1999b). „Die Ordnung des Diskurses.“ [Erstaufl. d. franz. Orig. 1971]. In: Jan Engelman (Hg.). *Botschaften der Macht: Der Foucault Reader, Diskurs und Medien*. Stuttgart. 54-73.
- Frejdin, Ju.L. (1968). „Analiz stichotvoreniya Mariny Cvetaevoy ,V ogromnom gorode moem – noč...’.“ In: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics* 11 (1968), 132-136.
- Friedman, Susan (1994). „Craving Stories: Narrative and Lyric in Contemporary Theory and Women's Long Poems.“ In: Lynn Keller, Christianne Miller (Hgg.). *Feminist Measures: Soundings in Poetry and Theory*. Michigan. 15-42.
- Gal, Susan (1995). „Language, Gender, and Power: An Anthropological Review.“ In: Mary Bucholtz, Kira Hall (Hgg.). *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*. New York, London. 169-182.
- Gasparov, Michail L. (1976). „Metr i smysl: K semantike trechstopnogo choreja.“ In: *Izvestija Akademii Nauk: Serija literatury i jazyka* 35 (1976), 357-366.
- Gasparov, Michail L. (1979). „K semantike russkogo trechstopnogo jamba.“ In: *Lingvistika i poéтика* (1979), 282-308.
- Gasparov, Michail L. (1992). „Ot poétki byta k poétki slova.“ In: Lev Mnuchin (Hg.). *Marina Cvetaeva: Stat'i i teksty*. Wien [=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 32]. 5-15.
- Gasparov, Michail L. (1994). „Rifma Cvetaevoy.“ In: Viktorija Švejcer u.a. (Hgg.). *Marina Cvetaeva: One Hundred Years*. Oakland [=Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts 32]. 240-248.
- Gasparov, Michail L. u.a. (Hgg.) (1996). *Sto poétess serebrjanogo veka: Antologija*. St. Petersburg.
- Gehtman, Vlada (1999). „„Znanie‘ i „čuvstvo‘ u Matjušina i Guro.“ In: *Studia Slavica Finladensis* 16-1 (1999), 89-101.
- Gerhart, Mary (1992). *Genre Choices, Gender Questions*. Norman.
- Gilbert, Sandra; Susan Gubar (1979). „Introduction.“ In: dies. (Hgg.). *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Bloomington. XV-XXVI.
- Ginzburg, Lidija (1974). *O lirike*. Leningrad.
- Ginzburg, Lidija (1989). *Čelovek za pismennym stolom*. Leningrad.
- Glennon, Linda (1979). *Women and Dualism: A Sociology of Knowledge Analysis*. New York.
- Garstenauer, Therese; Veronika Wöhrer (2003). „Genderperspektiven der Wissenschaftsforschung Zentral- und Osteuropas (Tschechische Republik, Slowakische Republik, Russische Föderation).“ In: Alice Pechriggl, Marlen Bidwell-Steiner (Hgg.). *Brüche. Geschlecht. Gesellschaft. Gender Studies zwischen Ost und West*. Wien [=Materialien zur Förderung von Frauen in der Wissenschaft 16]. 87-118.
- Gölz, Christine (1998). „Achmatova – Achamoth: Ein weiblicher Kreationsmythos am Beispiel von „Uedinenie“.“ In: Christine Gölz, Anja Otto, Reinhold Vogt (Hgg.). *Romantik – Moderne – Postmoderne: Beiträge zum ersten Kolloquium des Jungen Forums Slavistischer Literaturwissenschaft, Hamburg, 1996*. Frankfurt a.M. [=Slavische Literaturen: Texte und Abhandlungen 15]. 174-198.
- Gölz, Christine (2000). *Anna Achmatova – Spiegelungen und Spekulationen*. Frankfurt a.M. [=Slavische Literaturen: Texte und Abhandlungen 21].

- Göpfert, Frank (1993). „Ponjatie ‚remeslo‘ v tradicii russkoj ženskoj poézii.“ In: Marianne Liljeström, Eila Mäntysaari, Arja Rosenholm (Hgg.). *Gender Restructuring in Russian Studies: Conference Papers, Helsinki, August 1992*. Tampere. S. 65-72.
- Gove, Antonina F. (1977). „The Feminine Stereotype and Beyond: Role Conflict and Resolution in the Poetics of Marina Tsvetaeva.“ In: *Slavic Review* 36 (1977), 231-255.
- Gove, Antonina F. (1978). „Gender as a Poetic Feature in the Verse of Zinaida Gippius.“ In: *American Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, vol. I. Columbus [=Slavica 1978]. 379-407.
- Greber, Erika (1993). „Mystifikation und Epochenschwelle (Čerubina de Gabriak und die Krise des Symbolismus).“ In: *Wiener Slawistischer Almanach* 32 (1993), 175-206.
- Greber, Erika (1996). „Mystik und Lyrik: Zinaida Gippius.“ In: Rolf Fieguth (Hg.). *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen: Beiträge der gleichnamigen Tagung vom 6.-9. September 1994 in Fribourg*. Wien. [=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 41]. 147-169.
- Günther, Hans (1995). „Kontrastbilder: Futurismus in Italien und Rußland.“ In: Christa Ebert (Hg.). *Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands: Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jahrhundert*. Berlin. 140-158.
- Gur'janova, Nina (1990). „Elena Guro i russkij avangard.“ In: *Scando-Slavica* 36 (1990), 87-100.
- Gur'janova, Nina (1999). „*Bednyj rycar'* i poétika alchimii: fenomen ‚tvorčestva ducha' v proizvedenijach Eleny Guro.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-1 (1999), 63-87.
- Gurvič, I. (1997). „Anna Achmatova: Tradicija i novoe myšlenie.“ In: *Russian Literature* 41 (1997), 121-196.
- Haight, Amanda (1991). „Anna Akhmatova and Marina Tsvetaeva.“ In: *Slavic Review* 50 (1991), 589-593.
- Hamburger, Käte (1968). *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart.
- Hansen-Löve, Aage (1982). „Die ‚Realisierung‘ und ‚Entfaltung‘ semantischer Figuren zu Texten“. In: *Wiener Slawistischer Almanach* 10 (1982), 197-252.
- Hansen-Löve, Aage A. (1989). *Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der poetischen Motive*, Bd 1: *Diabolischer Symbolismus*. Wien.
- Hansen-Löve, Aage A. (1992). „Zur psychopoetischen Typologie der russischen Moderne.“ In: ders. (Hg.). *Psychopoetik: Beiträge zur Tagung ‚Psychologie und Literatur‘, München 1991*. Wien [=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 31]. 195-288.
- Hansen-Löve, Aage A. (1993). „Probleme der Periodisierung der russischen Moderne.“ In: *Wiener Slawistischer Almanach* 32 (1993), 207-264.
- Hansen-Löve, Aage A. (1998). *Der russische Symbolismus: System und Entfaltung der Motive*, Bd. 2: *Mythopoetischer Symbolismus*, 1: *Kosmische Symbolik*. Wien.
- Hartman, Anthony J. (1982). *The Versification of the Poetry of Anna Axmatova*. Ann Arbor.
- Hasty, Olga P. (1986). „Cvetaeva's Sibylline Lyrics.“ In: *Russian Literature* 19 (1986), 323-340.
- Hausbacher, Eva (1996). „...denn die Geschöpfe lieben Aufmerksame“: Weiblichkeit in der Schrift *Elena Guros (1877-1923)*. Frankfurt a.M.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986). „Vorlesungen über die Ästhetik“, I-III. In: ders. *Werke*, Bd. 13-15. (Hrsg. v. Karl Markus Michel u. Eva Moldenhauer). Berlin. [1818-1826].
- Heitmann, Annegret (1999). „Differenzen und Grenzen: Literatur, Literaturwissenschaft, gender studies.“ In: Kati Röttger, Heike Paul (Hgg.). *Differenzen in der Geschlechterdifferenz: Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung*. Berlin. 129-135
- Heipcke, Corinna (2002). *Autorhethorik: Zur Konstruktion weiblicher Autorschaft im 18. Jahrhundert*. Frankfurt a.M. u.a. [=Studien zur Neueren Literatur 11].
- Heldt, Barbara (1987). *Terrible Perfection: Women and Russian Literature*. Bloomington, Indianapolis.

- Heydebrand, Renate von; Simone Winko (1995). „Arbeit am Kanon: Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur.“ In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hgg.). *Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart. 206-261.
- Hirsh, Elizabeth (1994). „Another Look at Genre: Diving into the Wreck of Ethics with Rich and Irigaray. In: Lynn Keller, Christianne Miller (Hgg.). *Feminist Measures: Soundings in Poetry and Theory*. Michigan. 117-138.
- Hof, Renate (1995a). *Die Grammatik der Geschlechter: „Gender“ als Analysekategorie der Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M., New York.
- Hof, Renate (1995b). „Die Entwicklung der Gender Studies.“ In: Hadumod Bußmann, dies. (Hgg.). *Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart. 2-33.
- Holl, Bruce T. (1996). „The Wildest of Disharmonies‘: A Lacanian Reading of Marina Tsveat-evas ‚Provoda‘ Cycle in the Context of Its Other Meanings.“ In: *Slavic and East European Journal* 40 (1996): 1, 27-44.
- Horn, Eva (1995). „Subjektivität in der Lyrik: ‚Erlebnis und Dichtung‘, ‚lyrisches Ich‘.“ In: Miltos Pechlivanos u.a. (Hgg.). *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar. 299-310.
- Hubbs, Joanna (1988). *Mother Russia: The Feminine Myth in Russian Culture*. Bloomington, Indianapolis.
- Hubbs, Joanna (1993). „Variations on the Myth of Mother Russia: Akhmatova’s ‚Rekviem‘.“ In: Marianne Liljeström, Eila Mäntysaari, Arja Rosenholm (Hgg.). *Gender Restructuring in Russian Studies: Conference Papers, Helsinki, August 1992*. Tampere. 117-126.
- Ičin, Kornelija (1999). „K motivu šarmanki v tvorčestve Guro.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-1 (1999), 212-224.
- Irigaray, Luce (1979). *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin.
- Irigaray, Luce (1980). *Speculum: Der weibliche Diskurs. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt a.M.
- Irigaray, Luce (1986). *Ethik der sexuellen Differenz*. Frankfurt a.M.
- Jakobson, Roman (1971). „Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb.“ In: ders. *Collected Works*, Bd. 2: *Word and Language*. The Hague, Paris. 130-147.
- Jakobson, Roman (1994). „Linguistics and Poetics.“ [1960]. In: David Lodge (Hg.). *Modern Criticism and Theory: A Reader*. London, New York. 32-57.
- Jakovleva, Anna (1994). „Ženština v maskulinnoj kul’ture: vozmožen li dialog?“ In: *Preobraženie: Russkij feministeskij žurnal* 2 (1994). Moskau. 3-12.
- Jensen, Kjeld B. (1977). *Russian Futurism, Urbanism and Elena Guro*. Århus.
- Jensen, Kjeld B. (1979). *Elena Guro and the Urbanism of Russian Modernism*. Ann Arbor.
- Jovanović, Milivoje (1999). „Nekotorye voprosy motivnogo i lejtmotivnogo stroenija sjužeta Nebesnych verbljužat Eleny Guro.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-1 (1999), 192-211.
- Juhasz, Suzanne (1976). *Naked and Fiery Forms: Modern American Poetry by Women, a New Tradition*. New York.
- Kalina-Levine, Vera (1981). „Through the Eyes of the Child: The Artistic Vision of Elena Guro.“ In: *Slavic and East European Journal* 25 (1981): 2, 30-43.
- Kalina, Vera (1982). *At the Crossroads of Modernism: Critical Studies in the Work of Elena Guro*. Ann Arbor.
- Kamenskij, Vasilij (2000). „Put’ éntuziasta.“ In: V.N. Teréchina, A.P. Zimenkov (Hgg.). *Russkij futurizm: Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija*. Moskau. 341-359.
- Karlinsky, Simon (1966). *Marina Cvetaeva: Her Life and Art*. Berkeley, Los Angeles.
- Karlinsky, Simon (1980). „Introduction: Who Was Zinaida Gippius?“ In: Vladimir Zlobin. *A Difficult Soul: Zinaida Gippius*. Berkeley u.a. 1-21.
- Keller, Lynn; Christianne Miller (Hgg.) (1994a). *Feminist Measures: Soundings in Poetry and Theory*. Michigan.

- Keller, Lynn; Christianne Miller (1994b). „Feminist Measures: Soundings in Poetry and Theory.“ In dies. (Hgg.). *Feminist Measures: Soundings in Poetry and Theory*. Michigan. 1-14.
- Kelly, Catriona (1994). *A History of Russian Women's Writing 1820-1992*. Oxford.
- Ketchian, Sonia I. (1986). *The Poetry of Anna Akhmatova: A Conquest of Space and Time*. München [=Slavistische Beiträge 196].
- Kimmerle, Heinz (1992). *Derrida zur Einführung*. Hamburg.
- Klimenkova, Tat'jana (1993). „Perestrojka kak gendernaja problema.“ In: Marianne Liljeström, Eila Mäntysaari, Arja Rosenholm (Hgg.). *Gender Restructuring in Russian Studies: Conference Papers, Helsinki, August 1992*. Tampere. 155-162.
- Kling, O.A. (1992). „Svoeobrazie épičeskogo v lirike A.A. Achmatovoj.“ In: N.V. Koroleva, S.A. Kovalenko (Hgg.). *Carstvennoe slovo: Achmatovskie čtenija* 1. Moskau. 59-70.
- Knapp, Liza (1992). „Tsvetaeva and the Two Natal'ia Goncharovas: Dual Life.“ In: Boris Gasparov, Robert P. Hughes, Irina Paperno (Hgg.). *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley, u.a. 88-108.
- Knapp, Liza (1997). „Marina Tsvetaeva's Poetics of Ironic Delight: The ‚Podruga‘ Cycle as Evist Manifesto.“ In: *Slavic and East European Journal* 41 (1997): 1, 94-113.
- Knapp, Liza (1999). „Tsvetaeva's Marine Mary Magdalene.“ In: *Slavic and East European Journal*, vol. 43, 4 (1999). 597-620.
- Kononenko, Natalie (1994). „Women as Performers of Oral Literature: A Re-Examination of Epic and Lament.“ In: Toby W. Clyman, Diana Greene (Hgg.). *Women Writers in Russian Literature*. Westport, London. 17-33.
- Korkina, E.B. (1987). „Liričeskiy sjužet v fol'klornych poémach Mariny Cvetaevoj.“ In: *Russkaja Literatura* 4 (1987), 161-168.
- Koroleva, N.V. (1992). „„Mogla li Biće slovno Dant tvorit’...“: Problema ženskogo obraza v tvorčestve Anny Achmatovoj.“ In: N.V. Koroleva, S.A. Kovalenko (Hgg.). *Tajny remesla: Achmatovskie čtenija* 2. Moskau. 93-112.
- Koržavin, N. (1989). „Anna Achmatova i ‚serebrjanyj vek‘.“ In: *Novyj mir: Literturno-chudožestvennyj i obščestvenno-političeskij žurnal* 7 (1989), 240-261.
- Koschmal, Walter (1996). „Die Frau als Mittlerin: Zu einem Paradigmenwechsel beim Übergang von der alt- zur neurussischen Literatur.“ In: *Russian Literature* 39 (1996), 177-204.
- Kraan, Menno (1991). „Towards a Model of Lyric Communication: Some Historical and Theoretical Remarks.“ In: *Russian Literature* 30 (1991), 199-230.
- Krasnov, Pavel (1905). „Naši sovremennye poëtessy.“ In: *Izvestija knižnykh magazinov tovaričestva M.O. Vol'f* 16 (1905), 355-362.
- Kristeva, Julia (1976). *Die Chinesin: Die Rolle der Frau in China*. München.
- Kristeva, Julia (1978). *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt a.M.
- Kristeva, Julia (1979). „Kein weibliches Schreiben? Fragen an Julia Kristeva. In: *Freibeuter: Vierteljahresschrift für Kultur und Politik* 2 (1979), 79-84.
- Kroth, Anya M. (1979). „Androgyny as an Exemplary Feature of Marina Tsvetaeva's Dichotomous Poetic Vision.“ *Slavic Review* 38 (1979), 563-582.
- Kroth, Anya M. (1984). *Dichotomy and ‚Razminovenie‘ in the Work of Marina Cvetaeva*. Ann Arbor.
- Lachmann, Renate (1984a). „Thesen zu einer weiblichen Ästhetik.“ In: Claudia Opitz (Hg.). *Weiblichkeit oder Feminismus? Beiträge zur interdisziplinären Frauentagung, Konstanz 1983*. Weingarten. 181-194.
- Lachmann, Renate (1984b). „Bachtins Dialogizität und die akmeistische Mythopoetik als Paradiigma dialogisierter Lyrik.“ In: Karlheinz Stierle, Rainer Warning (Hgg.). *Das Gespräch*. München [=Poetik und Hermeneutik 11]. 489-515.
- Lachmann, Renate (1990). *Gedächtnis und Literatur: Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt a.M.

- Lakoff, Robin T. (1995). „Cries and Whispers: The Shattering of the Silence.“ In: Mary Bucholtz, Kira Hall (Hgg.). *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*. New York, London. 25-50.
- Lanser, Susan S. (1992). *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca, London.
- Lauhus, Angelika (1983). „Die Konzeption der Sprache in der Poetik des russischen Futurismus.“ In: Bodo Zelinsky (Hg.). *Russische Avantgarde 1907-1921: Vom Primitivismus zum Konstruktivismus*. Bonn. 26-52.
- Ledkovsky, Marina (1994) (Hg.). *Dictionary of Russian Women Writers*. Westport.
- Leeuwen-Turnovcová u.a. (2002) (Hgg.). *Gender-Forschung in der Slavistik: Beiträge der Konferenz Gender – Sprache – Kommunikation – Kultur*. Wien [=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 55].
- Leeuwen-Turnovcová; Uta Röhrborn (2003) (Hgg.). *Beiträge des Gender-Blocks zum XIII. Internationalen Slavistenkongress in Ljubljana 15.-21. August 2003*. München [=Specimina Philologiae Slavicae 137].
- Lehmann, Jürgen (1999). „Die ‚vergeudeten Dichterinnen‘ – Marina Cvetaeva und Anna Achmatova.“ In: Hiltrud Gnüg, Renate Möhrmann (Hgg.). *Frauen Literatur Geschichte: Schreibende Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Weimar. 313-326.
- Lennox, Sara (1993). „Einige Vorschläge für eine feministische Literaturwissenschaft.“ In: Johannes Janota (Hg.). *Germanistik, Deutschunterricht und Kulturpolitik*. Tübingen [=Kultureller Wandel und die Germanistik in der Bundesrepublik 4]. 262-268.
- Levin, Jurij I. (1973). „Lirika s kommunikativnoj točki zrenija.“ In: Jan van der Eng, Mojmir Grygar (Hgg.). *Structure of Texts and Semiotics of Culture*. Paris, The Hague. 177-195.
- Levin, Jurij I. u.a. (1974). „Russkaja semantičeskaja poëtika kak potencial'naja kul'turnaja paradigma.“ In: *Russian Literature* 7/8 (1974), 47-82.
- Lindhoff, Lena (1995). *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart.
- Link, Jürgen (1997). „Elemente der Lyrik.“ In: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hg.). *Literaturwissenschaft: Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg. 86-101.
- Lipking, Lawrence (1988). *Abandoned Women and the Poetic Tradition*. Chicago.
- Livingstone, Angela (1971). „Marina Tsvetaeva and Russian Poetry.“ In: *Melbourne Slavonic Studies* 5-6 (1971), 178-193.
- Lossky, Véronique (1999). *Pesni ženščin: Anna Achmatova i Marina Cvetaeva v zerkale poëzii XX veka*. Paria u.a.
- Lotman, Jurij M. (1972). *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*. (Hgg. v. Karl Eimermacher). München [=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 14].
- Lotman, Jurij (1973). *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt a.M.
- Makin, Michael (1989). „Text and Violence in Tsvetaeva's ‚Molodets‘.“ In: Catriona Kelly u.a. *Discontinuous Discourses in Russian Literature*. London. 115-135.
- Makovskij, Sergej (1962). *Na Parnase serebrjanogo veka*. München.
- Markov, Vladimir (1968). *Russian Futurism: A History*. Berkeley, Los Angeles.
- Maslenikov, Oleg A. (1960). „Spectre of Nothingness: The Privative Element in the Poetry of Zinaida Hippius.“ In: *The Slavic and East European Journal* 4 (1960), 299-311.
- Maslenikov, Oleg A. (1968). „Disruption of Canonical Verse Norms in the Poetry of Zinaida Gippius.“ In: Robert Madigoff u.a. (Hgg.). *Studies in Slavic Linguistics and Poetics in Honor of Boris O. Unbegaun*. New York, London. 89-95.
- Matich, Olga (1972). *Paradox in the Religious Poetry of Zinaida Gippius*. München [=Centrifuga 7].
- Matich, Olga (1974). „Zinaida Gippius and the Unisex of Heavenly Existence.“ In: *Die Welt der Slaven: Halbjahresschrift für Slavistik*, 19/20 (1974/75). Köln, Wien. 98-104.

- Matich, Olga (1992). „Dialectics of Cultural Return: Zinaida Gippius’ Personal Myth.“ In: Boris Gasparov, Robert P. Hughes, Irina Paperno (Hgg.). *Cultural Mythologies of Russian Modernism: From the Golden Age to the Silver Age*. Berkeley, u.a. 52-72.
- Matjušin, Michail (2000). „Russkie kubofuturisty.“ In: V.N. Teréchina, A.P. Zimenkov (Hgg.). *Russkij Futurizm: Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija*. Moskau. 312-328.
- McCormack, Kathryn L. (1983). *Images of Women in the Poetry of Zinaida Gippius*. Ann Arbor.
- Medarić, Magdalena (1996). „Avtobiografija i avtobiografizm.“ In: *Russian Literature* 40 (1996), 31-56.
- Mendoza-Denton, Norma (1995). „Pregnant Pauses: Silence and Authority in the Anita-Hill – Clarence Thomas Hearings.“ In: Mary Bucholtz, Kira Hall (Hgg.). *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*. New York, London. 51-66.
- Menzel, Birgit (1993). „Frauenbezogene Slavistik: Ein Forschungsbericht.“ In: Uta Grabmüller, Monika Katz (Hgg.). *Zwischen Anpassung und Widerspruch: Beiträge zur Frauenforschung am Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin*. Wiesbaden [=Osteuropa-Institut der Freien Universität Berlin. Multidisziplinäre Veröffentlichungen 3]. 167-186.
- Miller, Nancy K. (2000). „Wechseln wir das Thema/Subjekt.“ [Erstaufl. d. amerik. Orig. 1986]. In: Fotis Jannidis u.a. (Hgg.). *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart. 251-274.
- Millett, Kate (1974). *Sexus und Herrschaft: Die Tyrannie des Mannes in unserer Gesellschaft*. München.
- Moers, Ellen (1978). *Literary Women*. London.
- Moi, Toril (1989). *Sexus, Text, Herrschaft: Feministische Literaturtheorie*. Bremen.
- Montefiore, Jan (1987). *Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women’s Writing*. London.
- Moyle, Natalie K. (1986). „Mermaids (*Rusalki*) and Russian Beliefs About Women.“ In: Anna L. Crone, Catherine V. Chvany (Hgg.). *New Studies in Russian Language and Literature*. Columbus. 221-238.
- Moyle, Natalie K. (1994). „Women Poets of the Silver Age.“ In: Toby W. Clyman, Diana Greene (Hgg.). *Women Writers in Russian Literature*. Westport, London. 171-188.
- Müller-Scholle, Christine (2002). „Anna Achmatova: ‚Menja pokinul v novolun’je...‘“ In: Bodo Zelinsky (Hg.). *Die russische Lyrik*. Köln u.a. 223-229.
- Naiman, Eric (1993). „Historectomies: On the Metaphysics of Reproduction in an Utopian Age.“ In: Jane T. Costlow, Stephanie Sandler, Judith Vowels (Hgg.). *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford. 255-276.
- Napier, William E. (1982). *The Love Ethic of Zinaida Hippius*. Ann Arbor.
- Nedobrovo, Nikolaj V. (1989). „Anna Achmatova.“ [1915] In: Anna Achmatova. *Poéma bez geroja*. (Hrsg. v. Roman Timenčík). Moskau. 250-272.
- Nelson, Cary (1996). „The Fate of Gender in Modern American Poetry.“ In: Kevin J.H. Dettmar, Stephen Watt (Hgg.). *Marketing Modernisms: Self-Promotion, Canonization, Re-reading*. Ann Arbor. 321-360.
- Nielsen, Dorothy M. (1998). „Ecology, Feminism, and Postmodern Lyric Subjects.“ In: Mark Jeffreys (Hg.). *New Definitions of Lyric: Theory, Technology, and Culture*. New York, London. 127-149.
- Nilsson, Nils Åke (1988). „Elena Guro – An Introduction.“ In: Elena Guro. *Selected Prose and Poetry*. (Hrsg. v. A. Ljunggren u. Nils Å. Nilsson). Uppsala. 8-18.
- Nilsson, Nils Åke (1994). „Elena Guro i skandinavskij impressionizm.“ In: *Europa Orientalis* 13 (1994): 1, 85-92.
- Nolda, Sigrid (1980). *Symbolistischer Urbanismus. Zum Thema der Großstadt im russischen Symbolismus*. Giessen.
- Novoselov, Vladimir (1901). „Sovremennye russkie ženščiny-pisatel’nicy.“ In: *Izvestija knižnych magazinov tovaričestva M.O.* Vol’f 11 (1901), 111-115.
- O’Brien, Kevin (1994). „Guro’s Sons.“ In: *Europa Orientalis* 13 (1994): 1, 77-84.

- O'Brien, Kevin (1999). „Unlimiting Limits – Permeable Space and Time in the Writings of Elena Guro.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-1 (1999), 135-149.
- Obuchova, O.Ja. (1991). „Metamorfozy liričeskogo ‚ja‘ v poëzii Anny Achmatovoj.“ In: *Russian Literature* 30 (1991), 391-404.
- Orlickij, Ju.B. (1999). „Malaja proza v sostave prozimetričeskogo celogo (A. Dobroljubov i E. Guro).“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-1 (1999), 225-238.
- Orlova, Krystyna (1991). „Poëtičeskoe prostranstvo poëzii Mariny Cvetaevoj.“ In: Robin Kemball (Hg.). *Marina Cvetaeva: Trudy 1-go meždunarodnogo simpoziuma (Lausanne, 30.VI.-3.VII.1982)*. Bern u.a. 337-344.
- Osinski, Jutta (1998). *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin.
- Ožegov, S.I.; N. Ju. Švedova (1995). *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka*. Moskau.
- Pachmuss, Temira (1971a). *Zinaida Hippius: An Intellectual Profile*. Carbondale, Edwardsville.
- Pachmuss, Temira (1971b). „Zinaida Gippius: Ženščiny i ženskoe.“ In: *Melbourne Slavonic Studies* 5-6 (1971), 156-177.
- Poljakova, S. (1992). „Iz nabljudenij nad poëtikoj Cvetaevoj.“ In: Lev Mnuchin (Hg.). *Marina Cvetaeva: Stat'i i teksty*. Wien [=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 32]. 85-96.
- Poltavceva, N.G. (1992). „Anna Achmatova i kul'tura ‚serebrjanogo veka‘.“ In: N.V. Koroleva, S.A. Kovalenko (Hgg.). *Carstvennoe slovo: Achmatovskie čtenija* 1. Moskau. 41-58.
- Povelichina, Alla (1999) [=Povelihina]. „Vozvrat k prirode: ‚Organičeskoe‘ napravlenie v russkom avangarde XX veka.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-1 (1999), 11-29.
- Presto, Jenifer (1998). „The Fashioning of Zinaida Gippius.“ In: *Slavic and East European Journal* 42 (1998): 1, 58-75.
- Presto, Jenifer (1999). „Reading Zinaida Gippius: Over Her Dead Body.“ In: *Slavic and East European Journal* 43 (1999): 4, 621-635.
- Presto, Jenifer (2000). „The Androgynous Gaze of Zinaida Gippius.“ In: *Russian Literature* 43 (2000), 87-115.
- Raab, Heike (1998). *Foucault und der feministische Poststrukturalismus*. Dortmund.
- Revzina, O.G. (1981). „Znaki perepinanija v poëtičeskom jazyke: Dvoetočie v poëzii M. Cvetaevoj.“ In: Horst Lampl (Hg.). *Marina Cvetaeva: Studien und Materialien*. Wien [=Wiener Slawistischer Almanach, Sonderbd. 3]. 67-85.
- Rosslyn, Wendy (1984). *The Prince, the Fool and the Nunnery: The Religious Theme in the Early Poetry of Anna Akhmatova*. Letchworth.
- Russko-nemeckij slovar' / Russisch-deutsches Wörterbuch* (1989). (Hgg. v. K. Leyn). Moskau.
- Saakjanc, Anna A. (1992). „Anna Achmatova i Marina Cvetaeva.“ In: N.V. Koroleva, S.A. Kovalenko (Hgg.). *Carstvennoe slovo: Achmatovskie čtenija* 1. Moskau. 181-193.
- Sandler, Stephanie (1990). „Embodyied Words: Gender in Cvetaeva's Reading of Pushkin.“ In: *The Slavic and East European Journal* 34 (1990), 2, 139-157.
- Sawicki, Jana (1992). *Disciplining Foucault: Feminism, Power and the Body*. New York, London.
- Ščeglov, Jurij K. (1979). „Čerty poëtičeskogo mira Achmatovoj.“ In: *Wiener Slawistischer Almanach* 3 (1979), 27-56.
- Schabert, Ina (1995). „Gender als Kategorie einer neuen Literaturgeschichtsschreibung.“ In: Hadumod Bußmann, Renate Hof (Hgg.). *Genus – zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart. 162-204.
- Schuler, Catherine (1995). „Zinaida Gippius: An Unwitting and Unwilling Feminist.“ In: Karen Laughlin, dies. (Hgg.). *Theatre and Feminist Aesthetics*. London. 131-147.
- Sedgwick, Eve K. (1990). *The Epistemology of the Closet*. Berkeley.
- Showalter, Elaine (1979). „Towards a Feminist Poetics.“ In: Jacobus, Mary (Hg.). *Women Writing and Writing about Women*. London. 22-41.

- Showalter, Elaine (1994). „Feminist Criticism in the Wilderness.“ In: David Lodge (Hg.). *Modern Criticism and Theory*. London, New York. 331-353.
- Šklovskij, Viktor (2000). „Zaumnyj jazyk i poëzija.“ In: V.N. Terëchina, A.P. Zimenkov (Hgg.). *Russkij Futurizm: Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija*. Moskau. 258-265.
- Sławinski, Janusz (1985). „Über die Kategorie des lyrischen Subjekts.“ In: *Russian Literature* 18 (1985), 311-320.
- Slonim, Marc (1962). *From Chekhov to the Revolution: Russian Literature 1900-1917*. New York.
- Slovar' Akademii Rossiijskoj* (1972). Leningrad [=Nachdruck der Ausgabe von 1822].
- Slovar' sovremennoj russkogo literaturnogo jazyka* (1960). (Hgg. v. Akademija nauk SSSR. Institut russkogo jazyka). Moskau, Leningrad.
- Smith, G.S. (1975). „Logaoedic Metres in the Lyric Poetry of Marina Tsvetayeva.“ In: *Slavonic and East European Review* 53 (1975), 330-354.
- Spanily, Claudia (2002). *Autorschaft und Geschlechterrolle: Möglichkeiten weiblichen Literaturtentums im Mittelalter*. Frankfurt a.M. u.a. [=Tradition – Reform – Innovation: Studien zur Modernität des Mittelalters 5].
- Spinner, Kaspar H. (1975). *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt a.M.
- Spivak, Gayatri C. (1992). „Verschiebung und der Diskurs der Frau.“ In: Barbara Vinken (Hg.). *Dekonstruktiver Feminismus: Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt a.M. 183-219.
- Stender-Petersen, Adolf (1957). *Geschichte der russischen Literatur*, Bd. 2. München.
- Stierle, Karlheinz (1979). „Die Identität des Gedichts – Hölderlin als Paradigma.“ In: Odo Marquard, ders. (Hgg.). *Identität*. München [=Poetik und Hermeneutik 8]. 505-552.
- Švejcer, Viktorija (1988) [=Schweitzer]. *Byt i bytie Mariny Cvetaevoj*. Fontenay-aux-Roses.
- Świerszcz, Agnieszka (2003). *Die „literarische Persönlichkeit“ von Anna Achmatova: Eine Rekonstruktion*. Hamburg [=Studien zur Slavistik 7].
- Tafel, Karin (1997). *Die Frau im Spiegel der russischen Sprache*. Wiesbaden [=Slavistische Studienbücher, Neue Folge 7].
- Taubman, Jane A. (1974). „Tsvetaeva and Akhmatova: Two Female Voices in a Poetic Quartet.“ In: *Russian Literature Triquarterly* 9 (1974), 355-390.
- Taubman, Jane A. (1988). *A Life Through Poetry: Marina Tsvetaeva's Lyric Diary*. Columbus.
- Taubman, Jane A. (1994). „Tsvetaeva and the Feminine Tradition in Russian Poetry.“ In: Viktorija Švejcer u.a. (Hgg.). *Marina Tsvetaeva: One Hundred Years*. Berkeley [=Modern Russian Literature and Culture: Studies and Texts 32]. 77-90.
- Terëchina, Vera N. (1999) [=Teréhina]. „„Ptičij kod' v tvorčestve E. Guro i V. Chlebnikova.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-1 (1999), 180-191.
- Terëchina, Vera N.; A.P. Zimenkov (2000) (Hgg.). *Russkij futurizm: Teorija. Praktika. Kritika. Vospominanija*. Moskau.
- Thomson, R.D.B. (1990). „Towards a Theory of Enjambement: With Special Reference to the Lyric Poetry of Marina Cvetaeva.“ In: *Russian Literature* 27 (1990): 4, 503-532.
- Thon, Louise (1928). *Die Sprache des deutschen Impressionismus*. München.
- Timenčik, Roman D. (1974). „Zametki ob akmeizme.“ In: *Russian Literature* 7/8 (1974), 23-46.
- Timofeev, L. (1938). *Stich i proza: Populjarnyj očerk teorii literatury*. Moskau.
- Timofeev, L. (1939). *Teorija sticha*. Moskau.
- Tomaševskij, Boris V. (1985). *Theorie der Literatur: Poetik*. [Nach d. Text d. 6. Aufl., Moskau, Leningrad, 1931]. Wiesbaden [=Slavistische Studienbücher, Neue Folge 1].
- Tomaševskij, Boris V. (2000). „Literatur und Biographie.“ [Erstaufl. d. russ. Orig. 1923]. In: Fotis Jannidis u.a. (Hgg.). *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart. 49-61.
- Toporov, V.N. (1993). „Mif o voploščenii junoši-syna, ego smerti i voskresenii v tvorčestve Eleny Guro.“ In: T.V. Civ'jan, V.V. Ivanov, V.N. Toporov (Hgg.). *Serebrjanyj vek v Rossii*. Moskau. 221-259.

- Trofimova, Elena (1996). „Soviet Woman of the 1980s: Self-Portrait in Poetry.“ In: Rosalind Marsh (Hg.). *Gender and Russian Literature: New Perspectives*. Cambridge. 206-225.
- Tyryškina, Elena (1999). „Religioznaja koncepcija E. Guro i principy avtorskoj reprezentacii v svete apokrifičeskoj tradicii.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-1 (1999), 150-160.
- Ueland, Carol (1994). „Women’s Poetry in the Soviet Union.“ In: Toby W. Clyman, Diana Greene (Hgg.). *Women Writers in Russian Literature*. Westport, London. 229-248.
- Urban, Peter (2003). „Vorwort.“ In: Elena Guro. *Lieder der Stadt: Prosa und Zeichnungen*. Berlin. 3-4.
- Uspenski, Enisa (1999). „Elena Guro: real’nye vpečatlenija i religioznyj opyt.“ In: *Studia Slavica Finlandensia* 16-1 (1999), 161-179.
- Utler, Anja (2000). *Märchen und Weiblichkeit: Ljudmila Petruševskajas Kunstmärchen und das russische Volksmärchen*. Regensburg [=Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft 18]. Hgg. v. H.P. Neureuter].
- Vickers, Nancy J. (1981). „Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme.“ In: *Critical Inquiry* 8 (1981), 265-279.
- Vinken, Barbara (1992). „Dekonstruktiver Feminismus – Eine Einleitung.“ In: dies. (Hg.). *Dekonstruktiver Feminismus: Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt a.M. 7-29.
- Vinken, Barbara (1995). „Differenz-Forschung.“ In: Renate Kroll, Margarete Zimmermann (Hgg.). *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik: Theoretische Grundlagen – Forschungsstand – Neuinterpretationen*. Stuttgart, Weimar. 66-73.
- Vinogradov, V.V. (1969). *O poézii Anny Achmatovoj: Stilisticheskie nabroski*. The Hague, Paris [=Slavistic Printings and Reprintings 117]. [1925].
- Vinogradov, V.V. (1970). *Anna Achmatova: O simvolike – O poézii*. München [Nachdruck d. Ausgaben Petrograd, 1922 u. Leningrad, 1925].
- Voronina, Ol’ga (1993). „Obraz ženštiny v sredstvach massovoj informacii: rekonstrukcija pola posle 1985 goda.“ In: Marianne Liljeström, Eila Mäntysaari, Arja Rosenholm (Hgg.). *Gender Restructuring in Russian Studies: Conference Papers, Helsinki, August 1992*. Tampere. 243-253.
- Wagner, Birgit; Christopher F. Laferl (2002). *Anspruch auf das Wort: Geschlecht, Wissen und Schreiben im 17. Jahrhundert*. Wien.
- Walzel, Oskar (1926). *Das Wortkunstwerk*. Leipzig.
- Waszink, Paul M. (1995). „Who cries, Eurydice or the Poet? Degrammaticalization of Poetic Speech in a Cvetaeva Poem.“ In: *Zeitschrift für Slavische Philologie* 55 (1995-1996): 1, 99-123.
- Weber, Ingeborg (1994a). „Weiblichkeit: Wahn und Wirklichkeit. Von der Geschichtsmächtigkeit der Bilder des Weiblichen.“ In: dies. (Hg.). *Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis*. Darmstadt. 3-9.
- Weber, Ingeborg (1994b). „Poststrukturalismus und écriture féminine: Von der Entzauberung der Aufklärung.“ In: dies. (Hg.) *Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis*. Darmstadt. 13-50.
- Weedon, Chris (1991). *Wissen und Erfahrung: Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie*. Zürich, Dortmund.
- Weeks, Laura D. (1985). *The Search for the Self: The Poetic Persona of Marina Cvetaeva*. Ann Arbor.
- Weeks, Laura D. (1990). „I named her Ariadna...“: The Demeter-Persephone Myth in Tsveitäeva’s Poems for Her Daughter. In: *Slavic Review* 49 (1990): 4, 568-584.
- Weigel, Sigrid (1986). „Das Weibliche als Metapher des Metonymischen: Kritische Überlegungen zur Konstitution des Weiblichen als Verfahren.“ In: Carl Pietzcker, Inge Stephan (Hgg.). *Frauensprache – Frauenliteratur? Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke*. Tübingen. 108-118.

- Weigel, Sigrid (1997). „Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft.“ In: Helmut Brackert, Jörn Stückrath (Hg.). *Literaturwissenschaft: Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg. 686-698.
- Weininger, Otto (1997). *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung*. München. [¹1903].
- Weiss, Daniel (1985). „Frau und Tier in der sprachlichen Grauzone: diskriminierende Strukturen slavischer Sprachen.“ In: Werner Lehfeldt (Hg.). *Slavistische Linguistik 1984: Referate des 10. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens*. Konstanz 11.-14.9.1984. München. 317-359.
- Weststeijn, Willem G. (1988). „Liričeskij sub”ekt v poëzii russkogo avangarda.“ In: *Russian Literature* 24 (1988), 235-258.
- Weststeijn, Willem G. (1989). „Plot Structure in Lyric Poetry. An Analysis of Three Exile Poems by Aleksandr Puškin.“ In: *Russian Literature* 26 (1989), 509-522.
- White, John J. (1990). *Literary Futurism: Aspects of the First Avant Garde*. Oxford.
- Wills, Clair (1989). „Upsetting the Public: Carnival, Hysteria and Women’s Texts.“ In: Ken Hirschkopf, David Shepherd (Hgg.). *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester, New York. 130-151.
- Woolf, Virginia (1993). „A Room of One’s Own.“ [¹1929]. In: M.H. Abrams (Hg.). *The Norton Anthology of English Literature*. New York, London. 1926-1986.
- Žirmunskij, Viktor M. (1966). *Introduction to Metrics: The Theory of Verse*. The Hague u.a.
- Žirmunskij, Viktor M. (1973). *Tvorčestvo Anny Achmatovoj*. Leningrad.
- Žirmunskij, Viktor M. (1977). „Preodolevšie simvolizm.“ In: ders.: *Teorija literatury. Poéтика. Stilistika*. Leningrad. 106-133.
- Zlobin, Vladimir (1980). *A Difficult Soul: Zinaida Gippius*. Berkeley u.a.
- Zoljan, S.T. (1988). „Ja’ poétičeskogo teksta: Semantika i pragmatika (k probleme liričeskogo geroja).“ In: *Tynjanovskij sbornik: Tret’i Tynjanovskie čtenija*. Riga. 24-28.
- Žolkovskij, Alexander (1994) [=Zholkovsky]. „To Cross or Not to Cross: Akhmatova’s ‚Sacred Boundary‘.“ In: János S. Petöfi, Terry Olivi (Hgg.). *Approaches to Poetry: Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*. Berlin, New York. 248-264.
- Zubova, Ljudmila (1993). „Mesto pusto’ v poëzii Mariny Cvetaevoj.“ In: Valentina Poluchina [=Polukhina], Joe Andrew, Robert Reid (Hgg.). *Literary Tradition and Practice in Russian Culture: Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yury Mikhailovich Lotman*. Amsterdam, Atlanta [=Studies in Slavic Literatures and Poetics 10]. 177-191.

Danksagung

Nur mit der Hilfe meiner Lehrer/innen und Freund/innen habe ich dieses Projekt realisieren können.

Besonders verbunden bin ich meinem Betreuer Prof. Dr. Walter Koschmal, der die Entstehung dieser Dissertation in vielfältiger Weise unterstützt hat. Er hat mir in zahlreichen anregenden und ermutigenden Diskussionen die Möglichkeit gegeben, meinen Blick auf die Problematik zu schärfen und meine Herangehensweise immer wieder kritisch zu überprüfen. Herzlicher Dank gebührt auch Prof. Dr. Johanna Renate Döring-Smirnov für ihr ermunterndes Interesse, das sie meiner Arbeit hat zuteil werden lassen, und Prof. Dr. Dorothee Gelhard für die Übernahme der Zweitbegutachtung. Die Fragen und Anregungen meiner Kolleg/innen im Doktorandenkolloquium von Prof. Koschmal haben mir neue Perspektiven eröffnet und meine Arbeit bereichert.

Die Studienstiftung des deutschen Volkes hat mir mit einem Stipendium die konzentrierte Arbeit an diesem Projekt ermöglicht. Ich habe diese Arbeits- und Lebenserleichterung sehr zu schätzen gewusst und danke außerdem der Universität Regensburg für die Gewährung einer Anschubfinanzierung und einer zweimonatigen Promotionsförderung.

Herzlich danke ich meinen Freundinnen und Freunden, die mit Geduld, Aufmerksamkeit und vielfältiger Anregung die Entwicklung meiner Gedanken begleitet haben, vor allem Dr. Christof Heinz, Elisabeth Reiger, Karin Warter und Martin Wegele-Dippold.